ESTUDIOS JALISCIENSES

59

Febrero de 2005

Agustín Yáñez: 1904-1980

Introducción
María Guadalupe García Brragán

Wolfgang Vogt
Agustín Yáñez

Carlos Guzmán Moncada
Ojerosa y pintada *cuarenta años después*

Jean Franco
Agustín Yáñez: la cuestión del mestizaje

Juan Antonio Lira Aguirre
Música y literatura en la obra de Agustín Yáñez

59

ESTUDIOS JALISCIENSES

Revista trimestral de El Colegio de Jalisco

EDITORES
José María Murià, Jaime Olveda y Agustín Vaca

ADMINISTRADORA Angélica Peregrina
APOYO TÉCNICO Patricia Arellano

CONSEJO EDITORIAL
Juan Manuel Durán (Universidad de Guadalajara); Claudi Esteva Fabregat (El Colegio de Jalisco); Enrique Florescano (CONACULTA); Jean Franco (Universidad de Montpellier); Antoni Furió (Universidad de Valencia); Maryse Gachie-Pineda (Universidad de Tours); Moisés González Navarro (El Colegio de México); Salomó Marqués (Universidad de Girona); José Luis Martínez (Academia Mexicana de la Lengua); Eugenia Meyer (Universidad Nacional Autónoma de México); Pedro Tomé (CSIC-España)

COORDINADOR DE ESTE NÚMERO: Agustín Vaca

Febrero 2005

Agustín Yáñez: 1904-1980

INTRODUCCIÓN
María Guadalupe García Barragán 3

WOLFGANG VOGT
Agustín Yáñez 6

CARLOS GUZMÁN MONCADA
Ojerosa y pintada *cuarenta años después* 19

JEAN FRANCO
Agustín Yáñez: La cuestión del mestizaje 33

JUAN ANTONIO LIRA AGUIRRE
Música y literatura en la obra de Agustín Yáñez 46

Asociados Numerarios de El Colegio de Jalisco:

- Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
- Gobierno del Estado de Jalisco
- Universidad de Guadalajara
- Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Ayuntamiento de Zapopan
- Ayuntamiento de Guadalajara
- El Colegio de México, A.C.
- El Colegio de Michoacán, A.C.
- Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica-SEP

*Estudios Jalisciense*s

La responsabilidad de los artículos es estrictamente personal de los autores. Son ajenas a ella, en consecuencia, tanto la revista como la institución que la patrocina.

El Colegio de Jalisco
5 de Mayo 321
45100 Zapopan, Jalisco
México

Introducción

Para conmemorar el XXV aniversario luctuoso de Agustín Yáñez, el primer innovador de la novela mexicana con *Al filo del agua*, y uno de los máximos exponentes de nuestras letras en el siglo XX, El Colegio de Jalisco ha reunido un haz de valiosos estudios de especialistas sobre diversas facetas de sus producciones.

En "Agustín Yáñez", Wolfgang Vogt ofrece un informativo panorama sobre la obra –con énfasis en *Al filo del agua*-, la vida, la ideología y las influencias que actúan sobre don Agustín Yáñez en las diversas épocas de su existencia, cuya niñez transcurre en barrios modestos de su natal Guadalajara, en particular en el del Santuario.

Comenta el hecho de que no obstante los méritos indiscutibles de la producción de Yáñez, ésta no ha sido objeto de tantas traducciones como la de Juan Rulfo, y que por tal motivo en Europa y en los Estados Unidos se le conoce mucho menos que a otros grandes autores jalisciense. No obstante, consigna varias traducciones europeas.

Vogt enumera asimismo las lecturas e influencias que nutrieron culturalmente a Agustín Yáñez niño, adolescente y en su primera juventud: el entorno guadalajarense, provinciano y de gran religiosidad de tal época de su vida, sin omitir *Ceguera roja*, que escribió a los diecinueve años, y otras obras, cuyo nombre no proporciona, que trató de hacer desaparecer cuando ingresó al gobierno del estado de Jalisco. Menciona la importancia de la revista *Bandera de Provincias* y sus ilustres colaboradores. Proporciona el tema de sus diversas novelas y la ubicación donde se desarrollan. Atribuye al centralismo del gobierno del general Díaz, el que en Guadalajara, "la Atenas de México" en el siglo pasado, los escritores jalisciense tuvieran que emigrar a la ciudad de México para conocer la celebridad.

"*Ojerosa y pintada* cuarenta años después", de Carlos Guzmán Moncada, presenta un bien documentado análisis que incluye múltiples juicios, adversos casi en su totalidad, de los principales estudiosos de la obra de Yáñez, que parecen hallarse acordes en considerar *Ojerosa y pintada* como una obra más o menos fallida –junto con *La creación*- cuyo objetivo escapa al que se propuso el autor. Dicho libro, que relata las experiencias y las opiniones de los heterogéneos pasajeros en una jornada de veinticuatro horas de un chofer de taxi, intenta ser la novela

de la gran urbe mexicana, pero sin llegar a lograrlo ni en el diálogo, como Fuentes lo hace –según Guzmán Moncada- en *La región más transparente*. Incluso Carballo, uno de los primeros y más firmes defensores de *Ojerosa y pintada* -nos dice Guzmán-, no deja de señalar sus defectos: "Una lectura apresurada deja desagradable sabor de boca". Y añade Carballo: "no es injusto decir, si así se lee, que es una novela simple, farragosa, y de arquitectura audaz pero aburrida", y concluye: "por lo cual el lector puede llegar a creer que la actitud de Yáñez es de científico y no de artista". Guzmán Moncada pone fin a su denso pero sólido análisis de *Ojerosa y pintada*, con estos conceptos que aplica al lector actual:

> Con todo la novela de Yáñez aún puede depararle numerosas sorpresas si transita por los numerosos caminos de la obra ... Aquí no he hecho sino esbozar una de esas posibles vías: la lectura de la polaridad entre la metrópoli y la periferia, entre la ciudad y el pueblo... y nos ayude a vincularla con otros sectores en apariencia lejanos de esa 'comedia mexicana' que es la obra total de Yáñez.

El investigador francés Jean Franco nos entrega un bello y singular estudio: "Agustín Yáñez: la cuestión del mestizaje". Éste, acaso demasiado riguroso y severo –en mi opinión- por lo que Franco juzga y demuestra que lo indígena ocupa un lugar secundario, accesorio o subordinado respecto a lo ibérico, en la producción de Yáñez. Nos dice: "En las escasas ocasiones en que asoma alguna referencia a lo indígena, siempre resulta fugaz, pintoresca o secundaria, cuando no caricaturesca, como ocurre en el caso de Pablo Juárez en *Las vueltas del tiempo*".

Quizá valdría la pena preguntarse –en opinión mía- si en el criterio de Yáñez no tiene cierta influencia la misma realidad jalisciense, en la cual lo étnico es de un porcentaje muy inferior al de estados como Michoacán, Oaxaca y Chiapas, por ejemplo.

"Música y literatura en la obra de Agustín Yáñez", de Juan Antonio Lira Aguirre, es un inusual y prolijo examen del elemento sonoro en la producción de Yáñez, desde sus primeros escritos hasta culminar con su obra maestra *Al filo del agua*, y principalmente en *La creación*. Pero la música sacra en *Al filo del agua* se seculariza en *La creación*. Asimismo, Lira Aguirre muestra cómo la vida de Gabriel Martínez el campanero-músico –protagonista de *La creación*- descubierto y patrocinado por Victoria, gira alrededor de ésta y de María, quien abandonará "el pueblo de mujeres enlutadas" y casada con Jacobo residirá, como Victoria, en la ciudad de México.

Aguirre Lira parte de una justa premisa, demostrando con múltiples ejemplos en la música antigua y moderna la "notable influencia en el panorama de la ópera", del poema sinfónico así como en las creaciones musicales basadas en las letras modernas, europeas e hispanoamericanas.

Como conclusión repitamos una cita de Lira Aguirre sobre lo poco estudiado del aspecto musical en la obra de Yáñez.

> La literatura jalisciense presenta un caso excepcional en lo relativo a la influencia musical sobre el mundo narrativo en la obra de Agustín Yáñez en la cual existe una relación muy profunda entre la música culta –particularmente eclesiástica- y la creación literaria; el escritor ha asimilado perfectamente la técnica musical y es capaz de transformarla en literatura, utilizando estructuras y recursos propios de la composición. Aspectos que muchas veces no son fácilmente identificables, por ser de un ámbito muy especializado y pocas veces relacionado con las letras.

Así, este abanico de interesantes y sólidamente documentadas opiniones, añaden importancia y atractivo a los trabajos sobre la producción del insigne escritor jalisciense, reunidos en este número de *Estudios Jalisciense*s en el XXV aniversario de su fallecimiento.

María Guadalupe García Barragán

Agustín Yáñez

Wolfgang Vogt
Universidad de Guadalajara

Uno de los narradores más destacados de la literatura hispanoamericana es el jalisciense Agustín Yáñez. Su nombre no falta en los programas universitarios de literatura hispanoamericana y la bibliografía internacional sobre este autor, uno de los principales innovadores de la narrativa mexicana, es amplísima. Sin embargo, un escritor cuya obra atrae la atención de numerosos estudiosos y cuyo nombre ocupa lugares destacados en los manuales y las historias de la literatura hispanoamericana, no necesariamente tiene una obra ampliamente difundida y leída. Los lectores de los países de lengua española consiguen con relativa facilidad su obra; sin embargo, en Norteamérica y Europa para el público en general su nombre es mucho menos conocido que el de Rulfo y otros autores del *boom* latinoamericano.

Este ensayo, escrito para conmemorar el 25 aniversario de su fallecimiento, no pretende hacer aportaciones nuevas con respecto a las interpretaciones de la amplia obra del polifacético escritor jalisciense. Ya abundan los estudios sobre sus obras principales y muchos investigadores han recalcado también su importancia como historiador. Tampoco es nuestra intención hablar de Yáñez como hombre público y comparar sus actividades como político con las del creador literario. Ya se han subrayado con frecuencia sus méritos por fomentar la vida cultural de su ciudad nativa, Guadalajara, donde como escritor joven fundó en 1929 la revista literaria *Bandera de Provincias*, una de las publicaciones culturales más importantes del país en esta época, y más tarde, ya siendo un político

influyente, fundó la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara y abrió de esta manera un espacio importante para el estudio de las humanidades y sobre todo de las letras. Lo que nos interesa es comparar el lugar que ocupa Yáñez en la historia de la literatura hispanoamericana con los de otros autores famosos y señalar así su importancia para la literatura escrita en lengua española.

Para la mayoría de los especialistas no hay duda de que Yáñez es un autor clave de la narrativa mexicana; sin embargo, la gran masa de los lectores aún no sabe apreciar la importancia de la obra de Yáñez, que es mucho menos conocida que la de los novelistas del *boom*. Fuera de Hispanoamérica y España autores como García Márquez, Vargas Llosa, Córtazar, Borges, Fuentes o Rulfo tienen mucho más presencia que Agustín Yáñez, cuya obra es considerada como anterior al *boom*. Para entender este fenómeno hay que examinar la crítica nacional y extranjera así como las pocas traducciones que se han realizado de su novela más famosa, *Al filo del agua*. No son solamente criterios de calidad estética que rigen la vida literaria nacional e internacional, sino también casualidades y diversos fenómenos coyunturales.

Para entender el lugar actual que ocupa Yáñez en las letras hay que estudiar primero su trayectoria literaria. Inició su carrera de escritor en Guadalajara que durante la primera mitad del siglo XX sólo era una apacible capital de provincia, cuya vida cultural estaba a la sombra de la ciudad de México. No siempre fue así. Durante el siglo XIX Guadalajara había sido una ciudad con su propia vida literaria y sus escritores no se veían obligados a emigrar a la capital de la República para ser reconocidos a nivel nacional. El historiador Juan B. Iguíniz llama a la Guadalajara de entonces la "Atenas de México",[1] y elogia su floreciente vida cultural. Desafortunadamente, la política centralista de Porfirio Díaz limita cada vez más las probabilidades de los jóvenes escritores para desarrollarse en su propio estado y los obliga a emigrar a la capital de México.

1. Juan B. Iguiniz. *El periodismo en Guadalajara, 1809-1915*. Guadalajara: U.de G. 1955, t. I, p. 7.

Mientras José López Portillo sólo al final de su vida durante la Revolución abandonó Guadalajara para instalarse en la ciudad de México, autores como Enrique González Martínez, Victoriano Salado Álvarez y Mariano Azuela ya desde muy jóvenes se trasladaron a la capital de la República, donde se hicieron famosos.

Así, Guadalajara desde finales del siglo XIX sólo tiene el mérito de darles formación literaria a autores jóvenes que después se convierten en escritores famosos. Para muchos de ellos el tema principal de sus obras sigue siendo la vida en su estado natal. También en la mayoría de las obras de Yáñez el escenario es Jalisco. La obra de Rulfo tiene como escenario único el sur de Jalisco, mientras Arreola, con excepción de su novela *La Feria* se ocupa más bien de temas universales.

Sólo podemos entender bien a los grandes narradores mexicanos nacidos en Jalisco, si estudiamos la formación literaria que recibieron éstos durante su juventud en su estado natal. Incluso un autor tan arraigado en la capital de la República como Victoriano Salado Álvarez, quien menosprecia la provincia un poco, nos habla en sus memorias[2] de grandes figuras de la cultura nacional quienes vivieron en Guadalajara, cuando llegó desde Teocaltiche a esta ciudad para realizar sus estudios y quienes seguramente dejaron huellas en su formación.

2. Victoriano Salado Alvarez. *Memorias*. T. I. Tiempo viejo. México, 1946.

A diferencia de Salado Álvarez, Azuela, Yáñez, Rulfo y Arreola siempre se acordaban con mucho cariño de su tierra natal que tiene fuerte presencia en su narrativa. No es casualidad que varios de los más grandes literatos mexicanos del siglo XX sean jaliscienses. Algunas obras de Azuela, Yáñez, Rulfo y Arreola están traducidas a varios idiomas y el poeta Enrique González Martínez había sido candidato al Premio Nobel de Literatura.

Guadalajara como ciudad de provincia carecía en el siglo XX de infraestructura y medios financieros para promover a sus grandes escritores, pero el ambiente intelectual en la capital de Jalisco, la antigua "Atenas

de México", siempre era estimulante, como nos muestran las numerosas revistas literarias, entre las cuales destaca *Bandera de Provincias*[3] que fundó Agustín Yáñez con un grupo de amigos en 1929 y que para los investigadores literarios actuales es una de las revistas literarias importantes de México en el siglo pasado.

Pero antes de hablar de esta revista y sus colaboradores queremos comentar la formación literaria del niño y adolescente. La familia de Yáñez es de Yahualica, pero sus padres se instalaron en el barrio del Santuario de Guadalajara, donde se dedicaron al comercio. En *Flor de juegos antiguos* describe Yáñez su infancia en los barrios tradicionales de Guadalajara, donde las fiestas religiosas marcan el ritmo de la vida. Uno de sus primeros contactos con la literatura son las canciones de niños que se cantan en la calle y que cita con frecuencia en la novela para darle un ritmo musical.

El niño Agustín no vive en un ambiente urbano. Nunca tiene que subirse a un tranvía o camión, porque toda su vida se desarrolla en su barrio, cuyo centro cultural es la iglesia parroquial. Sus padres son gente sencilla quienes siguen en contacto con Yahualica, su pueblo natal, con el cual se identifica también Agustín, porque allí pasa largas temporadas y obviamente este pueblo de Los Altos es el escenario de su novela más famosa, *Al filo del agua*.

En una entrevista que le hizo Emmanuel Carballo cuenta que una de sus tías, "muy inteligente a pesar de ser analfabeta", puso a sus hermanas a leer en voz alta novelas como *La cabaña del tío Tom*, un libro infantil norteamericano de mucha tradición, o novelas históricas ambientadas en la antigua Roma como por ejemplo *¿Quo Vadís?*. Después de haberlos escuchado, el pequeño Agustín los leyó. Con respecto a su formación literaria como adolescente, nos dice Yáñez que a la edad de quince o dieciséis años "asistí todos los días a la Biblioteca. Entre otros autores, leí a Pereda, Alarcón, Azorín y López Portillo".[4] Sobre todo la influencia del costumbrismo, especialmente la de José María Pereda,

3. *Bandera de Provincias*. Edición, índice y selección de textos de Adalberto Navarro Sánchez. Guadalajara: Et Cætera, 1974.

4. Emmanuel. Carballo. "Agustín Yáñez". F. Giacomán. *Homenaje a Agustín Yáñez*. Nueva York: 1973, p. 17.

Azorín, López Portillo y Rojas y tal vez de Azuela, a quien no cita, es esencial para las primeras obras de Yáñez.

