

En México la literatura viril nunca existió:
Mariano Azuela, *Los de abajo* y el suicidio de Demetrio Macías

Christopher Harris
Universidad de Hull, Reino Unido

Introducción

A partir de enero de 1925, los lectores de *La novela semanal*, suplemento de *El Universal Ilustrado*, tuvieron en sus manos, en cinco entregas, una nueva obra de ficción anunciada como “la gran sensación literaria del momento”.¹ Los editores aprovechaban un debate navideño entre los jóvenes pero ya influyentes escritores y críticos Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde. El día 20 de diciembre de 1924, Jiménez Rueda había lamentado públicamente, en un artículo titulado “El afeminamiento de la literatura mexicana”, la ausencia de “una obra de combate”, de un texto literario fundamental en el que se plasmara la imagen de un México “masculino en toda acepción de la palabra”, y en el que se capturaran los conflictos violentos de los años de la Revolución. Francisco Monterde le había contestado, el día de Navidad, en un artículo titulado “Existe una literatura viril”. Monterde mencionó *Los de abajo* como el ejemplo más destacado de esta literatura viril y culpó a los críticos literarios nacionales, sobre todo a Victoriano Salado Álvarez, por su fracaso profesional al no haber reconocido la fundamental importancia, tanto histórica como cultural, de esta novela. La respuesta inicial de Salado Álvarez, quien según Englekirk (p. 58) todavía no había leído *Los de abajo*, fue el rechazo total de la novela en las páginas de *Excelsior*, donde la calificaba como “curiosidad

¹ La fuente de información inmediata para el párrafo inicial del presente trabajo es el emotivo artículo de John E. Englekirk sobre el descubrimiento de la novela: “The «Discovery» of *Los de abajo*”, en *Hispania*, 1935, 18:1, pp. 53-62. Otras fuentes secundarias incluyen el artículo de Ignacio M. Sánchez Prado, “Vanguardia y campo literario: la Revolución Mexicana como apertura estética”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2007, núm. 66, pp. 187-206; Robert McKee Irwin, *Mexican Masculinities*, University of Minnesota, Minneapolis, 2003; Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

bibliográfica”. Este acalorado debate había dejado a la comunidad de lectores mexicanos con un deseo ardiente de saber más acerca de la vida de un médico desconocido que trabajaba en la capital, el doctor Mariano Azuela, y de leer su novela de la Revolución Mexicana, *Los de abajo*.²

Los debates de los años veinte sobre la “virilidad” de la literatura mexicana y, a veces, sobre la virilidad de los mismos escritores, quienes según Jiménez Rueda no se mostraban lo suficientemente “gallardos, altivos” o “toscos”, no sólo fue fruto de la cultura hegemónica patriarcal sino también del nacionalismo cultural creciente del Estado posrevolucionario. En cuanto a la existencia de una cultura patriarcal nacional, Max Parra explica:

El lenguaje del debate [...] incluía expresiones tanto autoritarias como patriarcales, tales como la conveniencia de una literatura “viril” (o sea, popular, honesta, épica y revolucionaria) y el repudio de cualquier manera de escribir considerada afeminada (o sea, débil, indecisa y sin carácter). El lenguaje de género usado por los críticos reflejaba un fenómeno único del periodo: el auge del “machismo” como una expresión social aceptable de auto-estima y de poder (político).³

En este contexto, pues, Monterde presentaba la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela como el mejor ejemplo de la nueva literatura revolucionaria, en parte para reconocer el compromiso crítico de la novela con temas populares y políticos, en línea con el proceso de

² Por contraste, casi diez años antes, en 1915, se había publicado por entregas la primera versión de la novela en el periódico *El Paso del Norte* en Estados Unidos, donde Azuela trabajaba para poner fin a las dificultades financieras que le habían surgido a raíz de sus experiencias como médico de campo con las tropas villistas de Julián Medina. La recepción literaria fue casi nula. Una diferencia clave en 1924 fue el contexto: la importancia del debate intelectual que ardía en la capital sobre la existencia y naturaleza de la literatura mexicana. También es de notar que *El Paso del Norte* fue un periódico anti-villista o pro-carrancista. Véase Stanley L. Robe, *Azuela and the Mexican Underdogs*, University of California, Berkeley-Los Angeles, 1979, pp. 83-84.