El adolescente Yáñez está marcado por el espíritu provinciano que predomina en Guadalajara. Igual que su familia y la mayoría de la población, su profunda religiosidad no le permite simpatizar con el gobierno laico y anticlerical que surgió con la Revolución. Seguramente se sintió atraído por el político católico Anacleto González Flores quien igual que la familia de Yáñez era originario de Los Altos de Jalisco. Si leemos el libro de Antonio Gómez Robledo, quien es cuatro años menor que Yáñez, *Anacleto González Flores, el maestro* (1937), entendemos la fascinación que este gran ideólogo del movimiento cristero ejerció sobre los intelectuales tapatíos de su época. Anacleto fue una figura carismática excepcional cuyo recuerdo aún hoy día moviliza a muchos jóvenes en Guadalajara.

En 1923, a los diecinueve años, publica Yáñez en Guadalajara su primer libro, *Ceguera roja*, que es una obra política, producto de la ideología conservadora de su autor. Los estudios sobre Yáñez casi no lo mencionan y es imposible encontrarlo en las bibliotecas públicas. Se cuenta que Yáñez, quien posteriormente se convirtió en político del partido de gobierno, lo retiró del mercado y trató de ocultarlo. Carballo menciona en el apéndice a su entrevista con Yáñez que éste en 1923 publicó un libro "que fue un fracaso"[5] y no cita el titulo. En la edición crítica que hizo Arturo Azuela de *Al filo del agua* en 1992 aparece este libro en la bibliografía.[6] *Ceguera roja* no nos interesa en este contexto como obra literaria, sino como un documento político que es producto de la educación conservadora de su autor.

Obviamente, Yáñez no habla en su entrevista con Carballo de la cristiada. Se limita a mencionar de sus lecturas costumbristas como Azorín o López Portillo que influyen sus primeras publicaciones literarias conocidas para señalarnos luego sus lecturas de autores españoles innovadores como García Lorca, Alberti,

5. *Ibid.*, p. 57.

6. Agustín Yáñez. *Al filo del agua*. Edición crítica de Arturo Azuela. México: FCE, 1992, p. 395.

Juan Ramón Jiménez y Gabriel Miró. Parece que Ramón del Valle Inclán es un autor clave para Yáñez y de él dice: "Valle-Inclán fue para mí duradero y deleitoso descubrimiento, más el Valle-Inclán de la *Lámpara maravillosa* que el de las *Sonatas*".[7] Las *Sonatas* son una obra juvenil del autor español. Están escritas en un estilo tradicional y expresan las ideas conservadoras del joven Valle-Inclán quien con el tiempo cambia de ideas políticas y manifiesta sus dudas acerca del orden social en un estilo experimental que corresponde a la etapa más madura de su creación. También Yáñez en el transcurso de su vida cambia radicalmente su estilo. Abandona el costumbrismo de sus primeros libros para encabezar más tarde, a partir de 1947, cuando aparece *Al filo del agua*, a los innovadores de la narrativa mexicana.

Muy importante para la evolución literaria de Yáñez es la amistad con Alfonso Gutiérrez Hermosillo, con quien empezó a reunirse entre 1925 y 1926. De 1929 a 1930 dirigió con él y otros jóvenes literatos *Bandera de Provincias*. Más tarde, ambos encontraron mejores perspectivas de desarrollo en la ciudad de México. Hoy día el nombre de Gutiérrez Hermosillo está a la sombra de Yáñez, porque su muerte prematura no le permitió escribir una obra amplia, pero en la década de los veinte fue considerado "niño prodigio"; como nos dice Yáñez: "poseía una gran personalidad, una gran simpatía". Yáñez que es de una clase social inferior y no sabe moverse en sociedad, lo admira mucho: "él estudiaba con los jesuitas, yo, en las escuelas populares".[8]

También otro poeta quien no es directamente tapatío, Ramón López Velarde, influye en Yáñez: "Recuerdo la lectura del periódico *El Regional*, de Guadalajara, en el que colaboraba Ramón López Velarde".[9] Memorizó sus versos. El poeta Zacatecano nunca vivió en Guadalajara, pero antes de establecerse en la ciudad de México tuvo una fuerte presencia en la vida literaria del occidente de México. Publicaba en periódicos y revistas de Guadalajara, Lagos y otros

7. Carballo, *op. cit.*, p. 19.

8. *Ibid.*, p. 18.

9. *Ibid.*, p. 17.

lugares. Su importancia para la vida literaria de la capital jalisciense la demuestra Carballo en su libro *Ramón López Velarde en Guadalajara*.[10]

En mayo de 1929 se publica el primer número de la revista *Bandera de Provincias*. Yáñez, quien entonces tiene 25 años, es el primero que firma el manifiesto del nuevo grupo literario que se llama "grupo sin nombre y número". Además de él, firman Gutiérrez Hermosillo, Emmanuel de Palacios y algunos más. Un poco más tarde se integran al grupo Manuel Martínez Valadez, Efraín González Luna, Francisco González León y muchos otros escritores, historiadores y artistas. Yáñez supo reunir a casi todos los hombres conocidos del escenario cultural tapatío. También José Guadalupe Zuno es colaborador de la revista. Uno de los puntos importantes del manifiesto es el afán de universalización.[11]

Con respecto a la revista, comenta Yáñez a Emmanuel Carballo 36 años más tarde: "Por primera vez en el país, por lo menos en provincia, se tradujo a Kafka, le dedicó un número a Claudel y se publicaron páginas del Joyce de *Finnegan's wake*..." Es sorprendente qué bien informados estaban estos jóvenes escritores de provincia ya en 1929. Aún no encontramos huellas de esta literatura en los textos que Yáñez en estos años publica, pero se ve que desde entonces ya se interesa por las nuevas corrientes de la literatura occidental que adopta más tarde como escritor maduro. En 1929 todavía eran, como dice a Carballo, "una curiosidad y una información interesantes".[12] El traductor de Joyce y Kafka era Efraín González Luna quien en estos años aún soñaba con una brillante carrera literaria que abandonó más tarde por dedicarse a la política. Yáñez sí aprendió con el tiempo de estos nuevos autores y aprovechó algunas de las técnicas de la narrativa moderna para su propia obra. Más adelante le fascinaron los nuevos narradores norteamericanos como Johnn Dos Passos y William Faulkner.

Bandera de Provincias se publica paralelamente a la revista de *Contemporáneos* en la ciudad de México,

10. 2ª. ed. México: INBA-Universidad Autónoma de Zacatecas, 1952.

11. *Bandera de Provincias*, *op. cit.*, p. 66 y ss.

12. Carballo, *op. cit.* p. 19.

en la cual escriben los autores que están a la vanguardia de la literatura mexicana. Uno de ellos es el jalisciense José Martínez Sotomayor quien publica un capítulo de su novela *La rueca del aire* en las dos revistas al mismo tiempo. Esta novela, junto con la trilogía de Azuela que se inicia con *La malhora*, forma parte de las obras precursoras de la novela moderna del siglo XX en México. Durante la primera mitad del siglo XX casi todos los novelistas mexicanos escriben obras en la tradición narrativa del siglo XIX. Al final de su vida rompe Azuela con el estilo costumbrista utilizando técnicas narrativas modernas, pero la crítica considera que *La malhora* o *La luciérnaga* tienen menos calidad que *Los de abajo*, su novela más famosa. Azuela ocupa en la historia de la literatura mexicana un lugar destacado gracias a sus novelas de la revolución de estilo costumbrista y no tanto como innovador de la narrativa. Martínez Sotomayor es un caso aislado. Su pequeña novela *La rueca del aire* y algunos de sus cuentos impresionan por la gran virtuosidad con la que este autor maneja técnicas narrativas modernas; sin embargo, Sotomayor pronto se olvidó de lo experimental y siguió contando de manera tradicional. Hoy día sólo algunos iniciados aprecian su obra.

Así podemos afirmar que sólo en 1947, cuando Yáñez publica *Al filo del agua*, se imponen en la literatura mexicana las técnicas narrativas modernas. Obviamente Yáñez no es el primero que introduce una nueva forma de narrar en la novela mexicana, pero sí es el primero que aplica técnicas modernas con éxito no sólo en *Al filo del agua*, una novela extensa, sino también en novelas posteriores. Los seguidores de José Revueltas alegan que la primera gran novela moderna de México es *El luto humano*, sin duda un libro importante, pero es una obra mucho menos lograda que *Al filo del agua*. Sobre todo en la izquierda mexicana se sobreestima la obra de Revueltas, porque se da prioridad a lo político y no a lo estético. *Al filo del agua* no es el primer libro que le ayuda a conquistar un lugar importante en la literatura mexicana e

hispanoamericana. *Flor de juegos antiguos*, publicado en 1942 por la Universidad de Guadalajara, recibe en 1950 los elogios de Gabriela Mistral quien entonces había sido galardonada con el premio Nobel de Literatura.

Para la crítica, *Al filo del agua* es la obra más importante de Yáñez, lo cual se debe tal vez al hecho de que con ella se abre una nueva etapa de la narrativa mexicana. Para John Brushwood "es la mejor novela mexicana que se haya escrito hasta la fecha de su publicación, ya la juzguemos puramente por su valor artístico,.." Más adelante afirma Brushwood: "Algunos la consideran como su primera novela, porque la prosa narrativa anterior de Yáñez es autobiográfica en grado considerable y su forma no es claramente novelística".[13] Así por ejemplo *Flor de juegos antiguos*, obra en la cual el autor evoca su infancia tapatía, más que una novela, es una secuencia de "cuentos relacionados entre sí".[14]

La bibliografía sobre la novela más famosa de Yáñez es enorme[15] y no queremos profundizar en ella. Pero sí nos interesa comentar la repercusión de esta obra fuera del mundo hispánico, porque aparentemente sólo *Al Filo del agua* fue traducida a otros idiomas. Donde mejor se conoce esta novela es en el mundo anglosajón. La editorial Anaya – Las Américas con sede en Nueva York tiene una colección de homenajes a escritores hispanoamericanos, en la cual se dedica un tomo a Yáñez y otro a Rulfo y Fuentes como los escritores mexicanos más destacados del siglo XX. El tomo[16] incluye estudios de críticos norteamericanos de prestigio como Brushwood y Joseph Sommers. University of Texas Press en Austín publicó *Al filo del agua* en traducción inglesa en 1963 y realizó una segunda edición en 1965. La traducción francesa de Librairie Plon de París es de 1961. La novela se publicó también en Varsovia (1965) y Praga (1970) y se preparó además una edición italiana que nunca se publicó.[17]

En Alemania sólo los profesores y estudiantes de letras hispánicas conocen y aprecian a Yáñez. Su

13. John Brushwood. *México en su novela*. México: FCE, 1973, p. 27.

14. *Ibid.*, p. 382.

15. Sobre este tema véase: Jaime Olveda. *"Al filo del agua:* 50 años después" *Estudios Jaliscienses* Zapopan: El Colegio de Jalisco, núm.50, nov. de 2002, p. 59-67.

16. Giacomán, *op. cit.*

17. A. Caicedo Palacios. "Nota filológica", *ibid.*, p. XXXIII y ss.

nombre figura en los manuales y se escriben tesis sobre su obra. En 1967 se publicó en una antología de literatura latinoamérica un fragmento de dos páginas de *Al filo del agua*.[18] En su diccionario de autores latinoamericanos el hispanista alemán Dieter Reichardt presenta *Al filo del agua* como "un hito en el desarrollo de la literatura mexicana".[19] Este autor señala las influencias de Joyce, Faulkner y Dos Passos. Reichardt comenta también como novelas importantes *La creación*, *Las tierras flacas*, *La tierra pródiga* y *Ojerosa y pintada*; sin embargo, sólo menciona en la bibliografía *Flor de juegos antiguos*. R. Gnutzmann,[20] otro hispanista alemán, presenta *Manhattan Transfer* como modelo de *Al filo del agua*.

El hispanista francés Jean Franco es el autor de uno de los estudios más amplios y detallados de la obra de Yáñez. Para Franco, "analizar verdaderamente el conjunto de una producción es una tarea colosal, ilusoria y vana, que no pasa de ser reductora y mutiladora". Así, escoge como clave de acceso a la amplia obra de Yáñez *La tierra pródiga* que le ofrece "un esquema de literatura que luego se proyectará en lo demás de la producción".[21] El libro de Franco nos muestra que esta última novela no es inferior a *Al filo del agua*.

Gran parte de las novelas de Yáñez tienen una acción que se desarrolla en Los Altos de Jalisco, de donde es originaria su familia y que es una región que el autor describe de manera magistral en *Al filo del agua*. Es obvio que Yáñez, cuando habla de "un lugar del Arzobispado, cuyo nombre no importa recordar"[22] o del "Pueblo de mujeres enlutadas",[23] se refiere a su pueblo Yahualica, donde nacieron sus padres y donde pasó él largas temporadas durante su infancia.

El escenario de *La tierra pródiga* es el sur y la costa de Jalisco, pero los caciques quienes colonizan esta tierra vienen de Los Altos. *Las tierras flacas*, de nuevo tiene como escenario Los Altos poblados por pequeños campesinos quienes tienen que trabajar duro para sacar algún provecho a las tierras poco fértiles. *Ojerosa y pintada*, donde el autor ofrece una visión

18. Günther W. Lorenz.(ed). *Literatur in Lateinamerika*. St. Gallen, 1967, p. 63 y ss.

19. Dieter Reichardt. *Autorenlexikon Lateinamerika*. Francfort/Meno: 1994, p. 542

20. *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Berlín, núm. 14, 1988, p. 1-20.

21. Jean Franco. *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*. Guadalajara: Gobierno de Jalisco, 1988, p. 15.

22. Yáñez, *op. cit.*, p. 3.

23. *Ibid.*, p. 5.

general de la vida cotidiana en el Distrito Federal, es un libro atípico de Yáñez, porque en él no aparece el tema de la provincia.

Yáñez, igual que Rulfo, forma parte de este grupo de escritores de provincia afincados en la capital quienes durante toda su vida están soñando con su lugar de origen. Nunca se convirtieron en hombres que realmente se identificaron con la vida en una gran metrópoli. Nunca dejaron de ser provincianos exiliados en la gran ciudad.

Yáñez está marcado por la mentalidad de los pequeños campesinos de Los Altos que conservaron sus padres, quienes se habían establecido como pequeños comerciantes en un barrio popular de Guadalajara, una Guadalajara que durante la primera mitad del siglo xx aún no era realmente urbana. Rulfo nos presenta en su narrativa los campos del sur de Jalisco, donde los grandes latifundistas ocupan el lugar de los pequeños propietarios. El padre de Rulfo había sido latifundista y Juan describe sobre todo la vida de los peones. Muchos estudiosos de la literatura mexicana no diferencian entre Los Altos con sus pequeños propietarios y el Sur con sus grandes haciendas. Yáñez y Rulfo describen regiones distintas, pero lo que los une es la aplicación de nuevas técnicas en la descripción de un campo que ya no es tan idílico como en la época de los costumbristas. En los tiempos de Azuela había caciques despóticos, pero el campo alimentaba todavía a todos sus habitantes quienes aún no se veían obligados a emigrar a las grandes ciudades o al "norte", es decir, a Estados Unidos.

Con Yáñez se impone la narrativa moderna en México. Sus campesinos no son tan felices como los de Juan Valera o José María Pereda. No nos presenta un cuadro colorido de su pueblo y sus alrededores, sino fotografías en blanco y negro que no embellecen, sino sólo captan lo esencial de la vida austera y monótona de los habitantes de Yahualica, un pueblo rodeado de campos secos, cuya blancura caliza contrasta con el negro de las mujeres enlutadas. El "Acto preparatorio"

de *Al filo de Agua* nos introduce en este mundo austero de un pueblo alteño sobre un fondo musical que es el de una letanía. El blanco de las tierras secas ya no nos produce la alegría del blanco de las nubes que recuerdan el velo de una novia.[24] Para un escritor costumbrista como Azuela los colores tienen todavía un significado simbólico tradicional; en cambio, para un autor moderno como Yáñez la tradición ya no tiene vigencia y sus conceptos y recursos literarios cambian. También Rulfo utiliza en su narrativa esta técnica de blanco y negro e igual que Yáñez sólo usa los colores en casos excepcionales. Rulfo es también famoso como fotógrafo, porque sus fotos son en blanco y negro.

La grandeza y fama mundial de Rulfo se deben en gran parte al hecho de que utiliza las mismas técnicas modernas que Yáñez en su narrativa para describir el campo. Con excepción de Faulkner, los novelistas modernos del siglo XX como Proust, Kafka, Joyce o Dos Passos no hablan del campo. Para los nuevos escritores europeos la literatura rural es un fenómeno del pasado. En Europa del norte el mundo moderno está marcado por la urbanización y la industrialización. En cambio, en México lo rural sigue teniendo mucha presencia en la vida nacional, pero ya se ve con claridad que a la larga el campo no podrá competir con las ciudades industrializadas que ya ofrecen mejores perspectivas de vida. Las nuevas condiciones de vida en el campo, un campo que, a diferencia del siglo XIX, ofrece menos riqueza que las ciudades, requieren de nuevas técnicas literarias que Yáñez aplica con gran éxito en *Al filo del agua* (1947) y otras novelas posteriores. A partir de 1947 nos describe Yáñez en su narrativa la transición del México tradicional a una sociedad moderna.

Rulfo hace lo mismo en una obra que es mucho más breve y menos compleja que la de Yáñez. Hay críticos extranjeros quienes están sorprendidos por el hecho de que el autor de una obra tan reducida pudo alcanzar un lugar en la primera fila de los escritores latinoamericanos.[25] Eso se explica porque Rulfo a

24. Mariano Azuela, *Obras completas*, "Los de abajo", México: FCE 1958, t. I., p. 418: "La sierra está de gala, sobre sus cúspides inaccesibles cae la niebla altísima como un crespón de nieve sobre la cabeza de una novia".

25. Reinhold Wolff, "Juan Rulfo", W. Eitel, (ed)., *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart*, Stuttgart, 1978, p. 361-383. Wolff señala *Al filo del agua* como novela precursora de *Pedro Páramo*, pero en la antología de Eitel sólo encontramos a Rulfo, Paz y Fuentes como los autores más representativos de México. Para Wolff son razones coyunturales las que impiden una mayor difusión de la obra de Yáñez y favorecen la de Rulfo.

diferencia de Yáñez participó en el movimiento del *boom* latinoamericano y por lo tanto su obra se promovió mucho más que la de Yáñez. Los especialistas saben que novelas como *Al filo del agua* o *La tierra pródiga* por lo menos están a la misma altura que los cuentos de *El llano en llamas* o la novela *Pedro Páramo*.

A nivel internacional la crítica reconoce la gran importancia de la obra de Yáñez, pero el gran público aún no se ha dado cuenta de la posición clave que tiene Yáñez para la literatura mexicana e hispanoamericana. Tal vez a su estado natal Jalisco, le tocaría la tarea de difundir más la obra de Yáñez en el extranjero, donde por lo general sólo se conoce su novela principal. Y en Alemania e Italia ni siquiera se ha publicado esta obra, porque Yáñez a diferencia de Rulfo o Arreola no está de moda.

Ojerosa y pintada, *cuarenta años después*

Carlos Guzmán Moncada
El Colegio de Jalisco

Es posible que el prestigio literario y la capacidad de generar discursos sobre su imposibilidad, sean los únicos recursos en verdad inagotables con que cuenta hoy en día la Ciudad de México. Impertérrita, extendiéndose indemne más allá de las columnas de cifras que anuncian su caducidad inminente, la metrópoli parece apta no sólo para resistir las numerosas catástrofes cotidianas que la asuelan, sino además para sobrevivir a los intentos sucesivos de generaciones que, de nueva cuenta, ensayan el relato o la novela o el poema definitivos sobre una de las urbes más inabarcables del planeta. En todo caso, si la ciudad no es literariamente inagotable, al menos sí ha demostrado soportar con mayor entereza los embates del tiempo, a diferencia de casi todas las obras literarias gestadas bajo la pretensión imposible de seguirle la sombra. Con ellas la ciudad ha obrado como con el espacio natural donde tiene su asiento: sobrepasándolas, las ha engullido y desecado paulatinamente hasta convertirlas en un recurso estilístico de su propia ficción, en un episodio más de su densa y poblada mitología.

Esto, al menos, es lo que parece haber ocurrido con *Ojerosa y pintada*, de Agustín Yáñez: una novela que aspiraba a ser percibida por los lectores de 1960 como un mosaico vertiginoso de "la vida en la Ciudad de México", y cuyo retrato urbano, medio siglo después, tal vez provoque en sus lectores más jóvenes el mismo estupor que les causaría el cuadro de costumbres de

una aldea feudal. Contra lo que podría suponerse en un principio, la razón de este desconcierto no radica en el abismo abierto entre el tramado anecdótico y referencial de la novela y la realidad actual de la metrópoli; el azoro nace de los modos cada vez más desacompasados en que el lector de hoy *vive* una novela y el escritor se anima a *leer* una ciudad.

A diferencia de los autores decimonónicos –con Hugo y Balzac a la cabeza, para quienes la realidad última de la urbe, si bien enorme, es a fin de cuentas cifrable con plenitud gracias a los recursos de proyectos literarios igualmente descomunales–, el escritor de hoy es un viajero inmóvil que sabe, como Marco Polo en el libro de Calvino, que las ciudades de hoy son invisibles; al igual que el minotauro o el prisionero del castillo de If, es incapaz de mirar desde fuera el espacio que lo contiene, y sólo aspira a escapar *hacia adentro*: su verdadera ciudad *es* la novela. En ella, escritor y lector son Faría y Dantès: larvas ciegas que excavan túneles en la piedra y cuya única convicción de que existe una salida se basa en los ruidos que el uno hace llegar al otro con una obstinada intermitencia.

Por el contrario, y muy a pesar de su lenguaje y su planteamiento narrativos sólo en apariencia polifónicos y fragmentarios, *Ojerosa y pintada* es una novela ejecutada desde una perspectiva más bien heredera del siglo XIX; su verdadero y único sujeto literario no es la metrópoli, como se ha afirmado en más de una ocasión, sino la entelequia de un narrador omnipresente apenas disimulado tras las voces de los personajes y que es –nunca mejor dicho– "el espectador" del ensayo orteguiano: "una pupila vigilante abierta sobre la vida", en este caso de una ciudad concebida como una metonimia de la conciencia nacional. Engarzada en ese equivalente literario del muralismo de los años treinta que es la "comedia mexicana" de Yáñez –ese vasto e inconcluso proyecto narrativo expuesto en "El plan que peleamos" y reiterado en "Perseverancia final"–, *Ojerosa y pintada* levanta su arquitectura verbal sobre un lago que –a los

ojos de este escritor– no sólo puede sino que debe ser domado. La aspiración de su autor a ofrecer mediante ese gran proyecto literario "una imagen total de México: su vida política, la artística, la universitaria, la obrera, la científica, etc.",[1] lo convierte, como afirma Rangel Guerra, en

> heredero directo de las figuras literarias del último tercio del siglo XIX (Altamirano entre ellos) cuyos esfuerzos sobrepasan el mero intento de creación literaria para intentar en ella, con el ensayo y la crítica, la conformación de una cultura y una conciencia mexicanas.[2]

No hay el menor asomo de descalificación estética o de consideración peyorativa en el hecho de adscribir la narrativa de Yáñez a dicha genealogía: algunos de los intelectuales mexicanos más lúcidos del siglo XX pertenecen a ella; su participación en la conformación de las principales instituciones políticas y culturales del México contemporáneo, así como su paralelo y riguroso ejercicio de las letras, son incomprensibles sin el reconocimiento de su vinculación profunda con la manera decimonónica de concebir la "misión del escritor". Quizá uno de los rasgos que mejor adscriben a Yáñez a dicha tradición es el carácter *edificante* de su obra literaria, en el sentido que él mismo otorgó a ese término en sus ensayos sobre literatura hispanoamericana: esto es, "la invariable tendencia crítica, predicativa, proselitista, eticista, educacionista, historicista, que hace más sensible su contenido social".[3]

De ahí que cabe entender como plenamente programática su convicción –manifestada ya desde sus primeros ensayos y reiterada en "Perseverancia final"– de que "la expresión literaria es instrumento insustituible para fijar la realidad nacional, de modo superior a los caminos de la historia, de la sociología, de la geografía humana y económica, de la estadística".[4] En nuestros días, es posible –y de hecho, casi inevitable– disentir de un credo semejante, sobre todo como escritor; como lector, en cambio, es

1. "Hay épocas en que los poetas se fugan de la realidad", entrevista de Arturo Adame Rodríguez con Agustín Yáñez, *México en la Cultura*, núm. 78, 30 de julio de 1950, pp. 3,7.

2. Alfonso Rangel Guerra, *Agustín Yáñez y su obra*, México: Empresas Editoriales, 1969, p. 97.

3. Agustín Yáñez, *El contenido social de la literatura*. México: El Colegio de México, (Jornadas, núm. 14), 1944, p. 17.

4. Agustín Yáñez, "Perseverancia final", en *Obras I*. México: El Colegio Nacional, 1998, p. 113.

imposible prescindir de él. Pues sin la comprensión de la manera en que estos principios articulan –mas nunca condicionan– los variados recursos literarios puestos en juego en cada uno de sus textos, resulta ininteligible no sólo una novela como *Ojerosa y pintada*, sino además el sentido cabal de un programa tan vasto y ambicioso como el que Yáñez aspiraba a cumplir con la suma de su obra literaria.

Ahora bien, vale la pena aclarar que ese carácter *edificante* y programático afirmado en "El plan que peleamos" y "Perseverancia final" –con el cual, dicho sea de paso, se ha organizado el conjunto de sus *Obras*–, es menos un proyecto de rigurosa ejecución que el registro de las tensiones fundamentales que alentaron su escritura. Así, "las edades y los afectos", "el país y la gente", "la historia y los tipos" y "los oficios y las ilusiones" no son metas cumplidas con sus libros: son los nombres de sus puntos cardinales, las guías de su rosa de los vientos. Asumidos como los trazos definitivos de ese inacabado "retrato de México", cada uno de esos rubros nos condenaría a leer los textos de Yáñez en una progresión excesivamente lineal, cuyas pautas de interpretación no han sido seguidas en rigor prácticamente por ninguno de sus comentaristas y las cuales, además, son superadas por la individualidad irreducible de algunas de esas obras. Un ejemplo: tomado al pie de la letra, el rubro "El país y la gente" nos obligaría a considerar *Ojerosa y pintada* como la "culminación" de un ciclo iniciado en *La tierra pródiga*, continuado en *Las tierras flacas*, profundizado en *Al filo del agua* y nunca proseguido en dos obras que funcionarían como los antecedentes inmediatos de la novela sobre la gran ciudad. Leída de esa manera, *Ojerosa y pintada* vendría a ser así el remate de un proceso narrativo cuyas raíces se hundirían en las "tierras de conquista" y "en la conquista misma", y cuyas ramas más altas apuntarían a la visión "no sólo de la ciudad de México sino de toda metrópoli en desarrollo".

La suerte de esta novela, sin embargo, ha sido muy distinta: nadie parece poner en duda que, por sus planteamientos literarios y por su ambición estilística, se trata de una obra claramente inferior a *Al filo del agua*, *La tierra pródiga* y *Las tierras flacas*. Superada en recursos novelísticos y en poder de evocación y recreación de la gran ciudad como tema literario por *La región más transparente*, así como por la narrativa posterior de la generación del medio siglo, el interés de *Ojerosa y pintada* ha quedado reducido a figurar en los recuentos de las obras "inspiradas" por la Ciudad de México: un cúmulo desigual de textos con los cuales esta novela establece una familiaridad sólo epidérmica y anecdótica, decretada por la ley de la simple contigüidad.

En cambio, entendidos como las *querencias* o los derroteros paralelos o contradictorios que contraponen o complementan títulos de diferentes épocas y tesituras, esos "rumbos de la escritura" señalados por Yáñez podrían dar origen a lecturas tal vez más razonadas y menos estereotipadas de sus obras. Algo semejante, al menos, es lo que podría intentarse con *Ojerosa y pintada*. Para empezar, podría establecerse como punto de partida su vinculación con otros textos de Yáñez cuyo tema no es la vida en la Ciudad de México, sino algo que subyace en él y que, en cierta forma, lo ahonda y lo trasciende: me refiero a la pugna entre el "centro" y la "periferia", con sus numerosas variantes e implicaciones. Valdría la pena aproximarse a *Ojerosa y pintada* no como la obra cuya justificación literaria es llenar la casilla asignada a "la ciudad" en la descripción sumaria de la geografía nacional, sino como el libro donde se condensa –sobre todo temáticamente– una de las preocupaciones más antiguas del narrador jalisciense: la tensión establecida entre "el pueblo" y "la ciudad", entre el "centro" y la "provincia"; en suma, la desigual pero ineludible relación entre la capital y las diferentes regiones del país, así como el modo en que las consecuencias de dicha relación influyen tanto en el escritor como en sus personajes. Dejo esta tarea,

necesitada de un mayor espacio y de una revisión minuciosa que aquí no puedo emprender, para un trabajo posterior. Me quedo, por ahora, con una lectura cuesta abajo de *Ojerosa y pintada*, y apunto solamente algunos de los elementos que acusan dichas tensiones, así como las posibles razones de su aparente fracaso.

Desde su aparición, no parece haber cambiado ni crecido sustancialmente el juicio que pesa sobre dos de las novelas de Yáñez menos favorecidas por la crítica: *La creación* y *Ojerosa y pintada*. Ya los comentaristas de la época tendían a considerarlas como obras ambiciosas, pero irregulares, en cuanto a factura y logros narrativos, y no extraña por ello que el autor saliese en su defensa en más de una ocasión. Si bien los argumentos esgrimidos por los críticos en contra de ambas iban de lo formal a lo temático, en la mayoría se hacían presentes dos elementos comunes: la incomodidad y el desconcierto. Pues si bien eran evidentes la complejidad y el atrevimiento de los experimentos literarios puestos en práctica por Yáñez, también parecían innegables los resultados más bien desiguales que el autor había obtenido de ellos.[5]

Incluso uno de los primeros y más firmes defensores de *Ojerosa y pintada*, Emmanuel Carballo, reconoció este hecho en un comentario entusiasta dedicado a la novela. "Una lectura apresurada deja desagradable sabor de boca", admitía Carballo, aunque aclaraba después que "no es injusto decir, si así se lee, que es una novela simple, farragosa y de arquitectura 'audaz pero aburrida'", por lo cual "el lector puede llegar a creer que la actitud de Yáñez es de científico y no de artista".[6] Sobre este último aspecto recayó también el comentario de Reyes Nevares, para quien el autor se había "investido de sociólogo", pues "no es más que un contemplador, un crítico que ve al hombre en su elemento social".[7]

Para un escritor que consideraba que "la expresión literaria es instrumento insustituible para fijar la realidad nacional, de modo superior a los caminos de la historia, de la sociología, de la geografía humana y económica,

5. Antonio Marquet señala como un motivo adicional de las críticas adversas recibidas por esta novela el "silencio literario" de Yáñez, no interrumpido desde la aparición de *Al filo del agua*; en particular, llama la atención sobre la gran expectativa despertada por esta obra, así como la subsiguiente decepción de la crítica al no ver confirmados sus juicios con la aparición de *La creación* y *Ojerosa y pintada*. *Vid.* A. Marquet, "*Ojerosa y pintada* y *La región más transparente*: dos visiones de la Ciudad de México en los años cincuenta", *Plural*, México, núm. 193, octubre de 1987, pp. 22-31.

6. Emmanuel Carballo, en A. Rangel, *op. cit.*, p. 275.

7. Salvador Reyes Nevares, "*Ojerosa y pintada*", *México en la Cultura*, núm. 578, 10 de abril de 1960, p. 4.

de la estadística", debió de resultar paradójica la comparación de su desempeño narrativo en esta obra con el trabajo de un "científico social", así como apresurada la depreciación de sus logros literarios justamente a causa de la –en apariencia– limitada implicación autoral en la ejecución de la novela.

Lo cierto es que, aun si se vuelve a las páginas de *Ojerosa y pintada* con la intención de dejarla hablar sin cortapisas, el desconcierto no desaparece; pues, si bien, como afirma Carballo, "la relectura aclara conceptos y centra la atención en el exacto perímetro de la novela", y revela que "se trata de una obra compleja, de difíciles planos simbólicos y de arquitectura a la vez atrevida y desconcertante", el hecho es que, en conjunto, ni el libro nos seduce ni su apologista nos convence: la ciudad literaria levantada por Yáñez se extiende a lo largo de doscientas páginas como un descomunal monumento a la dispersión. Las razones del desconcierto que invade al lector son diversas, pero se resumen en que una parte medular de los planteamientos constructivos de la novela atenta contra algunos de "los principios fundamentales de la ficción".[8] Y aquí, tal como lo vio Carballo, "comienzan a complicarse las cosas".