³ Max Parra, *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of Mexico*, University of Texas Press, Austin, 2005, p. 16; la traducción es mía. La cita sigue así, en inglés: “Because manly aggressiveness was associated during the war with popular resistance to oppression, it remained a positive (i. e. revolutionary) behavioural attribute after the war—a quality readily emphasized and exploited in the hero-cult discourse of the state and in the elaboration of the nation’s cultural identity” (pp. 16-17). El autor me explicó que su libro fue escrito en castellano y luego traducido al inglés por otra persona. Resulta curioso retraducir las palabras de Max Parra, que ya son las de una traducción.

construcción de la nación en el imaginario mexicano, y en parte para valorizar la representación de la “agresividad masculina”, del machismo, sobre todo en la figura del protagonista. Desde este ángulo, deberíamos ver a Demetrio Macías como un icono de la masculinidad villista, de la oposición agresiva, violenta y subalterna a la dictadura de Huerta y al poder en alza del carrancismo.

En cuanto al surgimiento del nacionalismo cultural mexicano, Parra también explica que los debates sobre la virilidad se alineaban con la insistencia por parte del régimen callista (1924-1928) para que los escritores se dedicaran a describir y a celebrar la Revolución, no sólo como acontecimiento histórico sino también como la inauguración de la política del Estado posrevolucionario sobre el continuo fomento de cambios sociales progresivos: “En 1925 [...] el nuevo ministro de cultura, José Manuel Puig Casauranc, pidió la producción de obras literarias que representaran la realidad social del país y el sufrimiento del pueblo y que animaran a los lectores a buscar «reformas verdaderas»” (Parra 2005, p. 16). Durante el mandato presidencial de Calles, el Estado mexicano instaba a los escritores a crear obras de ficción que diagnosticaran los problemas sociales y a concentrarse positivamente en el proceso de desarrollo económico y social, con lo cual los lectores mexicanos podrían identificarse con los objetivos de la patria expresados en los hitos de la literatura nacional y, por ende, podrían sentirse crítica y plenamente conscientes del curso del proceso revolucionario.⁴

Hoy en día, cien años después de la primera publicación por entregas de *Los de abajo* en el periódico tejano *El Paso del Norte*, conviene recordar estos conocidos debates literarios y políticos del México de los años veinte, aunque sea en breve, porque históricamente nos proporcionan el punto de partida más esclarecedor posible para reequilibrar nuestro juicio sobre

⁴ Según McKee Irwin (2003, p. 119), este debate no explica nada acerca de los diversos estilos literarios, ni sobre la calidad estética de las obras, ni tampoco sobre la existencia o no de una tradición literaria nacional. El discurso patriarcal de la crítica sirve sencillamente para establecer la masculinidad y la heterosexualidad como requisitos esenciales de cualquier tipo de éxito literario en México.

la representación de Demetrio Macías como el parangón de la masculinidad villista, como un héroe revolucionario “alto, robusto y de faz bermeja”,⁵ exactamente como la figura histórica de Julián Medina sobre la que el protagonista se modeló, y quien, en palabras del personaje ficticio de la Pintada, “tanto se lució en Zacatecas” (p. 147). En relación con la historia de las representaciones culturales de la participación subalterna en la Revolución Mexicana, y en relación con el proyecto contemporáneo de los estudios críticos sobre las masculinidades, los cuales analizan construcciones literarias y socio-culturales de la masculinidad hegemónica, esta percepción de Demetrio Macías como héroe revolucionario machista es todavía viable. A la larga, sin embargo, también resulta engañosa, porque tan sólo se pueden encontrar muestras textuales de ella en la Primera parte de la novela.⁶ Por consiguiente, debemos crear nuevas perspectivas de género para ampliar los términos del debate sobre la novela y sobre la representación del protagonista. Con ese fin, en un artículo de 2010,⁷ propuse interpretar la novela dentro del marco de la teoría sociológica de Raewyn Connell, como una crítica pugnante de la masculinidad patriarcal en la época de la Revolución y de tres regímenes patriarcales de género: la familia mexicana, la tropa villista y el ejército huertista. Siguiendo ahora ese enfoque de género, en este estudio deseo plantear que en la figura de Demetrio Macías, Azuela llega a construir un modelo literario de la masculinidad mexicana que desemboca en una crisis