Podría decirse que *Ojerosa y pintada* es una obra cuyo eje básico de construcción y ejecución es la antinomia. Dividida en tres secciones principales– "Cuesta arriba", "Parteaguas" y "Cuesta abajo", subdivididas la primera y la última a su vez en 21 y 19 secuencias respectivas de irregular extensión–, la novela se presenta como un mosaico narrativo cuyos fragmentos carecen de comienzo y de final, pero a la vez aspira a ser leída como un haz de historias cuyos trazos más gruesos deberían dibujar una trayectoria general que va del nacimiento y la ascensión al descenso y la muerte; la ciudad está poblada por un caudal de voces, pero éstas sólo se tornan audibles para la narración durante el tiempo robado al tráfago urbano en los traslados; la acción narrada se halla enmarcada en el espacio inagotable de la urbe, pero transcurre en

8. Cit. en A. Rangel, *op. cit.*, p. 275.

realidad en el ámbito estrechísimo del taxi; su personaje central es un viajero inmóvil, condenado a hacer de la errancia su modo de habitar la metrópoli.

Quizá a causa de ese carácter antinómico, al internarse en sus páginas el lector tiene la sensación de ver crecer sin concierto aquel mundo de ficción: la novela parece imitar a ratos el modo ciego, voraz en que la urbe se extiende y devora –sin digerirlas– las historias humanas más dispares. Pues dispar es, en efecto, el montaje de diálogos, narración omnisciente y focalización interna en la conciencia del personaje más visible como tal en el desarrollo de la obra: el conductor del taxi. La férrea exigencia argumental impuesta por su autor al encuadrar las coordenadas del espacio y del tiempo narrativos en lo que podríamos llamar un *no-tiempo* y un *no-lugar* –los minutos transcurridos durante los traslados y el ámbito impersonal pero a la vez íntimo del taxi–, constituye sin duda una de las apuestas más arriesgadas y uno de los hallazgos de toda la novela. Pero a la vez se presenta como una de las condiciones que impiden a cada secuencia llegar a ser un relato en sí e integrar, en conjunto, una verdadera red de unidades narrativas complementarias y no simplemente una acumulación reiterativa, a ratos farragosa, de anécdotas parcialmente desarrolladas y sólo yuxtapuestas. A dicha restricción debe la novela sus méritos principales, así como sus limitaciones y defectos más obvios e insalvables.

Esa misma restricción argumental obligó al autor a prescindir casi en su totalidad de cualquier tipo de profundización psicológica o histórica, así como de casi toda acción que imbricase o consolidase el tramado de personajes. El resultado de ello es que la única conciencia que en verdad domina y permea más allá del cúmulo de voces invocadas –incluyendo la del conductor– es la del narrador-novelista: todo cuanto sucede, sucede sólo *en* y gracias al lenguaje modelado por esa conciencia al servicio de una idea fija: *hacer hablar al país*. Podría pensarse que, liberada de las ataduras de trama o personajes, la atención del novelista

debería haber recaído del todo en la recreación de las formas de hablar convocadas en ese foro ambulante que es el taxi; pero lo cierto es que, si bien ésta constituye una de las virtudes más destacables de *Ojerosa y pintada*, ni las voces alcanzan plena autonomía diegética como para considerarlas sujetos narrativos alternos, ni la evocación de los sujetos sociales resulta convincente. Ante los soliloquios mantenidos en la conciencia del taxista –hombre de familia, padre responsable, ocupado en sus necesidades económicas y contenido incluso ante las provocaciones más directas–, se hace difícil no establecer un contraste con Beto el ruletero, el taxista añorado por Gladys García en uno de los primeros monólogos de *La región más transparente*:

> Mujer, mujer divina esa me la cantaba Beto; ése sí que me trajo al trote, con eso de ser ruletero y sacarme a pasear en coche: ¡qué machote y qué vacilador! "Vieja que se sube al coche, vieja que me bombeo", decía:
> "-¿Estás sola, chata?"
> "-Estoy contigo, ¿me siento?"
> ya Chupamirto lo conocía, y le dedicaba sus mambos por el micrófono, *yo soy el ruletero, que sí, que no, el ruletero*
> "-Estás muy buena, chata, aaayyyjj por abajo anda el jarabe al son de las copetonas
> "-No te calientes, granizo
> "-Pa'su
> "-Ay, qué siento, qué siento
> que sí, que no el ruletero y chanceador como él solo, cómo me gusta, con su sueterzote de canario
> "-¿A ti no te agarró alguien de puerquito en la escuela, chata?"
> "-¿En la escuela? Estás chanceando".
> "-Conmigo se metía un tipo así de grandote, le decían el Mayeya y me traía maloreado. Yo todo tilique en aquella época, y él grandote, torciéndome las orejas. Hasta que maté a un cuate y me mandaron dos años a la peni. Lo vieras ahora. Me lo encuentro y no es sonrisota de cuatacho la que me hace. Pero yo tampoco me meto con nadie. Ya ves los líos que tiene uno ruleteando; que se bajan, que te la mientan. Pues que me la mienten. ¿Qué es peor? ¿Morirte en la cama? ¿O que un cristiano venga y te mande al otro barrio? ¿Para qué hacerle un favor a nadie? Palabra."

> Pero ya se lo había dicho, no le había tomado el pelo:
> '-Tendría harta lana si no fuera por las viejas y el bailecito. Todos los días tengo que meterme por ahí, a bailar. Suave, chánchararancha, chánchararará... Qué quieres. Así me hicieron, medio drácula...'[9]

9. Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Madrid: Cátedra, 1982, pp. 148-151.

Hay una distancia enorme e insalvable entre la voluntad de Yáñez de *hacer hablar* a los personajes y el esfuerzo de Fuentes por *dejarlos hablar*. Pues no es en calidad de habitantes de la novela que irrumpen en *Ojerosa y pintada* las voces de la ciudad, sino en tanto *tipos sociales*, y más aún, como casos *ejemplares* –es decir *representativos*–, de ideas previamente asumidas sobre la urbe y el país. Trenzada con firmeza en el tramado de la obra, se percibe una corriente interna de observaciones y juicios sobre el desarrollo histórico y social de México –formulados por Yáñez en reseñas, prólogos, artículos, ensayos y discursos–, que otorga a la narración la integridad ideológica que el lector echa de menos en el plano ficcional.

A mi modo de ver, Yáñez ejecuta su mural sobre la vida de esa metonimia del país que es la Ciudad de México, desde una perspectiva ideológica muy concreta: la de la literatura entendida como *expresión edificante* de la mexicanidad. Que el narrador jalisciense no aspiraba a ofrecer una visión folclorista, pintoresca o costumbrista de la urbe, sino a exponer narrativamente el modo en que la metrópoli encarna las características y los conflictos del *ser nacional*, lo demuestra su convicción reiterada de que aquellos recursos constituían sólo un escamoteo del problema de fondo. Ya al estudiar las crónicas de la conquista en su ensayo "Primeros testimonios de la mexicanidad", Yáñez había afirmado que "el país de la literatura foclorista escamotea el ser en sí de México, y las manifestaciones correspondientes son burdas falsificaciones del nacionalismo auténtico", porque

> las obras que aspiran a expresar lo mexicano por el sólo colorido del paisaje, o por el cuadro de las costumbres típicas en lo que éstas sean pintorescas, o por la transcripción de

> palabras y giros regionales, o por el derroche vulgar de sentimientos, apenas lograrán rozar la superficie de la mexicanidad que, ante todo, es hondura, y lucha, y angustia: el drama del mestizaje –lo heterogéneo–, que quiere anular sus negaciones, encontrar su espíritu y centrarlo en el magnífico escenario de su naturaleza.[10]

10. Agustín Yáñez, *Fichas mexicanas*, México: El Colegio de México, 1945, p. 26.

Pues bien: es en calidad de "escenario magnífico" de algunos "actos" constitutivos de ese drama que la ciudad narrada alberga a sus fugaces personajes: una mujer a punto de dar a luz, un "arrapiezo", un niño periodiquero, un violinista frustrado que toca en un cabaret; los fuereños, perdidos, ambiciosos, desconfiados, que llegan dispuestos a no dejarse engullir por la ciudad; un grupo de artistas e intelectuales excéntricos en busca de diversión; un borracho, unos constructores oportunistas, una familia de "rotos" añorados de los tiempos porfiristas en busca de una casa en alquiler; unos leguleyos de provincia, unos jóvenes estudiantes, una mujer que se prostituye para dar de comer a sus hijos; un grupo de militares veteranos de la revolución decepcionados con el trato que han recibido por los gobiernos encabezados por civiles... Dispersos, carentes de identidad en el plano narrativo, estos personajes se encuentran imbricados, en cambio, en el plano ideológico de la obra: no *se muestran, demuestran* que la ciudad es un río revuelto donde sólo sobreviven aquellos que nadan río arriba –en la novela, los *arribistas*, los *tiburones* y los aprovechados–, mientras que, quienes son arrastrados por la corriente, parecen condenados a perderse en el mar.

A acentuar esta lectura contribuye la división de la novela en las tres partes antes mencionadas, así como el epígrafe que encabeza el "Parteaguas" y que, junto con ese interludio reflexivo, reorienta el sentido de la narración "cuesta abajo". Sin el "Parteaguas", los versos de Manrique –"Allí los ríos caudales,/ allí los otros medianos/ y más chicos;/ allegados, son iguales/ los que viven por sus manos/ y los ricos"– aludirían por simple extensión al modo en que confluyen en la ciudad

todos los caudales sociales del país; en cambio, la densa carga lírica y simbólica de esas doce páginas reitera el sentido de los versos, y confiere a la ciudad la misma función que el mar tiene en el poema: es el lugar del morir. No por nada, los motivos de la muerte aparecerán con mayor insistencia en los monólogos del conductor a lo largo de la tercera parte, junto con una frase proferida páginas atrás por los *coyotes* que abordan el taxi, pero esta vez puesta en boca del personaje estrafalario que irrumpe en el "Parteaguas": "corrupción de corrupciones, todo es corrupción". Convertido en la conciencia del propio novelista, el "filósofo del canal" descubre en las aguas negras que abandonan la ciudad la misma historia que el taxista intuye en las voces que rescata de la corriente urbana, de modo que su crónica escatológica es en verdad un trasunto de la misma novela:

> Cuántas veces habré visto pasar entre las aguas negras la historia de usted, es decir: el residuo de su sudor, de sus apuros y sustos, la materia sobrante de sus duelos y fiestas, esto es, lo que haya quedado del café bebido en algún velorio, de los alcoholes con que haya festejado algún buen acontecimiento, las comidas de bodas, bautizos, qué sé yo: hasta su mugre, dispénseme: digo, la inevitable mugre de los que trabajan por el pan de cada día, claro: la más honrosa de las mugres, aunque aquí se junte con las mugres vergonzosas, qué le vamos a hacer: la vida es así, una ciudad es así: junta de santos y pecadores, de apóstoles revueltos con asesinos y ladrones, de vírgenes prudentes y necias, de mujeres incorruptas, digo, claro: moralmente hablando, y de meretrices, de sanos y enfermos. Contemplar las aguas negras es como leer apasionadamente las páginas del Apocalipsis, como descifrar cada uno de sus símbolos para leer el pasado, el presente y el futuro de la humanidad; yo hago, completo una cosa con otra: leo el Apocalipsis para comprender la lección del desagüe, y leo también a los profetas del Antiguo Testamento, no hay nada más bello que la fealdad fulminada por sus labios, eh, claro, yo aspiro a ser profeta en mi propia tierra, compenetrarme de las enseñanzas del canal, para un día no lejano arrojar sus inmundicias al rostro de la sociedad, en busca de que se avergüence y se arrepienta...[11]

11. Agustín Yáñez, *Ojerosa y pintada*, México: Libro-Mex, 1960, p. 120.

¿Representa *Ojerosa y pintada* la culminación plena y acabada de esa "lección del desagüe"? ¿Asumió Yáñez el papel de "profeta en su tierra" con esta novela *edificante* y, en todo caso, logró convencer a sus lectores con la imagen de esa ciudad de "fealdad fulminada"? Es difícil responder afirmativamente. Sólo un año después de publicada esta novela, Octavio Paz celebraba "la mayoría de edad de *Al filo del agua*", recordando que entonces "la mayoría de los novelistas y cuentistas mexicanos" preferían "explorar el tema de la ciudad", "al menos los más osados", y citaba como confirmación de su aserto los nombres y las obras de Fuentes, Revueltas, García Ponce, Sergio Fernández, José de la Colina, Jorge López Páez, Juan Vicente Melo y Sergio Galindo.[12] En ningún momento trajo a colación la novela "urbana" del propio celebrado. Paradójicamente, en 1965, Carlos Monsiváis había presentado el monográfico de *La Cultura en México* dedicado a la metrópoli con esta afirmación: la Ciudad de México

> es el villorio feudal de *Al filo del agua*, sofocante, diminuto, entregado a las murmuraciones bajo los visillos, sórdidamente feligrés; es Cuautitlán, como todo lo que está fuera de México. Pequeño pueblo, culminación de la provincia, proyecto de zona cosmopolita, la Gran Aldea, la Región Más Transparente, el Lugar Donde Crece la Hierba, la Ciudad de los Palacios, El Peñón de las Ánimas, el Distrito Federal resulta el sitio ideal para observar nuestro subdesarrollo y las ganas que tenemos de abandonarlo.[13]

¿Constituye una mención como ésta una de las pruebas más contundentes del acierto artístico de *Al filo del agua* y del fracaso literario de *Ojerosa y pintada*? Aunque comparto la idea de quienes abogan por desclavar a Yáñez de la cruz de *Al filo del agua* y por sumar otras de sus obras al canon literario, debo admitir que concuerdo con Monsiváis: hay una intuición más profunda y certera del "alma" de la urbe en la recreación del pueblo de mujeres enlutadas que en todas las "dejadas" y los retazos de conversaciones referidos

12. Octavio Paz, "Novela y provincia: Agustín Yáñez"; se trata, como es sabido, del prólogo a la edición francesa de *Al filo del agua*. Cito por el texto reimpreso en *México en la obra de Octavio Paz*, edición de Luis Mario Schneider, México: Promexa, 1979, 316-319, p. 317. El ensayo de Paz fue reproducido en el homenaje dedicado a Yáñez por *La Cultura en México*, con el título "La provincia es teatro, coso de toros, tribunal", *La Cultura en México*, núm. 321, 10 de abril de 1968, pp. 2-3.

13. Carlos Monsiváis, "La ciudad vista por las gafas alucinantes de Carlos Monsiváis", *La Cultura en México*, núm. 179, 21 de julio de 1965, p. 3.

por el narrador de *Ojerosa y pintada*. Pues la primera revela –con una contundencia que la segunda está lejos de conseguir– el modo en que "el significado provinciano de nuestra modernidad" se halla íntimamente entrelazado al "hecho trágico de ver las formas del siglo XX al servicio de la mentalidad del siglo XIX".[14]

14. *Ibid.*

A cuatro decenios de su publicación, es posible que *Ojerosa y pintada* despierte poca admiración en el apresurado lector de nuestros días, sobre todo si éste busca en sus páginas una estampa dócil de época o, peor aún, la impracticable traducción literal de una ciudad inapresable. Acostumbrado a lo que Juan Villoro ha llamado el "vértigo horizontal", el habitante actual de la urbe comparte con el escritor de nuestros días el mismo azoro, la misma desazón ante una realidad que lo supera y, quizá por lo mismo, no aspira a encontrar como lector el mapa que le revele los sentidos –las salidas– del laberinto en una obra de ficción. Con todo, la novela de Yáñez aún puede depararle numerosas sorpresas si transita por los numerosos caminos de la obra, permitiendo que ésta, con calma, le revele algunas de las tensiones que la animan. Aquí no he hecho sino esbozar una de esas posibles vías: la lectura de la polaridad entre la metrópoli y la periferia, entre la ciudad y el pueblo, presente bajo múltiples formas en numerosos textos de Agustín Yáñez. Si la interpretación que propongo no resulta excesiva, tal vez la relectura de *Ojerosa y pintada* desde esta perspectiva permita superar la visión de la ciudad como poco más que un escenario mudo de la acción narrativa, y nos ayude a vincularla con otros sectores en apariencia lejanos de esa "comedia mexicana" que es la obra total de Yáñez.

Agustín Yáñez: La cuestión del mestizaje

Jean Franco
Agregado Cultural Embajada de Francia

Remedando a Honorato de Balzac en 1842, quien por primera vez intuye la existencia orgánica del conjunto de sus obras que hasta la fecha aparecían sueltas, marcadas solamente por la recurrencia de algunas figuras novelescas,[1] Agustín Yáñez presenta en 1968 el balance de su medio siglo de actividad literaria, reproducido en la *Memoria de El Colegio Nacional*[2] bajo el título de "Perseverancia final", con un cuadro de las novelas publicadas y de los textos en proyecto, ordenados por series. Visión global bastante completa por cuanto sólo aparecerán, posteriormente a 1968, *Las vueltas del tiempo*[3] y *La ladera dorada*.[4] Yáñez testimonia su deseo fundamental de documentar la realidad mexicana bajo todos sus aspectos:

> Afloraba, con preeminencia, el anhelo de reunir y completar orgánicamente los estudios encaminados a demostrar que la expresión literaria es instrumento insustituible para fijar la realidad nacional, de modo superior a los de la historia, la sociología, la geografía humana y económica, la estadística.[5]

No es concepto nuevo en él como lo demuestran otros textos anteriores de reflexión sobre el propio quehacer literario, ya desde 1944 en una ponencia presentada en El Colegio de México, "El contenido social de la literatura iberoamericana",[6] o en 1952, en el discurso de ingreso en El Colegio Nacional, "La literatura como testimonio de la realidad nacional". Enlazando las novelas se logra una radiografía del país, "un retrato de México, una forma de Comedia Mexicana, que conjuntando realidad e imaginación

1. Balzac redactó el prefacio simbólico a petición del editor Jules Hetzel. En él cobraba conciencia de la organización estructural de su "Comedia humana", que se había ido fraguando de modo espontáneo al paso cada vez más precipitado de novelas. Cada una de éstas venía centrada en un personaje clave, el cual volvía a aparecer como figura episódica o segundaria en libros posteriores. La toma de conciencia de Balzac de la unidad orgánica de sus novelas lo obligará a sistematizar su intuición y a rastrear en otros estratos de la sociedad. Tarea ingente y desmedida que lo ocupará nueve años más, hasta su muerte en 1851.

2. *Memoria de El Colegio Nacional*. México: El Colegio Nacional, t. VI, núm. 2 y 3, 1967 y 1968.

3. *Las vueltas del tiempo*. México: Joaquín Mortiz. En realidad, la novela se escribió inmediatamente después de *Al filo del agua* y se conservó inédita por "prudencia política" pues en ella se "censuraba" a Calles y a su sistema.

4. *La ladera dorada*. México: Grijalbo, 1978.

5. "Perseverancia final", *Memoria de El Colegio Nacional*, *op.* cit.

6. Publicada en *Jornadas*, México: El Colegio de México, vol. 14, 1944.

dentro de un ciclo novelesco, indagara en panorama los variados estratos de la vida nacional".[7] Agustín Yáñez reúne a sus novelas bajo el título general de "El plan que peleamos", en cuatro series: "Las edades y los afectos", "El país y la gente", "La Historia y los tipos" y "Los oficios y las ilusiones".

En este amplio panorama que aspira a representar la totalidad de los problemas del país quedan prácticamente ausentes los problemas indígenas. Un solo título de "Los oficios y las ilusiones" – de una novela que no llegó a escribirse – remite al parecer a la dimensión del mestizaje, que por lo demás no es secundaria en México: se trata de *Tonantzintla*, un proyecto muy avanzado si se toma en cuenta la evocación bastante precisa que de ella perfila su autor. No está de más transcribir *in extenso* la referencia que aparece en "Perseverancia final":

> Tonantzintla es el contrapunto de la ciencia pura y de la miseria humana desesperanzada; pero también del humanismo revolucionario de científicos a los que no son ajenos los dramas vividos por indios y mestizos en los bajos del villorio, muy cerca de la colina en que apuntan al cielo los telescopios del observatorio astronómico; y es también el espíritu de la belleza, que halla suntuosa realización en el barroco indígena, vegetal, frutal, de uno de los monumentos religiosos más deslumbrantes: la iglesia de Santa María Tonantzintla, y es el valle mítico de Cholula, con el señorío de su pirámide prehispánica, con la usurpación de alto santuario, con la composición armónica de las naves que componen la Capilla Real, junto a la fábrica austera de San Francisco —fortaleza—, con su dilatado atrio, su capilla abierta y sus posas de arte enérgico; y son los cientos de torres regadas en el contorno que claman toda la noche de difuntos, hasta la amanecida, cubierta de amarillas flores funerales y de senderos floridos que de la calle conducen a la principal habitación de las casas, donde los muertos hallan la *substancia* de las ofrendas, generosamente dispuestas en altares, por el culto familiar; son los cien campanarios que disparan incesante coheterío y repiques los días de su fiesta titular, a costa de privaciones populares.
>
> Durante varios años, en otoño e invierno, he sido huésped del Observatorio; he asistido al afanoso escrutinio del cielo,

7. Sobretiro de la *Memoria de El Colegio Nacional*, *op.cit.*

> hasta la madrugada; he tenido a mano las fotografías celestiales, con su hermosura y enigmas, que no alcanzo a comprender, pese a la sabiduría de las explicaciones; resuelvo entonces quedarme con la contemplación estética y dar rienda suelta a la fantasía, bajo el estímulo de luces y sombras recogidas por la paciencia de mis doctos amigos; a la mañana bajo con ellos al pueblo donde ha muerto por atropellamiento criminal un indígena, donde agoniza un niño por falta de atención médica, igual que una mujer aúlla su parto en desamparo; bajo al pueblo donde toda endemia y epidemia tienen asiento, donde faltan agua y condiciones sanitarias, donde los caciques locales hacen sentir su voracidad y ferocidad, donde fanatismos e ignorancia ofrecen fácil pasto al abuso.
>
> Sobre raptos y violaciones de doncellas, asesinatos y hurtos, enfermedades y necesidades, el relato traza la hecatombe perpetuada por los españoles en Cholula cuando su infausto avance conquistador. Después, acompaño a los astrónomos, matemáticos, físicos, ayudantes empeñosos del Observatorio, a reclamar justicia en la Presidencia Municipal o en la cercana capital del Estado, a promover la terminación de las nuevas escuelas, de los centros asistenciales, de las obras de ingeniería sanitaria, a procurar la reparación de daños.[8]

8. *Ibid.*, p. 289-290.

En esa novela "nonata", que hubiera centrado su temática en la antinomía entre lo científico y lo cotidiano, el indígena sólo hubiera aparecido como sombra y como paradigma de la miseria. A la joya barroca de Santa María Tonantzintla sólo se la habría presentado como símbolo abstracto de hermosura y armonía o como telón de fondo para una contemplación estética, y el indígena como soporte de lo extraño e incluso de lo exótico, mero contrapunto a un devaneo espiritual de los problemas sociales a los astronómicos. De modo que la única novela dedicada a las cuestiones indígenas no hubiera pasado probablemente de mera reflexión cultural sobre nociones estéticas.[9]

Por supuesto, no cabe levantarle pleito a Yáñez por una novela que no llegó a escribirse pero, quedándonos en los solos libros que salieron a la luz, comprobamos la relativa ausencia de la problemática indígena, lo cual resulta anómalo cuando se pretende esbozar un "retrato" de México, y más con la

9. En una entrevista que nos concedió en 1978, Yáñez nos indicó su intención de redactar además un texto sobre los "pochos", dramáticamente escindidos entre dos culturas. Y reconoció que la parte indígena quedaba prácticamente descartada en su obra porque no conocía muy bien esos medios.

perspectiva historicista proclamada por el autor. En las escasas ocasiones en que asoma alguna referencia a lo indígena, siempre resulta fugaz, pintoresca o secundaria, cuando no caricaturesca, como ocurre en el caso de Pablo Juárez en *Las vueltas del tiempo*.[10]

Esta ausencia novelística, que no carece de sentido (ya se sabe que un texto está constituido tanto por los elementos que han sido desechados como por los que han sido elegidos y los primeros son a menudo más significantes que éstos), puede ser refrendada por los numerosos escritos teóricos (128 artículos publicados en revistas o periódicos, 16 discursos editados, 19 prólogos o ediciones de obras diversas, 2 biografías dedicadas a Justo Sierra y a Las Casas) que abordan un gran acopio de temas de literatura, historia, política cultural. Se vislumbra la intención de rastrear las huellas de lo mexicano en todos los sectores pero sus *Crónicas de la Conquista*[11] sólo están vistas del lado de los vencedores y *Mitos indígenas*, en la misma colección del Estudiante Universitario,[12] se granjea de parte del Padre Angel María Garibay un comentario tan sorprendido como displicente.[13] Si es cierto que Yáñez le confiere al pasado prehispánico un estatuto de cultura -lo cual no es muy común en esa época que considera, por ejemplo, que la poesía náhuatl no es verdadera poesía y que los idiomas autóctonos no se cotejan con la lengua española-, lo hace con un supuesto exclusivamente cultural teñido de cierto idealismo: le interesan predominantemente al analista jalisciense la capacidad creadora de los idiomas indígenas y la poesía que se desprende de los mitos prehispánicos, criterios que apuntan a idealizar al pasado indígena sin entenderlo.

Las culturas precolombinas, en su opinión, le legaron al México moderno tres herencias esenciales: las artes plásticas (cerámica, arquitectura, escultura y códices de gran magnificencia), los idiomas (el náhuatl "exquisito y elegantísimo", el tarasco "elegante, armonioso y propicio a la onomatopeya", el maya "eficaz, poderoso, bello y perfecto", sin hablar de la exquisitez del zapoteca, el otomí, el mixteca, el

10. Cf. Jean Franco. *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yánez*. Guadalajara: Gobierno de Jalisco. 1988, p. 211-212.

11. Estudio preliminar, selección y notas de Agustín Yánez. México: UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario,2). 1939.

12. *Ibid.*, vol 31. 1942.

13. "En sus atisbos – geniales algunos por insólitos – bien desarrollados, hallaríamos materia para un libro. Tan preñados de sentido están". "Sobre lo indígena. Acotación a un prólogo, el de *Mitos indígenas*". *Letras de México*, México, vol. I, año VII, número 3, 15 de marzo 1943, p. 1-2-9.

totonaca, el matlacinga y el huasteco, entre otros, todos capaces de expresar las sutilezas del pensamiento) y las creencias religiosas (ritos y costumbres demuestran gran refinamiento de la cosmología).

Mediante estos tres rasgos definitorios, Yáñez procede a fijar el alma indígena de modo transhistórico: ésta se define por la "capacidad de abstracción", por lo que él llama curiosamente el "realismo",[14] por la "facultad de paradoja" que lleva a conciliar los contrarios – observación ésta de mucho más fundamento —, por la flexibilidad mental emotiva, por la "facultad de desasimiento", o sea la aptitud para abstraerse de la realidad (la famosa y errada "melancolía" indígena, que sólo existe en la mente de un observador ajeno a las realidades autóctonas, indescifrables para él), y por la capacidad épico-lírica. Dichas disquisiciones carecen en verdad de sentido antropológico y corresponden meramente a una percepción poética, compartida por la clase dominante de los cuarenta en busca del "alma nacional".

El valor de la aportación indígena radicaría en el criterio estético, en la capacidad poética de los indígenas, de "desconcertante originalidad", lo cual desemboca en una incomprensión casi total: "El alma indígena – afirma Yáñez – es una persistente proyección sentimental hacia todos los rumbos y la fuerza de su fantasía crea en torno suyo un mundo de doble fondo, con doble perspectiva".[15] Hablar de poesía equivale a situarse fuera de dicho universo "misterioso" y extraño (por desconocido): la famosa melancolía, la tristeza o el estoicismo, temas trillados de los intelectuales "indigenistas" no son más que marañas, apariencias, aproximación folklórica. No basta la simpatía por el pasado prehispánico para fundar un análisis antropológico y las ilusiones poéticas empañan la correcta percepción del universo indígena.

En su intento de definir "la fisonomía real de nuestro pueblo hispanoindio, el verdadero rostro de la patria, el perfil inconfundible y sagrado de la patria",[16] no pasa por alto lo indígena pero lo falsea, y después

14. "realismo en las formas lingüísticas, realismo en las concepciones y representaciones religiosas, tremendo y absoluto realismo, el de los sacrificios humanos, el de los corazones palpitantes como sumas ofrendas dignas de lo sobrenatural; realismo en los cómputos y signos cronológicos, en los estilos de vida, suntuarios y domésticos, en la base de los símbolos mágicos empleados por aquellas gentes; realismo sostenido, minucioso, naturalista, en el cual sólo advierten algunos los aspectos groseros, insoportables a la sensibilidad cristiana". *Mitos indígenas*. 3ª. ed. México: UNAM, 1964, p. XIV.
Concepto borroso, por no decir errado, que muy poco tiene de etnológico.

15. *Idem*.

16. Gabriel Méndez Plancarte, "Yáñez el silencioso". Reseña bibliográfica de la primera edición de *Fray Bartolomé de Las Casas, el conquistador conquistado*, *Letras de México*, 15 de abril de 1942.

de 1942, ya casi no volverá a abordar el tema, dejando paso a una reflexión abstracta sobre el "mestizaje". Retomará el tema treinta años después, como consta en el discurso titulado "*Plus ultra*", pronunciado en Huelva (España) el 26 de marzo de 1975 como director de la Academia Mexicana de la Lengua.[17] Por supuesto, la ocasión lo lleva a ensalzar el patrimonio común, el idioma español, "el común idioma en que nos entendemos y sentimos mutuamente, *plus ultra* de diferencias",[18] y exalta los vínculos que unen a la Vieja y a la Nueva España, fusionadas en la comunión del Verbo.

17. *Plus Ultra* (Discurso de Huelva). México: Ediciones del Centenario de la Academia Mexicana, 1975, núm. 15, p. 10.

18. *Ibid.*, p. 11.

Llevado a celebrar las afinidades entre raíces ibéricas y raíces autóctonas del Nuevo Mundo, no podía dejar de enfocar la especificidad de Hispanoamérica, es decir su raigambre indígena: lo hace recurriendo a un humanismo abstracto que da al traste con la historia y los conflictos delineando un feliz mestizaje. "Las categorías constitutivas del alma hispánica y del alma indígena –acota Yáñez- se corresponden profunda, sistemáticamente".[19] Las acercan el sentido religioso de la existencia, la fuerza de abstracción metafísica, el sentido realista vinculado con la religión (el conferencista asimila la antropofagia ritual azteca con la celebración de la Eucaristía), la visión paradójica de la existencia, el estoicismo, el gusto por el boato, la capacidad en crear. Más o menos los mismos elementos de 1942. La identificación del indígena con el español en aras de una indefinida naturaleza humana parece borrar cualquier conflicto cultural y la semejanza espiritual conduce sin sobresaltos a una fusión armoniosa de seres definidos genéricamente.

19. *Ibid.*, p. 20.

Esta permanencia del pensamiento de Yáñez ne deja de plantear interrogantes. La situación de 1942 no se coteja con la de 1975: a principios de los cuarenta, el autor jalisciense participaba en la creación y definición de una conciencia colectiva (por eso intentaba "recuperar" al indígena), pero al final del sexenio echeverrista la burguesía considera que ya no hay que forjar la patria, el país ya está dado y sólo cabe

retocarlo, ponerlo al día. Y sin embargo, Yáñez sigue con los mismos conceptos de asimilación del indígena al que se le niega personalidad y originalidad y al que se le resta existencia genuina.

El barroco mexicano representa la encarnación de esa fusión apaciguada: en él confluyen"la concepción de la vida en opulencia y derroche, cima de riqueza renacentista, exuberancia vital, pródiga en elementos expresivos" y "el viejo espíritu autóctono, en que la exaltación religiosa, el orden político, las lenguas, las costumbres y las artes tendían al exceso de recursos ornamentales para expresar el concierto de abstracción y realismo, por otra parte tan sobrio en su concepción". "El barroco mexicano – concluye líricamente en dicha conferencia – es preñez opulenta en punto de dar a luz la soberanía nacional".

Se apuntará el papel relevante de los aspectos artísticos para la constitución de la nación. Las reflexiones de Yáñez revelan un etnocentrismo de asimilación muy peculiar en la empresa de la burguesía mexicana para sentar las bases de una conciencia nacional. Se necesita establecer un consenso y superar las luchas de sectores antagónicos postulando la unidad de todos los mexicanos, legitimando el liderazgo de una clase, el cual es presentado como "natural". En los setenta, con la perpetuación asegurada en el poder, el nacionalismo cultural ya suena a fórmula huera propia de discursos y conmemoraciones.