⁵ Mariano Azuela, *Los de abajo*, ed. Marta Portal, Cátedra, Madrid, 1999, p. 76. Todas las citas proceden de esta edición.

⁶ En la teoría sociológica de las relaciones de género de Connell, se establecen cuatro categorías de la masculinidad: hegemónica, cómplice, subordinada y marginalizada. La forma hegemónica se define así: “«Hegemonic masculinity» is not a fixed character type, always and everywhere the same. It is, rather, the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations, a position always contestable” (*Masculinities*, University of California Press, Los Angeles, 1995, p. 76). En el contexto de la Revolución Mexicana, sin lugar a dudas, la forma hegemónica fue la patriarcal.

⁷ Christopher Harris, “Mariano Azuela’s *Los de abajo*: Patriarchal Masculinity and Mexican Gender Regimes under Fire”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 2010, 87:6, pp. 645-666.

por las dislocaciones emocionales y geográficas del conflicto revolucionario y mayoritariamente homosocial.

En términos literarios, este argumento se basa en las estrategias narrativas de Azuela para estructurar la novela y, por lo tanto, también añade una perspectiva contemporánea al alto número de publicaciones que tratan el tema de la estructura narrativa de *Los de abajo*. Mucha tinta ha corrido, por ejemplo, para hablar de las referencias históricas como claves de la estructura de la novela y de la visión pesimista del autor sobre la Revolución en el bando villista. Díaz Arciniega ha hecho hincapié en este aspecto estructural del texto y en la extensa crítica que lo ha abordado: “Como han demostrado los especialistas, en *Los de abajo* subyace una bien definida línea temporal que remite a episodios históricos específicos, desde que las distintas facciones revolucionarias [...] emprenden la lucha contra el gobierno de Victoriano Huerta, hasta la derrota del ejército federal en la batalla de Zacatecas; enseguida la Convención de Aguascalientes; por último, la lucha entre las facciones, en la cual es derrotada la villista...”⁸ Del mismo modo, y con una gran importancia para las lecturas contemporáneas de género de la novela, Marta Portal y Seymour Menton han analizado otras estrategias, tales como el uso de una estructura mítica o de una estructura épica, respectivamente,⁹ con lo cual se abre un camino hacia la exploración de las dimensiones alegórico-nacionales y trágicas de la novela. Con base en estos conocimientos, sugiero que la presencia de la mujer de Demetrio Macías en el primer capítulo de la Primera parte y en el penúltimo capítulo de la Tercera parte, junto con la presencia en la Segunda parte de Camila (primariamente) y de la Pintada (exclusivamente), así como del intelectual “afeminado” Luis Cervantes, constituyen una estrategia narrativa que

⁸ Víctor Díaz Arciniega, “Mariano Azuela. La crítica pertinaz”, en *Doscientos años de narrativa Mexicana. II. Siglo XX*, ed. Rafael Olea Franco, colaboración de Laura Angélica de la Torre, El Colegio de México, México, 2010, p. 19.

⁹ Véase el estudio de Marta Portal a la edición de la novela aquí citada, así como: Seymour Menton, “Epic Textures of *Los de abajo*”, en Mariano Azuela, *The Underdogs*, tr. y ed. Frederick H. Fornoff, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1992.

dirige la atención hacia el hecho de que Demetrio Macías es representado no sólo como un héroe revolucionario villista, sino también como un marido y un padre que poco a poco se va hundiendo en una tristeza nostálgica, lo que actualmente podríamos describir como una enfermedad depresiva.