Vale ahora ahondar un poco en el concepto de mestizaje cultural, que prevalece a partir de los treinta y que asume Agustín Yáñez. Gustavo Correa expresa el enfoque mayoritario: "Planteado el problema en el terreno cultural ya no se trata simplemente de reivindicación social y de incorporación a la nacionalidad sino particularmente de encontrar fórmulas adecuadas y precisas para una futura integración de culturas".[20] Despojada de toda amenaza de subversión para el orden social, la reflexión sobre el devenir cultural del país se respalda en bases teóricas y abstractas y toma el exclusivo camino artístico: el

20. Gustavo Correa, "La novela indianista de Mario Monteforte Toledo y el problema de una cultura integral en Guatemala". *La cultura y la literatura iberoamericanas*. México: De Andrea, 1957, p. 184.

mestizaje alcanzará una proyección humanista a través de los estudios sobre las artes, la poesía, la arquitectura prehispánicas que van a florecer siguiéndole los pasos a Samuel Ramos y a muchos intelectuales en pos de la definición del ser mexicano.

Además de los dos estudios mencionados, *Crónicas de la Conquista* y *Mitos indígenas*, Yáñez desarrolla su visión en otro texto de 1944, "El contenido social de la literatura iberoamericana",[21] que sintetiza perfectamente la postura de la burguesía nacional de aquellos años. La literatura es, en este marco, elemento de construcción nacional y coadyuva a la constitución de una cultura mestiza en que las dos vertientes se equilibran y se complementan de modo armonioso y milagroso:

21. Cfr. *Jornadas*, *op. cit.*

> Quienes hablan de la superioridad hispana desprecian lo autóctono y atribuyen los males americanos al hibridismo resultante del mestizaje: según éstos, la civilización debió arrasar no sólo la barbarie sino a los bárbaros, previniendo la mezcla irreparable de lo excelente con lo vil, no sólo vil sino incapaz para cualquier virtud. Quienes, por lo contrario, exaltan la bondad indígena, la grandeza de las culturas nativas, el ritmo dichoso de la vida prehispánica, no ven más que podredumbre, codicia y fanatismo en el advenimiento de la llamada civilización europea y, por proceso semejante al de los otros, el mestizaje les parece nefasta contaminación de vicios, exenta de ventajas, y origen de un destino sórdido, inexorable.[22]

22. *Ibid.*, p. 20.

Rebasando ese seudo conflicto, Yáñez aboga por una fusión basada en las numerosas afinidades que habrían existido entre los autóctonos y los colonizadores permitiendo la reunión casi natural. Entre ellas destaca el idéntico concepto religioso de la existencia,[23] el sentido de la abstracción metafísica, el concepto paradójico de la existencia. Categorías borrosas y poco convincentes pues pecan de demasiado generales.

23. "El español y el indígena son capaces de sacrificar todo, inclusive hacienda y vida, por el cumplimiento de sus imperativos religiosos". *Ibid.*

Culmina esa evocación de las semejanzas por una peculiaridad de los hispanos e indígenas en la expresión: una misma comunión en el Verbo y en la expresión (poética, plástica, artesanal) los reúne. Dicha afición

común permite que se realice sin ninguna dificultad el mestizaje ya desde los primeros tiempos de la Conquista, pareciéndose mucho los colonizadores a los autóctonos. Caía por su peso el mestizaje, sin choque ni conflicto. De hecho, dicha postura idealista implica la desaparición de lo indígena como originalidad y personalidad: de modo tácito se le asimila y se le desaparece hispanizándolo. Los autóctonos eran cristianos sin saberlo y por ende, la evangelización se llevó a cabo de modo palmario. Pone el énfasis en la colonización espiritual como fermento de unidad y creación:

> La evangelización es el aliento creador en el acto del Nuevo Mundo; ni la música ni la pintura ni la mímica – con ser medios adecuados para el indígena, especialmente la pintura– pudieron cumplir tal oficio, del que fueron sólo coadyuvantes. El aliento creador vino de la palabra, empeñada en comunicar y fundar, con la fe, las virtudes cristianas: artesanía del nuevo espíritu – de la nueva sociedad– es la literatura correspondiente: oraciones, himnos, artículos de doctrina, sermones, composiciones en verso, representaciones dramáticas. Aun cuando lo artístico aparezca en muchas de estas formas – como sin duda en las crónicas también aparece – y reflejen el momento de la conjunción cultural, son prendas que se les dan por añadidura; su máximo valor está ligado con la empresa generadora, en la que sirven de instrumento eficaz.[24]

24. *Ibid.*, p. 15

En esta sobrevaloración de lo cristiano se halla negado el indígena por cuanto es mero reflejo y proyección del advenedizo, prescindiéndose de los componentes históricos, sociales, políticos, étnicos. Creyendo definir la nacionalidad como confluencia de dos grupos, Yáñez de hecho presenta una colonización cultural o una "aculturación" al pie de la letra. Para él no existe problema étnico, la nacionalidad no es nada heterogénea sino que aparece como unidad constituida, bloque centrado en los referentes cristianos y en un hispanismo que da al traste con las realidades nativas.

Bajo disfraces proindígenas, la postura de Yáñez se revela no conscientemente hispanocentrista,

permaneciendo el mestizaje como fórmula retórica que oculta una voluntad de privilegiar la aportación cultural ibérica. El mestizaje sería la hispanidad transplantada en América (y modificada superficialmente por el traslado); la literatura latinoamericana desde sus inicios ya lo revela:

> ya en el solo estilo, y desde sus principios, la literatura iberoamericana es mestiza, cuando es auténtica, condicionada, como está, por la realidad específica del Nuevo Mundo y por el proceso vital correspondiente, lo que se acentúa en medida del desarrollo histórico y del característico afán americano de independencia en todos los órdenes.[25]

25. *Ibid.*, p. 20.

En realidad, dicho "mestizaje" no es nada más que una hispanidad que habría asimilado unos pocos elementos autóctonos periféricos, fraguándose casi mágicamente una simbiosis.

No deja de ser abusiva tal postura por sistemática y artificial. Así es como los escritos de Cortés y Bernal Díaz del Castillo llevan el cuño de un mestizaje sociológico y cultural:

> Las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, la *Apologética Historia* de Bartolomé de Las Casas, los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, las *Crónicas peruanas* de Pedro Cieza de León, la *Suma y narración de los incas* de Juan de Betanzos, la *Argentina* de Martín del Barco Centenero, son algunas de las mayores muestras de este mestizaje: tierra y vida extrañas que se hacen propias, en las que se infunde sudor, sangre, codicia, dolor y amor propios, y de las que va surgiendo la forma real producida en sueños y esfuerzos, quizás no con la fisonomía que se deseaba.[26]

26. *Ibid.*, p. 20-21.

Mestizaje realizado míticamente, pero a partir del preponderante elemento hispánico. Incluso cuando reconoce Yáñez la presencia de lo indígena en la formación de la nacionalidad mexicana (atribuyéndole

de hecho papel decorativo y arqueológico) proclama un hispanismo rotundo: renunciar a España sería "renegar de la España eterna, la de Cervantes y Velázquez; renegar de Virgilio; dar la espalda a Platón y Homero, al Partenón y a la Victoria de Samotracia".[27] Además de diluir el legado ibérico en la cultura occidental, Yáñez "recupera" en provecho de su tesis hispanista a algunos defensores de lo indígena, nueva hazaña intelectual que tiene que ver con cierto malabarismo mental: Las Casas, "héroe batallador" o "caballero andante"[28] en realidad encarna la verdadera conciencia hispánica,[29] "la mayor excelencia del cristianismo" y es vector de la ley evangélica, ley del imperio, de los valores humanísimos de la hispanidad respaldados en el altruismo, la valentía y la fe. Más que mestizo, su ideal es del "más cabal americano", superación de un mestizaje desvanecido ante un iberoamericanismo que está surgiendo:

> El criticismo ético, inexorable aun para lo más querido, es la dimensión perpetua de Bartolomé de Las Casas; y, con el realismo metafísico de su pensamiento, la aportación de mayores consecuencias en la génesis del Nuevo Mundo. Ligado con América por afecciones anteriores al descubrimiento. Y luego por la entrega total de vida y pasión, Bartolomé de Las Casas es uno de los grandes creadores del *ethos* americano. El estilo del apóstol es, una buena parte, el estilo del continente.[30]

Retomando el hilo vasconceliano, Yáñez subraya un ideal iberoamericano basado en el respeto a la persona humana y en la elevación del pensamiento, vehiculados ambos por los valores cristianos:

> El ideal de una Iberoamérica establecida sobre la soberanía de la persona humana y el bien público, es decir: sobre bases de libertad y justicia, con severo espíritu crítico adverso a toda especie de abuso y detención. Ideal éste hacia el que se orienta la historia de cuatro siglos y por el que trabaja una casi no interrumpida corriente literaria, que viene de las cartas, apologías, relaciones, tratados,

27. Agustín Yáñez, "¿Existe la cultura mexicana? ", *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, México, 15 de julio de 1951, p. 1.

28. *Fray Bartolomé de Las Casas, el conquistador conquistado*, México: Xóchitl (Serie Vidas Mexicanas), 1942.

29. "El pretendido antiespañolismo de Las Casas es puro y acendrado españolismo". *Ibid.*, p. 124.

30. *Ibid.*, p. 190.

controversias, peticiones, arbitrios, capitulaciones, ordenamientos eclesiásticos y civiles, procesos jurídicos, opuestos al régimen de violencia que afectó a Iberoamérica desde sus orígenes.[31]

31. "El contenido social de la literatura iberoamericana", art. cit., p. 16.

.La realidad iberoamericana – recalca Yáñez – es mestizaje fundamental, signo de una unidad profunda (hispánica) del continente:

> Y si – sobre cualquier factor – lo que constituye la nacionalidad es el asentimiento o el consentimiento colectivo a creencias, ideas, formas de voliciones, juicios de valor, prácticas de vida, con peculiar sentido de programa y empresa comunes, de aspiraciones proyectadas hacia el futuro y enraizadas en el pasado, Iberoamérica – esta gran nación dividida en muchos estados, por azares de su espíritu – se nos revela, libre de fronteras políticas y de contingencias regionales, en las categorías de aquellos personajes que, por obra del arte, han alcanzado perennidad y encarnan los diversos estratos de la realidad histórica e ideal del mundo por quien Darío vaticinó que 'habrán de cantar nuevos himnos, lenguas de gloria'.[32]

32. *Ibid.*, p. 45.

La literatura (y el arte en general) constituye la piedra de toque de este espíritu iberoamericano cuyas raíces "latinas" (en la continuidad de Vasconcelos y Ramos) asoman en el escrutinio del escritor jalisciense. Indice y expresión genuina, las letras iberoamericanas son elemento constructor, fundador, de la colectividad, "artesanía del nuevo espíritu". Cualquier mensaje social puede ser traducido en el lenguaje de la emoción estética y las obras de ficción son a menudo excelentes expresiones de las tendencias de una sociedad:

> Preferimos las referencias a obras de imaginación, dando por supuesto general que se las escribe con espíritu menos expuesto a acciones transitorias, principalmente políticas o económicas, a diferencia del ensayo, del discurso y del panfleto. Lo que no quiere decir que no reflejen entre sus inmediatas circunstancias la realidad política y económica que pesa sobre el medio en que se producen; antes bien, las condiciones de libertad que se supone las favorecen, les ayudan a ser más fiel trasunto del ambiente que las determina.

> La intuición específicamente artística tiene la virtud de calar los más profundos estratos de la realidad, en anchura que quizá no pueda igualar nunca por sí sola ninguna técnica científica. Independiente del resultado estético, el rendimiento de contenido social en las obras maestras del arte constituye uno de los ángulos inconmovibles del conocimiento humano.[33]

33. *Ibid.*, p. 18.

Esta primacía de la "facultad emocional" es otro artículo de fe en el programa de Yáñez. Se da con toda vigencia en la literatura como en las realizaciones plásticas y es indicio de un mestizaje milagrosamente realizado bajo los auspicios de la sensibilidad y de la emoción. Prevalece la visón estética, como la otra cara de un humanismo cristiano. Excusado es decir que la perspectiva de Yáñez aparece lastrada de un idealismo feroz, muy ajena a los conflictos que sacudieron durante siglos a una nación en trance de construcción: lo indígena, asimilado a lo hispánico por la común referencia de valores éticos, desaparece de hecho y Tonantzintla viene siendo el símbolo de una fusión abstracta y milagrosamente realizada. Ilusiones y acto de fe de un filósofo cristiano que no logra entender las dificultades del choque entre continentes y culturas.

Música y literatura en la obra de Agustín Yáñez

Juan Antonio Lira Aguirre
Universidad de Guadalajara

La influencia de la literatura sobre la música es muy evidente, ya que son numerosas las musicalizaciones de poesías y fragmentos de prosa realizados por los compositores de la música académica y popular. Igualmente es notable la influencia de las letras sobre la música en el panorama de la ópera, ya que un libreto, casi siempre adaptación de alguna novela o drama, es puesto en escena revestido por la música. También encontramos que la creación literaria ha inspirado notables páginas musicales mediante la forma libre llamada *poema sinfónico*, para la que un *programa* narrativo constituye la base de la composición musical.

Por el contrario la influencia de la música sobre la literatura es menos evidente; por lo menos no se ha estudiado convenientemente la manera en la que las formas musicales han sido adaptadas por los escritores.

La literatura mexicana ofrece escasas muestras de esta interacción entre la música y las letras. Sin embargo, la literatura jalisciense presenta un caso excepcional en lo relativo a la influencia musical sobre el mundo narrativo en la obra de Agustín Yánez en la cual existe una relación muy profunda entre la música culta -particularmente eclesiástica- y la creación literaria: el escritor ha asimilado perfectamente la técnica musical y es capaz de transformarla en literatura, utilizando estructuras y recursos propios de la composición. Aspectos que muchas veces no son fácilmente identificables, por ser de un ámbito muy especializado y pocas veces relacionado con las letras.

En el caso de *Al filo del agua* no es posible identificar una forma musical determinada como el

modelo seguido por el escritor, pero encontramos una notable similitud con la estética que Richard Wagner desarrolló para estructurar sus complejos dramas musicales. Es de suponer que la amplia cultura musical de Agustín Yáñez incluyó las operas wagnerianas, y posiblemente existe alguna influencia. Lo que sí podemos afirmar a ciencia cierta es el uso de la técnica del *leitmotiv* en la novela cardinal de este autor.

El *leitmotiv* o motivo conductor consiste en un corto diseño rítmico o melódico, que asocia personajes, pasiones, símbolos, estados emocionales o psicológicos y otros elementos importantes de la acción. Invariables en su núcleo, estos motivos conductores son sometidos a numerosos cambios de *tempo*, de intensidad, de tonalidad y timbre, y color instrumental. Reaparecen y desaparecen según las necesidades de la idea dramática, para formar un tejido de relaciones que proyecta el pasado en el presente y el presente en el futuro.

El *leitmotiv*, desarrollado minuciosamente en las óperas de Wagner, podría tener un símil en la obra de Yáñez. En las composiciones del germano aparecen *temas* expuestos por determinado instrumento y reaparecen constantemente a lo largo de toda la interpretación. En la novelística de Agustín Yáñez encontramos claramente ciertas constantes sonoras; las campanas aparecen asiduamente de principio a fin; también son recurrentes los fragmentos en latín que, leídos en voz alta, producen un efecto estético y poseen un cierto significado, por ejemplo el advenimiento del *juicio final*, que se expresa en el himno *Dies Irae*.

Dentro de la formación de Agustín Yáñez su interés por la música indudablemente representa una parte significativa. Pocas veces se ha considerado que paralelamente al abundante acervo literario y humanístico del autor, su cultura musical constituye una base sólida de inspiración. El propio novelista estaba consciente de la importancia de su educación auditiva, la que se manifiesta en su cultura musical y, más allá de la música formal, en el amplio mundo del sonido, que está registrado con detalle en sus escritos.

En la entrevista concedida a Emmanuel Carballo y publicada en *Protagonistas de la literatura mexicana*, queda registrada su juvenil afición a escuchar música en compañía de algunos amigos como Alfonso Gutiérrez Hermosillo y José Arriola Adame, entre otros, que orientaron sus gustos y alentaron sus inclinaciones musicales. Fue la época en que se publicó la importante revista *Bandera de Provincias*, por los años de 1929 y 1930.

El escritor acepta que una parte importante de su educación formal la obtuvo en la Academia Musical de José Rolón, donde apreció las más recientes creaciones musicales del extranjero de principios de siglo y que estaban revolucionando la escena artística, principalmente con el dodecafonismo y el expresionismo. Manifestaciones que se pueden comparar a la producción literaria de Claudel, Kafka y Joyce, cuyas obras se difundieron en *Bandera de Provincias*.