El estudio de Freud “Duelo y melancolía”, escrito en 1915, durante la Primera Guerra Mundial, y publicado en 1917, se centra en las reacciones humanas ante la experiencia de la pérdida y nos ofrece todavía un fructífero marco sicoanalítico para analizar este aspecto de la obra de Azuela.¹⁰ Por supuesto, el término “enfermedad depresiva” no se usaba en las primeras décadas del siglo veinte, y el caso de Demetrio Macías se puede considerar entonces como una representación literaria de la melancolía freudiana o, en el lenguaje popular del día reflejado en la novela, como “la murria” (p. 184). De acuerdo con esta interpretación de la tristeza de Demetrio como patológica, también sugiero que el episodio en que él vuelve a ver a su mujer y tira una piedra al cañón indicando que ésta ya no puede detenerse, se debería interpretar como una escena en que el protagonista le está comunicando su intención de suicidarse por medio de su retorno a un conflicto bélico en el que la única certidumbre es la muerte. De esta forma, en *Los de abajo* Azuela se opone ideológicamente a la capacidad de la dictadura militar huertista de definir y de destrozarse la vida de rancheros y campesinos de ambos sexos, así como a la tradición del caciquismo y la violencia del conflicto revolucionario; también se opone a un modelo idealizado de la masculinidad patriarcal capaz de definir y destrozarse las vidas de los ciudadanos, mujeres y hombres por igual.

Primera parte: los orígenes de la melancolía de Demetrio Macías

¹⁰ Sigmund Freud, “Mourning and Melancholia”, en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, tr. James Strachey, The Hogarth Press, Londres, 1953-1974, pp. 243-258.

Como ya se ha constatado, con la dinámica figura de Demetrio Macías, Azuela creó un personaje que encarna la masculinidad heroica villista y también la masculinidad mexicana llevada a una crisis por la situación revolucionaria. Esta interpretación amplificada de *Los de abajo* como una forma de alegoría nacional vinculada a la vida del protagonista subalterno sólo llega a ser posible, sin embargo, si examinamos en detalle las estrategias narrativas empleadas para representar a Demetrio Macías como un hombre típico, como un rancharo de Limón, en Zacatecas. Dicho de otro modo, una vez que comenzamos a emular la metodología básica de Michael Kimmel para investigar las masculinidades históricas y literarias de los Estados Unidos Americanos,¹¹ una vez que empezamos a percibir a Demetrio a través de sus relaciones sociales como marido, padre, amante, amigo y rancharo, entre otras formas cotidianas de la identidad masculina, de repente nos encontramos capacitados para establecer y participar en una serie de nuevos diálogos sobre los significados de la novela, sobre el sitio que ocupa en la historia de las representaciones literarias y culturales de los hombres mexicanos como hombres; sobre la manera en que las definiciones hegemónicas de la masculinidad en México han sido criticadas y han cambiado con el paso del tiempo; y sobre cómo esas definiciones hegemónicas de la masculinidad (y de la feminidad) han ejercido una influencia en la obra de escritores como Mariano Azuela, encontrando formas de expresión discursivas en la literatura. El punto de partida inmediato para desarrollar estas reflexiones es la búsqueda de una explicación para la tristeza nostálgica y para la melancolía padecidas por Demetrio Macías.

En “Duelo y melancolía”, Freud subrayó los parecidos entre las dos condiciones: “El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción equivalente, como la patria, la libertad, un ideal, etc. A raíz de idénticas influencias, en muchas personas se observa, en lugar de duelo, melancolía (y por eso sospechamos en ellas

¹¹ Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, Oxford University Press, Nueva York, 1998.

una disposición enfermiza)” (p. 243; la traducción es mía). Esta explicación freudiana de los orígenes de la melancolía se corresponde estrechamente con las experiencias del protagonista de la novela. En la Primera parte de *Los de abajo*, Azuela representa a Demetrio Macías como un marido, un padre y un ranchero que se entristece profundamente después de la separación inesperada de su familia. En efecto, de golpe, Demetrio pierde a su mujer y a su hijo. También pierde su casa y su vida de ranchero. El autor nos hace entender los sentimientos de Demetrio frente a estas pérdidas mediante la representación de su protagonista como un marido que ama a su mujer y como un padre que ama a su hijo. En el primer capítulo, a medida que se despide, Demetrio se separa “dulcemente” del fuerte abrazo de su mujer, y cuando ella se aleja con su hijo, “En cada risco y en cada chaparro, Demetrio seguía mirando la silueta dolorida de una mujer con su niño en los brazos” (p. 79). Después de la separación forzada, Demetrio echa de menos a su mujer y a su hijo, y en la primera ocasión en que se confiesa con Luis Cervantes, le comenta: “–Mire [...] si no hubiera sido por el choque con don Mónico, el cacique de Moyahua, a esta horas andaría yo con mucha prisa, preparando la yunta para las siembras...” (p. 113). Y luego insiste en que “nada me faltaba” (*idem*) y dice: “no quiero yo otra cosa, sino que me dejen en paz para volver a mi casa” (p. 115).

La experiencia inicial de estas pérdidas es traumática para Demetrio y poco después la lucha revolucionaria llega a ser la causa de otras pérdidas. Sus compañeros mueren en el conflicto, y su sentido de moralidad y de identidad como un hombre de familia, como una persona decente y trabajadora, empieza a diluirse. En ese proceso, su encuentro con Camila es sumamente importante porque provoca un desequilibrio de su identidad como hombre casado y su actitud hacia la monogamia, así como su tendencia a proteger a las mujeres de la sierra como si fuera una obligación moral. En el primer capítulo de la novela, Azuela logra, con muy pocas frases, retratar a Demetrio como un hombre que se opone, en palabras de Stoltenberg, a

la “ética del violador”,¹² una marcada característica de los oficiales federales. Se resiste también a la tentación patriarcal de matar impulsivamente en un arranque de furia. Aunque los federales han matado a su perro, el Palomo, y aunque su mujer le pide a su vez él los mate, Demetrio se niega; cuando los federales se han ido, dice a su mujer: “—¡Seguro que no les tocaba todavía!” (p. 79). Varios meses más tarde, cuando Demetrio y la tropa revolucionaria emprenden la marcha hacia Zacatecas desde su campamento en la sierra, su actitud empieza a cambiar. Admite por lo menos que Camila ha despertado en él deseo sexual. No obstante, a la hora en que Pancraccio se decide a llevarse a una serrana, el protagonista puede recuperar su identidad y su moral: “Demetrio dijo que él de muy buena gana se llevaría también a una mozueta que traía entre ojos, pero que deseaba mucho que ninguno de ellos dejara recuerdos negros, como los federales” (pp. 117-118). Al final, en la Segunda parte, él abandonará por completo esta actitud, en una muestra de lo que Freud considera otra característica de la melancolía: “una disminución de los sentimientos de auto-estima” (p. 244). En esta coyuntura, Demetrio ya es el amante de la Pintada, a Luis le pide el secuestro de Camila y también persigue, aunque infructuosamente, por su borrachera, a la “novia” de Luis, la cual apenas tiene catorce años.

El momento crucial en que se establece la transformación del carácter del protagonista, la pérdida de su antiguo yo, ocurre cuando, bajo la influencia de Luis Cervantes, Demetrio y sus seguidores se juntan en Zacatecas con los villistas y su líder Pánfilo Natera. El discurso pronunciado por Luis es decisivo porque convence a Demetrio para aceptar la falsa lógica de que emprende la lucha revolucionaria en nombre de su familia; también lo convence con la falacia del sacrificio masculino por la patria, además del mito de la utopía democrática:

¹² Véase John Stoltenberg, “Rapist Ethics”, en su libro *Refusing to be a Man*, Fontana, Bury St Edmunds, 1990, pp. 17-31.

–[...] Pero ¿es de justicia privar a su mujer y a sus hijos de la fortuna que la Divina Providencia le pone ahora en sus manos? ¿Será justo abandonar a la patria en estos momentos solemnes en que va a necesitar de toda la abnegación de sus hijos los humildes para que la salven, para que no la dejen caer de nuevo en manos de sus eternos detentadores y verdugos, los caciques?... ¡No hay que olvidarse de lo más sagrado que existe en el mundo para el hombre: la familia y la patria! (p. 116).