Esta influencia musical ya es muy notable en *Genio y figuras de Guadalajara*, escrita entre los años de 1928 y 1930, en la que dedica el capítulo "Toques, pregones, ruidos" a los sonidos del Santuario, su barrio natal en la ciudad de Guadalajara. También es destacable su interés por el sonido en la sugestiva reseña sobre las campanas que aparece en *Yahualica*, publicada en 1946 y subtitulada por el propio Agustín Yáñez como *Etopeya*. Esta obra constituye un detallado retrato hablado de la tierra de sus ancestros y de donde presumiblemente proviene la mayor parte del acervo mnemotécnico que alimenta *Al filo del agua*.

Anteriormente a la publicación de *Al filo del agua*, el escritor había abordado ya la novela corta, el cuento, la etopeya y el ensayo. Esas primeras obras son poco conocidas y poseen un considerable valor literario; resulta especialmente interesante para esta investigación el que abunden los sonidos a lo largo de esas primeras páginas, publicadas por su autor alrededor del año 1930.

Las obras que preceden a *Al filo del agua* poseen un carácter más íntimo y acercan al lector al universo

familiar y social del Yáñez niño y adolescente; esas primeras páginas nos hablan de los juegos de la infancia, las acendradas costumbres morales y religiosas, los primeros desvelos amorosos, las fiebres juveniles y toda una gama de pasiones humanas que pueden ser calificadas como ingenuas.

Este amplio abanico de costumbres sociales y religiosas de principios de siglo aparece perfilado por innumerables sonidos. La narración hace un uso privilegiado del elemento sonoro, en equilibrio con el universo visual, que es el más utilizado por la mayoría de los novelistas mexicanos.

En el caso de *Al filo del agua* podemos descubrir una notable influencia de la música de concierto -comúnmente llamada clásica- que presta su aliento a la novela. La *Misa de Réquiem* de Gabriel Fauré constituyó, según el propio escritor, su disco de cabecera. Este predominio del factor musical se encuentra en la mayor parte de su producción.

A lo largo de *Al filo del agua* destacan tres constantes específicamente musicales: el uso del latín en frecuentes interpolaciones, el sonido de las campanas y el reconocimiento de la profesión de músico. Estos elementos primordiales tienen nexos internos con la producción preliminar y posterior del mismo autor.

Acerca del primer elemento encontramos un uso exhaustivo de la interpolación de textos latinos como recurso musical. El oficio religioso está presente en páginas de la obra maestra de Agustín Yáñez y apreciamos en especial la categoría estética del idioma, cuya musicalidad está explotada de una manera muy variada por el novelista. Esta participación en primer plano del latín resulta casi exclusiva de *Al filo del* agua, ya que los fragmentos latinos nunca volverán a tener la misma importancia en los escritos posteriores del autor.

El segundo elemento propiamente musical que identificamos es el relativo al mundo de las campanas. La obsesión de Agustín Yáñez por el sonido de las campanas está muy presente desde sus primeras obras, pero adquiere matices de verdadera poesía en *Al filo*

del agua; los sonidos de bronce constituyen una constante a lo largo de toda la obra, y es importante destacar la infinidad de matices estéticos y humanos que les atribuye el escritor. En *La creación* se consumará una metamorfosis de estos sonidos de bronce, que habrán de perder sus matices religiosos para convertirse en sonidos profanos.

El tercer aspecto musical que encontramos en *Al filo del agua* es lo relativo a la profesión de músico. El perfil de un ejecutante con todas sus variantes estéticas se encuentra con claridad en esta novela, que posiblemente es una de las primeras de la literatura mexicana que profundizan en este aspecto. Ya se perfilaba ligeramente al músico profesional desde *Yahualica, Genio y figuras de Guadalajara* y *Flor de juegos antiguos*, pero su reconocimiento definitivo lo encontramos en *Al filo del agua* y sobre todo en *La creación*, con la figura central del compositor Gabriel Martínez.

Una muy amplia serie de contrastes le sirve al autor para estructurar sus textos. En el caso particular de *Al filo del agua* encontramos una clara contraposición entre la música popular y la música sacra. El reloj divino que significaban las campanas era la música oficial de la comunidad, paralelamente encontramos el canto gregoriano. Estas dos manifestaciones musicales representan los valores más conservadores y se oponen a la música popular; de esta manera encontramos una clara oposición de conceptos que se expresa por medio de los sonidos.

La producción tardía del autor presenta un extraordinario ejemplo de adaptación de las estructuras musicales a la novela. *La creación*, obra sin precedentes en la literatura mexicana, utiliza detalladamente los recursos más refinados del universo musical. Precisamente en lo relativo a los contrastes, *La creación* maneja la estructura de la sonata clásica para perfilar la novela.

El principio estructural de la *sonata clásica* obedece a la necesidad humana de encontrar equilibrio

y simetría, y constituye la columna vertebral de las composiciones en el ámbito de la música culta, desde finales del siglo XVIII, hasta la mitad del siglo XX, y más allá, y culmina en el periodo llamado precisamente *clásico*.[1]

La sonata proviene de la suite de danzas, característica del periodo barroco (siglos XVII y XVIII) y se basa principalmente en el contraste. Este contraste se da entre los cuatro movimientos que la conforman (*allegro, lento, allegro, lento*):

> La distinción más evidente entre los tiempos es la de *tempo*: en la especie de sonata en tres tiempos, es rápido-lento-rápido; en la sonata en cuatro tiempos, es por lo regular, rápido-lento-moderadamente rápido-muy rápido.[2]

Además, dentro del mismo primer movimiento encontramos un contraste fundamental, que expone dos temas que se alternan y contraponen, consolidando así el equilibrio formal mencionado líneas arriba:

> La parte de la exposición contiene un primer tema, un segundo tema y un tema conclusivo. El carácter del primer tema es dramático, o 'masculino', y está siempre en la tonalidad de la tónica; el carácter del segundo tema es lírico, o 'femenino', y está siempre en la tonalidad dominante; el tema conclusivo es menos importante que los dos anteriores y está también en la tonalidad de la dominante. La sección del desarrollo es 'libre', esto es, combina libremente los materiales presentados en la exposición y añade a veces nuevo material propio.[3]

Esta simetría tan perfecta queda perfilada esencialmente por el contraste de los dos temas, que se exponen en el primer movimiento de la sonata:

> Esa yuxtaposición de dos grupos de temas, uno que significa fuerza y agresividad y otro de carácter blando y cantable, es la esencia de la exposición y determina el carácter de toda la forma *allegro* de sonata.[4]

1. Aarón Copland. *Cómo escuchar la música*. México: FCE (Col. Popular, 101), 1980, pp. 136-137.

2. *Ibid.*, pp. 138-139.

3. *Ibíd.*, p. 141.

4. *Ibíd.*, p. 142.

Ahora bien, a partir de 1947 se observa una propensión del escritor por el ambiente urbano, además existe una progresiva secularización de los sonidos. La última producción del autor se localiza en una época en la que estuvo ligado íntimamente al ambiente político. *La creación* (1959) coincide con el término de su periodo como gobernador del estado de Jalisco. En esta obra vuelve a aparecer Gabriel Martínez, el legendario campanero, personaje importante de *Al filo del agua*, quien regresa de Europa, donde estuvo por espacio de diez años dedicado al estudio de la música.

El viaje a Europa fue patrocinado principalmente por Victoria, la viuda que descubrió al incipiente músico en un pasaje memorable de *Al filo del agua*. También influye en gran medida una de las sobrinas del señor cura, María. Las dos mujeres en cuestión sirven al escritor como los extremos que equilibran su narración.

Es precisamente en *La creación* donde llega al máximo la utilización de los elementos estructurales que provienen del ambiente musical, aunque los efectos consonantes del texto en sí mismo no son tan abundantes como en los primeros dos periodos de su producción artística.

Las referencias específicas a la musicalidad también son abundantes en *La creación*. La presencia de la tradición occidental de la música de concierto resulta esencial para la estructura de la novela, tal vez más que nunca en la obra de Agustín Yánez. Los más variados aspectos técnicos de la música se utilizan a lo largo de todo el texto, tanto en la forma como en el fondo. Es muy significativa la ausencia del latín, lo que nos habla de la marcada secularización en los intereses creativos del autor. Los elementos proyectados en los primeros dos periodos creativos aparecen nuevamente en *La creación*, muchas veces con matices muy heterogéneos.

La adaptación literaria de la sonata hecha por Agustín Yánez en esta obra resulta evidente desde el índice de la obra: "Primer movimiento: *andante*"; "Segundo movimiento: *creciente*". "Tercer

movimiento: *galopante*"; "Cuarto movimiento: *vehemente*", títulos que se corresponden con los nombres de las cuatro partes de la sonata clásica.

Desde la primer página del "Primer movimiento" se encuentran muy marcados los dos temas de contraste, Victoria y María, equilibrio y tensión que conservará el novelista a lo largo de toda la obra:

> Ninguna de las dos mujeres entre las que su vida se ha debatido vendrán a recibirlo, ni lo esperan. Le disgustaría que alguna lo esperase. No. Sí. Contradicción interminable. Nadie lo esperará. Vuelve como extranjero. Extraño a todo lo que no sean remotos recuerdos del pueblo remoto en donde transcurrió su infancia. Hijo de padres desconocidos, viene a intentar una vida más, en circunstancias ignoradas. El país ha cambiado en estos años radicales de la Revolución. Se hallan dispersas o habrán muerto las pocas personas de quienes el ausente guarda memoria. Sólo conoce a las dos mujeres, que fueron su indirecta vinculación con la patria, y de las cuales quiere liberarse.[5]

5. Agustín Yáñez. *La creación*. México: FCE (Col. Popular, 31), 1986, p. 7.

Párrafo fundamental el anterior, donde el autor liga la anécdota principal de *Al filo del agua* con la presente novela. Además, nos sitúa en el contexto histórico del país, para culminar con la presentación muy bien subrayada de los dos temas que servirán para mantener la tensión a lo largo de toda la novela: Victoria y María. Gabriel Martínez se debatirá entre las dos figuras femeninas que, como fantasmas, reaparecerán constantemente a lo largo de toda la novela, a la manera de un *leitmotiv*. El carácter ambiguo y angustiante que poseen las dos mujeres para Martínez, queda de manifiesto en la última línea.

Las dos mujeres influyen esencialmente en su carrera de músico, lo han patrocinado material y espiritualmente, despertando en Gabriel Martínez hondos remordimientos que lo perseguirán como ecos, a lo largo de *La creación*: "Se dejó querer, y no de una sola mujer. Abusó de doble generosidad. Ha sido un *gigoló* alternante, disfrazado de artista".[6]

6. *Ibíd.*, p. 10.

Sobre la manera de estructurar su novela, destaca que los cuatro movimientos incluyen siempre subtemas;

el primer movimiento *andante*, luego de exponer el primer subtema "El hijo pródigo", lo contrasta con el de "La segunda mujer", sugiriendo así el tema de contraste, propio de la sonata. La primera mujer es Victoria, mujer ideal que habrá de influir notablemente en Gabriel Martínez. La segunda mujer es María, la sobrina del señor cura, quien habrá de patrocinar a Martínez, gracias a la influencia política de su marido, Jacobo. Es precisamente en este segundo subtema cuando se le revela al músico el cercano patrocinio que recibía de parte de María y Jacobo.

El contraste entre las figuras de mujer será un *leitmotiv* a lo largo de la novela: "Por entero desfila su primera existencia, bruscamente interrumpida por el choque de dos mujeres que disputaban el destino del infeliz".[7]

7. *Ibíd.*, p. 19.

Las confesiones de María, la "segunda mujer", no hacen sino reforzar el juego de espejos que se establece entre las dos mujeres. Victoria aparece bajo el apodo de "la forastera":

> Gabriel oyó entonces el relato que ahora reconstruye, añorando el acento y las palabras de la confidente: -'No tengo para qué contarte la historia de mis sentimientos desde que comprendí que la presencia en el pueblo de aquella forastera también a ti te había trastornado... La mañana que se marchó la forastera y armaste un escándalo con las campanas para despedirla, cuando te bajaron de la torre y estuvieron a punto de matarte a golpes, descubrí que te quería; te lo declaré con la mirada; sentí que te estremecías, lo que me llenó de contento: un gran contento antes desconocido'.[8]

8. *Ibíd.*, p. 24-25.

Por otra parte, las abundantes referencias al mundo de la música de concierto se hacen presentes muchas veces con la presencia de un coro, utilizado en la ópera y en las grandes formas de la música sacra. Así, las voces resuenan a lo largo del texto, dotando a la novela de una sonoridad intrínseca. La conversación entre María y Gabriel trae añejos recuerdos que resuenan a la manera de un coro de ópera:

-'Eres el mismísimo Gabriel de mis pecados'. Estuvo tentado a preguntar cuáles pecados. Categóricamente Jacobo indicó un sitio. Fue un banquete completo. ('Que ganas de gastar'.) Ahora sí debería escapar: llamaban a coro. - ¿'No has dicho que eres un simple copista?'.[9]

9. *Ibíd.*, p. 32.

Resulta fundamental para la música de occidente el uso de los tonos mayores y menores que constituyen el cimiento armónico sobre el que se construye cualquier composición. Así, tenemos que la modulación armónica que transita entre varias tonalidades y también entre acordes mayores y menores, es uno de los principales recursos que sirven al compositor para matizar hasta el más íntimo detalle de una obra.

Los innumerables efectos que Yáñez toma prestados del mundo musical, provenientes de uno de los cuatro elementos de la música: la armonía, se manifiestan una vez más en el siguiente párrafo en el que imita una modulación armónica al relatarnos una conversación entre Jacobo y Gabriel:

- ¿ Ella te ha mandado ?
- Ella y yo nos lo hemos propuesto. Nuestro viaje por Europa en tu compañía, el llevarte a casa y tenerte cerca, tienden a ese fin.
- Es extraño y aborrecible. Con razón, siempre...
-Deja el tono mayor. La identidad entre María y yo es inconmovible, se funda en el desengaño que le ocasionaste y ha pasado por las pruebas más atroces. Aunque sea en parte, lo sabes bien.[10]

10. *Ibíd.*, p. 49.

La sonata encarnada en las dos figuras de mujer, se hace conscientemente presente en el novelista, quien nos deja muy en claro, mediante la voz del narrador, que pretende establecer el contraste:

Victoria contra María. La viuda y la doncella. Los vocablos y sus significaciones cavaban profundidades en el mancebo, habituado a soliloquios. La lucha cobró encarnizamiento mayor cuando sin saber cómo llegó a sus manos la primera carta de la señora. Idea repentina: por fin, María quebranta el silencio. Mas no era su letra, ésta de rasgos aristocráticos, que con el perfume y la finura del papel, presagiaban a la 'otra'.[11]

11. *Ibíd.*, p. 66-67.

Es tan importante esta doble influencia femenina en la vida de Gabriel, que hasta el más insignificante detalle está balanceado entre los dos extremos: "Dejó la herrería y pasó a la imprenta, porque 'a María le gusta leer libros, y a la *otra*, la música". [12]

12. *Ibid.*, p. 67.

Nuevamente encontramos la tensión en el alma de Gabriel Martínez. Por un lado se encontraban las proposiciones de Victoria para que se marchara a estudiar música a Europa, y la posible "redención" encarnada en la figura de María. El párrafo siguiente narra un acontecimiento ocurrido en los días de la novela *Al filo del agua*:

> Esa noche Gabriel recibió carta de don Dionisio; el buen tío lo llamaba, dando fin al destierro. La misma noche, después del refectorio, el alumno expuso su estado de conciencia al padre director: -'Yo creo -le dijo para terminar, con la voz entrecortada- que todo se pondrá en paz no más con un solo remedio: que yo me casara con María'. [13]

13. *Ibid.*, p. 73.

Tras aceptar las proposiciones de Victoria, Gabriel se enfrasca en el estudio serio de la música y nunca deja de debatirse entre sus dos mujeres. Es interesante constatar sus reflexiones sobre el eterno femenino, lo que da origen a algunas metáforas y analogías:

> Se desposó con la música, encarnizadamente: negaciones y deseos, recuerdos, tristezas y esperanzas fueron sus arras: no lo distrajo ningún otro apetito, ni el de conocer la urbe que lo acogía. 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 subconciencia, esperada desde siempre tras de oscuros temores, descubierta por fin, aunque inasible. [14]

14. *Ibid.*, p. 77.

En el fragmento anterior, resalta la similitud que se establece entre la estructura de la sonata clásica (como ya se ha visto) y la narración. Sobre todo destaca el posible tercer tema ("mujer escondida") o síntesis de los dos anteriores que, en términos literarios, el novelista lo maneja como el *eterno femenino*.

Esta contraposición entre Victoria y María a veces sufre sutiles metamorfosis. Un ejemplo de ello es la disyuntiva que surge en Gabriel entre Roma y París:

> Gabriel quiso abandonar Italia, con serle tan querida, cuando quedó desengañado de que no sería la tierra prometida para el redescubrimiento de la presencia bienhechora. Se trasladó a Francia y, desde el primer día, se arrepintió del cambio; sin embargo, desde el primer día experimentó el embrujo de París. La contradicción subsistió largos meses: el propósito insistente de tornar a Roma carecía de decisión, igual que si se hallase puesto ante dos hermosuras reñidas en atractivos. Debería volver a Roma. Se quedó en París. [15]

15. *Ibíd.*, p. 79.

Las dos mujeres constantemente se transforman una en otra, reforzando las obsesiones de Gabriel Martínez. De esta manera queda reforzada la contraposición de los temas de la sonata, que se convierten en unidad:

> Cuando transfigurada en gran señora, cuyo atuendo recordaba el de Victoria, se le presentó María en Santiago, algunas alusiones lo hicieron entender que ésta sabía el paradero de la seductora, pero nunca se atrevió Gabriel a inquirir la menor noticia. [16]

16. *Ibíd.*, p. 80.

Las dos mujeres -que forman la unidad- se aparecen por doquier al compositor Gabriel Martínez. El narrador no deja de hacer notar este detalle:

> ¡tantas! de nombres ya perdidos, de fisonomías olvidadas, otras vivísimas, todas transeúntes, pretéritas... durante años y años de representar el desesperado papel de Tántalo, no por las corrientes, que no huían sino por su propia cobardía para beberlas, o por la real o la fingida fidelidad al recuerdo, a la esperanza de Artemisa, diosa de dos rostros: Victoria y María, entrevistas, deseadas en el río de mujeres que ha visto pasar. Quedándose con 'el desierto, el desierto y el desierto'.[17]

17. *Ibíd.*, p. 154.

Por otra parte, se finaliza el "Primer movimiento" de la novela de la manera más musical posible, ya que lo titula *coda*, que es la parte conclusiva de un concierto,

en el que se reexponen las ideas principales y se culmina de manera brillante la composición, con la participación estelar del solista.

Este primer movimiento resulta especialmente denso en lo relativo a términos musicales, lo que contrasta con el segundo movimiento, en el que no abundan las referencias a la música de concierto. De cualquier manera es notable la condición en que uno de los personajes (el pintor Gerardo Cabrera, amigo de Gabriel) esboza algunas ironías. Es notable la modulación armónica que se nombra: "Ya estoy otra vez en do sostenido mayor o en do de pecho, 'a la manera del tenor que imita la gutural modulación del bajo', como Ramón se autoburló".[18]

18. *Ibíd.*, p. 94.

En revelador monólogo, Gabriel Martínez nos confiesa su idolatría wagneriana, lo que motivó su aprendizaje en términos de orquestación. Sobre todo es interesante la concepción del músico que considerara a los instrumentos como personajes, lo que nos habla de la íntima relación entre la música y la literatura:

> Mi delirio dramático latía en el ahínco con que acometí el aprendizaje de los más variados instrumentos, cuyo timbre se me antojaba el carácter de contrapuestos personajes, cada uno con papel predestinado; yo mismo quedé sorprendido de la facilidad que hallaba en descubrir la que después de muchas lecturas llegué a llamar el mecanismo psicológico -el alma, decía entonces- del violín y los timbales, del oboe y la tuba; otra sorpresa: encontrar las afinidades hereditarias y las diferencias individuales en las familias de los instrumentos; aun cuando el sonido de las cuerdas me había siempre agradado más, el aprendizaje me llevó a preferir las maderas, los metales y las percusiones, en quienes advertía vastos e inexplorados recursos de originalidad expresiva; mi temperamento reconocía en ellos una línea de parentesco propicio; tuve ocasión de irlos tratando íntimamente, de distinguir los matices de sus modalidades, por ejemplo entre las flautas de plata, cuyo sonido es bello y brillante, las de oro melosas y suaves, aunque apagadas, y las de platino, de voz firme y contrastante; la riqueza de semitonos entre armónicos complementarios, por la combinación de los pistones en las trompetas; los efectos diferentes del corno inglés y del francés, del fagot y del contrafagot, el clarinete

> y el clarinete bajo; las dificultades presentadas por los trombones para conseguir la nobleza de su sonido en pasajes rápidos y para el canto suave de melodías; el carácter de las tubas, irreductible al de los trombones. Luego, la semejanza de los instrumentos con los sentimientos; las analogías con la naturaleza.[19]

19. *Ibíd.*, pp. 109-110.

En el fragmento anterior, asombra el profundo conocimiento del escritor en materia de instrumentación y técnica, ya que nos matiza perfectamente las posibilidades de cada instrumento.

Por otra parte, es muy significativo el tercer movimiento de la novela (*galopante*), ya que, a la manera de un minué o de un *scherzo* (danzas de carácter vertiginoso que forman parte de la forma sonata), nos presenta el encuentro fantasmal entre Gabriel Martínez y las nueve musas. Indudablemente que constituye la parte más arriesgada de la novela, ya que contrasta con las otras tres por su combinación de elementos clásicos y contemporáneos en un perfecto juego estético, que nos sugiere los vapores etílicos que impregnaron al compositor luego de una concurrida fiesta.

En los siguientes fragmentos es muy notable la unidad que se logra entre la música y las palabras, cuando el narrador hace uso de un término musical y lo traslada -por analogía- al contexto de la vida misma (*oscilante/tiempo sinfónico*), cuando hace referencia al carácter indeciso (*oscilante*) del músico. Además, por si no quedáramos satisfechos aún con la obsesiva reiteración de los temas contrastantes de la sonata, vuelven a aparecer; además, está muy bien subrayado el contraste/unidad que existe entre ellas, idéntico a los movimientos de una sonata:

> Ya lo ha dicho y hecho muchas veces. Por eso es quien es y no quien puede haber sido. Perdido tantas oportunidades por oscilante. Buen título de tiempo sinfónico, mecido en las cuerdas: oscilante.
> Hace poco lo repitió el escultor: -'que no venía la tiple porque le falta brío, por abúlico y deliberadamente soso, inerte, cuando creía, quería, esperaba otra cosa', y la desconocida,

> también, con la impaciencia de pupilas, pestañas y reflejos, ante la vil acometida que no supo vencer ni resistir, se marchó como las otras y fue tarde cuando quiso encontrarla, saber el nombre, la dirección, el viento. Como Victoria. Y también como María. Porque ya lo dijo el viejo poeta -era filósofo-: nadie se baña en la misma onda. También él fue quien dijo: el agua del mar es la más pura y la más horrible. Contradicción, insatisfacción, movimiento perpetuo. *Allegro-lento: lento-allegro*. Lo demás, variaciones, nombres diversos o grados para los mismos extremos.
> Los mismos extremos inflexibles, desde la creación del mundo, desde la invención de la música: María-Victoria, *allegro-lento*. Dentro, las otras notas.[20]

20. *Ibíd.*, p. 173.

Con estas hondas reflexiones, de la mano de Heráclito, el autor toca fondo: el contraste eterno entre los extremos es tan esencial para la vida humana como lo es para la sonata; el claroscuro de la existencia se proyecta sobre el destino del hombre. María está identificada con el *allegro* de la sonata y Victoria con el tempo *lento*.

En ese mismo capítulo tercero, dentro del mismo delirio frenético de su encuentro con las musas, Martínez pone de manifiesto la categoría de paradigma que tiene la sonata (en su vestidura orquestal de sinfonía). Identifica al *film* con la forma sinfónica, cuando reflexiona sobre su posible incursión como compositor de música de películas:

> Llegó a pensar -puesto que no era posible liberarse de la música, y precisamente porque sentía el cinematógrafo en función de compositor- llegó a pensar en componer partituras que, sirviendo de fondo musical, marcaran *tempo*, ritmo, compases al desarrollo del *film*, concebido como sinfonía. [21]

21. *Ibíd.*, p. 176.

Resulta muy clara la intención del autor para otorgarle a la forma sonata una categoría máxima dentro de su novela. Desde la estructura misma de los capítulos, hasta la contraposición eterna entre María y Victoria, y las pretensiones estructurales del compositor Gabriel Martínez, nos presenta esta manera de ordenar sus ideas.

Luego de concluir el alucinante tercer movimiento de la novela, se nos presenta el *vehemente*, cuarto y último, que sintetiza una vez más los temas contrastantes de la sonata: "Una lucha más encarnizada, frente a unos y otros, que la del teatro contra la iglesia. En fin, la misma lucha entre Victoria y María, dentro del íntimo santuario". [22]

22. *Ibíd.*, p. 203.

El siguiente fragmento hace una especial referencia al oficio de la composición, con los finos matices en la instrumentación de una obra (el adecuado uso de los timbres). Es notable la intención del compositor por abordar nuevamente la *música de programa* (poema sinfónico) que tuvo su máximo auge durante el romanticismo y que precisamente fue creación de Franz Liszt, quien es nombrado en el texto. Veladamente está presente la *Sinfonía Dante* de Liszt, y el exquisito género del *lied*, que aspira a la unidad estética entre palabra y música, también en su apogeo durante el siglo XIX:

> Martínez, que conocía sonetos de la serie, propuso hacer comentarios a cada uno, en el piano; resultó gracioso el divertimento. -'Me gusta' -dijo Antonieta. Otro de los asistentes propaló: -La música está a la altura de la poesía; nada tiene que pedirle a las interpretaciones que Liszt hizo a Dante y a Petrarca. Ciertos pasajes desataron la hilaridad en carcajadas, como el que describía la impertinencia de una mosca y el empitonamiento de la mano al quererla espantar. -'Esto debe ser dicho con instrumento de aliento para prorrumpir en un magnífico mugido final' -explicó Gabriel.[23]

23. *Ibíd.*, p. 224.

Es muy significativa la contraposición que establece el novelista entre la forma sonata, tantas veces abordada en la estructura de *La creación* y estas esporádicas referencias a la *forma libre* por excelencia: el poema sinfónico. Tenemos así que el equilibrio interno, tan simétrico y formalista de la sonata, en ocasiones está contrastado ante las extravagancias realistas de la música descriptiva.

Para el personaje Gabriel Martínez la composición de su *Sinfonía Erótica* implica el abordar los principios

fundamentales de las formas musicales. Sobre todo es interesante la culminación de la obra en un *allegro* que identifica las contradicciones del amor con el contrapunto. Así se manifiesta plenamente la técnica de la composición dentro de las letras.

Ya para finalizar *La creación*, cuando el músico se encuentra obsesionado con la composición de una misa de *Réquiem*, reaparecen sus temas contrastantes:

> Para mayor gloria de las dos mujeres que alentaban la empresa, el autor la concebía en proporciones gigantescas, -e íntimamente- como el desquite de tantos deseos frustrados, de tantos crónicos aplazamientos.
> Tantas pequeñeces a cada momento de todos los días, en *crescendo*, hicieron imposible la permanencia de Martínez en Bellas Artes.[24]

24. *Ibíd.*, pp. 298-299.

Además, el narrador utiliza el término *crescendo*, tan característico para matizar las partituras e indicar un progresivo aumento del volumen y la intensidad expresiva, en un contexto de sus actividades diarias.

La culminación de la novela no podía tener un aliento sinfónico más notable. Finalmente, luego de muchas reservas de los dos personajes (especialmente de la mujer), se realiza el encuentro entre la gran señora Victoria y el ahijado espiritual Gabriel. El músico le ofrece a su protectora un recital, con brillantes improvisaciones. Este párrafo es un ejemplo sublime de la identificación entre música y literatura, ya que se habla de los sentimientos de los personajes y de la ejecución musical, utilizando ampliamente los términos musicales:

> Como las aguas del manantial van enriqueciéndose con las corrientes que se les unen al avanzar, crecen, se remansan, se desbordan, reciben más y más afluentes hasta formar los ríos caudales que llegan a la mar, melodías y contramelodías juntaban sus combinaciones, afluían en *stretto*, curvaban en inversión el tema inicial, caminaban en aumentación lentamente, con paso de gigante, o en disminución saltaban, doblemente rápidas, entrelazadas en *tempo* armonioso.[25]

25. *Ibíd.*, p. 306.

Los términos en cursiva son muy utilizados como indicación para matizar los pasajes en las partituras (*stretto*, *tempo*).

El atronador final de una sinfonía está presente mediante las palabras que utiliza el autor. Se le da la noticia del triunfo de sus obras y del ascenso evidente de su carrera como compositor. Una mujer -totalmente incidental y sin importancia para Gabriel Martínez- lo espera para sumarse al festejo. Lo más importante del siguiente párrafo (último de la novela) es el recuento de los motivos principales, entre ellos Victoria, María y la muchacha desconocida:

> Era la capitulación. Pero también otra cadena al cuello. El músico tuvo impulsos de rechazarla cuando escuchó repetidas las palabras de tan gran señora. Fallido impulso. Victoria-María. El pródigo. Las bellotas. Campanas lejanísimas. Lo asaltó el presentimiento de la felicidad sin tan gran señora; el presentimiento de la resignación por ignorar hasta el nombre de la mujer que lo admiraba desde que lo escuchó en Guadalajara; la felicidad, a pesar de la pérdida, y la conformidad con otro bien después de la Visión. Cuántos pasos perdidos. Tornaban vencedores los recuerdos culpables ahuyentando el espectro deslumbrante de la Belleza. Sí, sería feliz. La carrera de aplausos no tendría fin.[26]

26. *Ibid.*, p. 309.

La obra de Agustín Yáñez se encuentra perfilada en gran medida por el sonido y las formas musicales, particularmente la sonata, lo que se encuentra ampliamente desarrollado en *La creación*, obra fundamental en lo relativo a la identificación entre música y literatura. Es tan profunda la cosmovisión musical del autor, que podríamos hablar de una *audiovisión*, neologismo necesario para nombrar lo hasta hoy innombrado: ¿ la música se hace literatura, o la literatura se hace música?

Próximo número

ESTUDIOS JALISCIENSES 60

Introducción
Cristina Gutiérrez Zúñiga

Renée de la Torre
Danzar: un modo de practicar la religión

Este artículo versa sobre los significados religiosos que, desde la propia perspectiva de los danzantes, le dan a la danza ejecutada en torno a la imagen de la virgen de Zapopan. El trabajo se basa en investigación etnográfica realizada durante las distintas fases del proceso en que los danzantes intervienen en la romería a Zapopan.
Palabras clave: Danzantes, Religiosidad popular, virgen de Zapopan

Manuel Mora Rosas
Los parapsicólogos: ¿nuevos agentes religiosos?

En el marco de la posmodernidad, este artículo busca reconocer la importancia de los parapsicólogos en Guadalajara como agentes del campo religioso. Se busca una interpretación interdisciplinar del discurso esotérico, construida a partir del análisis de la identificación religiosa que opera en los llamados *nuevos movimientos religiosos*.
Palabras clave: Identificación religiosa, Parapsicólogos, Religión y posmodernidad.

Louis Cardaillac
Profetismo y mesianismo en Jalisco
Profetismo y mesianismo bien se pueden considerar como manifestaciones de la religiosidad popular. En Jalisco, el fenómeno se hace notorio desde los momentos de la Conquista y se puede seguir su huella hasta la actualidad a lo largo del transcurso de la historia. El milenarismo es otro aspecto de estas manifestaciones de la fe.
Palabras clave: Profetismo, Mesianismo, Milenarismo, Historia, Jalisco

Cristina Gutiérrez Zúñiga
Ejercicios espirituales para el éxito

Se describen semejanzas entre los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola y los seminarios para formular "Plan de Vida" ofrecidos por empresas multinivel en Guadalajara. Se analizan sus coincidencias como parte de una "congregacionalización" de las empresas, quienes adoptan dinámicas identificadas como "religiosas" en sus nuevas estrategias de administración de recursos humanos, en el marco de las transformaciones de lo sagrado en la modernidad.
Palabras clave: Redes de mercadeo, Empresas multinivel, Ejercicios espirituales, Organizaciones para-religiosas

Agustín Vaca
Formas de militancia católica

La manifestación extrema de militancia en algún bando es la toma de las armas para acabar de convencer al contrario. En ocasión de la guerra cristera, además de las manifestaciones bélicas de esa militancia, hubo otras, menos mortales pero no menos significativas, que adoptaron las más distintas apariencias. En este artículo se pretende dar cuenta de algunas de ellas.
Palabras clave: Catolicismo, Militancia, Discurso.