Estas palabras entusiasman a Demetrio, y en gran parte le permiten suprimir la tristeza nostálgica, olvidarse de quién es y comenzar a asumir una nueva identidad mítica como héroe villista. Con una técnica de metaficción sorprendente, páginas después, Alberto Solís narra las hazañas revolucionarias de Demetrio, quien al escucharlo, se apodera de su propio mito, su propio papel en la alegoría nacional de Azuela: “Y Demetrio, encantado, oía el relato de sus hazañas, compuestas y aderezadas de tal suerte, que él mismo no las conociera. Por lo demás, aquello tan bien sonaba a sus oídos, que acabó por contarlas más tarde en el mismo tono y aun por creer que así habíanse realizado” (p. 135). Esta nueva identidad significa que para Demetrio las expectativas de la masculinidad patriarcal en circunstancias de heroísmo en el conflicto revolucionario van aumentando. Al final de la Primera parte, está claro que las dislocaciones emocionales y geográficas han producido una lenta reconfiguración de la subjetividad y la identidad de Demetrio como hombre. Los orígenes triples de su caída hacia la melancolía se han establecido: el distanciamiento de su mujer e hijo y la pérdida de la vida familiar; la pérdida de una identidad auténtica y moralmente anclada; la asimilación de una identidad nueva como héroe villista y salvador de la nación subalterna.

Segunda parte: las señales de la melancolía de Demetrio Macías

En la Segunda parte de la novela, la estrategia narrativa de Azuela consiste en representar a Demetrio como un hombre que ya padece de melancolía y cuya tristeza nostálgica por la vida familiar, parcialmente suprimida, se enlaza con la creencia firme de haber fracasado como marido y como padre, y cuya desorientación ideológica y moral se asocia con la sospecha de que está fracasando también como líder villista. Durante el viaje a Lagos, Azuela enfatiza al

máximo la melancolía que padece el protagonista. Mientras que Freud se refiere a “una tristeza profundamente dolorosa” y al “cese de todo tipo de interés por el mundo exterior” (p. 244), en la novela se describe así a Demetrio: “Caída la cabeza, las manos cruzadas sobre la montura, Demetrio tarareaba con melancólico acento la tonadilla obsesionante. / Luego callaba; largos minutos se mantenía en silencio y pesaroso” (p. 184). El güero Margarito le dice: “-Ya verá cómo llegando a Lagos le quito esa murria”, pero Demetrio sólo busca maneras de fugarse de la realidad: “-Ahora sólo tengo ganas de ponerme una borrachera” (*idem*).

En la Segunda parte, Demetrio tiene la sensación de fracasar como líder villista porque su trayectoria revolucionaria no tiene ningún sentido de orientación y ninguna motivación política clara. Se ha convertido, en palabras proféticas de Solís, en una “miserable hoja seca arrebatada por el vendaval...” (p. 135). En términos freudianos, la melancolía de Demetrio ya provoca el regreso a los estados de ser de la niñez. Rodeado por hombres que no tienen ninguna brújula ética, Demetrio se encuentra perdido, emocional, geográfica y políticamente. Y cuando se le pregunta si continuará luchando como villista o si se pondrá al lado de los carrancistas, se queda pensativo: “se llevó las manos a los cabellos y se rascó breves instantes” (p. 192). La política de la Revolución, tanto la política nacional como la de género, ha convertido a Demetrio en héroe y lo ha devuelto a un estado de subjetividad confusa, contradictoria y hasta incluso infantil, en busca de una figura paterna, pues le dice a Natera: “-Mire, a mí no me haga preguntas, que no soy escuelante... La aguilita [de general] que traigo en el sombrero usted me la dio... Bueno, pos ya sabe que no más me dice: «Demetrio, haces esto y esto... ¡y se acabó el cuento!»” (p. 192).

En esta parte de la trama, la tristeza de Demetrio es patológica y su lucha contra la melancolía no le aporta ningún sosiego. Sus esfuerzos por establecer una relación con Camila y por instrumentalizarla como una mujer sustituta, por ejemplo, sólo sirven para intensificar su tristeza y no le proporcionan el sentimiento de amor anhelado. La tropa revolucionaria monta

su campamento en la planicie donde Demetrio y Camila buscan hospedaje. Demetrio trata a Camila como si fuera su mujer, hasta se refiere a ella así. Además, le toca la cintura “amorosamente” y “quién sabe qué palabras susurró a su oído” (p. 176). Pero se siente ansioso, con una tristeza profunda e inexplicable que no concuerda con su respuesta emocional ante la pobreza de los campesinos; refiriéndose a un pobre hombre que gana un mísero salario pero se queja sin dejar de trabajar, le dice a Camila: “–Siempre hay otros más pencos que nosotros los de la sierra, ¿verdad?” (p. 175). La melancolía le está afectando cada vez más y los orígenes familiares son transparentes. Al acercarse a la tropa al día siguiente: “[Demetrio] pensaba en su yunta... La fisonomía de su joven esposa se reprodujo fielmente en su memoria: aquellas líneas dulces y de infinita mansedumbre para el marido, de indomables energías y altivez para el extraño. Pero cuando pretendió reconstruir la imagen de su hijo, fueron vanos todos sus esfuerzos; lo había olvidado” (p. 176).

Demetrio y sus seguidores están a tres días a caballo de su casa en Limón y el dolor emocional es inaguantable. Obligado a romper los códigos de la masculinidad patriarcal, Demetrio se confiesa con Anastasio: “–¡Si viera!... ¡Tengo ganas de ver a mi mujer!” (p. 176). Ésta es una escena excepcional en la novela. La vulnerabilidad del protagonista siempre es visible para el lector, pero hasta este momento ha sido completamente invisible para sus compañeros villistas.

De igual manera, los intentos de Demetrio por recuperar su antiguo sentido de identidad como ranchero y sus antiguos principios éticos no le traen ningún consuelo. A lo largo de la Segunda parte de la novela, y articulada conmovedoramente a través de sus relaciones con Camila y la Pintada, existe una fluctuación innegable en los procesos de auto-identificación entre la idea ya distante de un Demetrio ranchero, hombre de familia, y la realidad vivida de un Demetrio general villista, héroe revolucionario y borracho mujeriego. Esta fluctuación sustenta la reacción de Demetrio ante la súbita muerte de Camila, asesinada por su enemiga la

Pintada, armada con una navaja. Espontáneamente, Demetrio decide mantener viva a la Pintada en vez de matarla, lo cual es sorprendente dado que en la Segunda parte el narrador insiste en enfatizar los efectos deshumanizadores de la lucha revolucionaria sobre el protagonista. No obstante, existe una explicación convincente en relación a la identidad masculina de Demetrio. Al principio de la novela, él no está dispuesto a matar para vengarse y ocurre lo mismo cuando la Pintada quiere que sea él quien la mate. Demetrio ya ha resuelto ver de nuevo a su mujer y a su hijo. Se esfuerza por volver a ser el hombre que era antes y, en este contexto, muestra por última vez la firmeza ética de su antiguo yo en un momento de choque y de sobriedad. Al no matar a la Pintada, se niega a identificarse con asesinos como el güero Margarito. En muchas ocasiones, Demetrio ha matado a otras personas, pero siempre en situaciones de guerra durante la Revolución.

Tercera parte: el suicidio de Demetrio Macías

En la Tercera parte de la novela, la última, la estrategia adoptada por Azuela para representar a Demetrio consiste en demostrar con claridad que su protagonista ya se encuentra en un estado suicida. Ha perdido completamente el respeto por sí mismo, y aun se podría decir que experimenta, según Freud, “una expectativa ilusoria de castigo” (p. 244). Dicho de otra forma, a base de su fracaso como marido, padre y líder revolucionario, siente que la muerte es un destino merecido y que es también la mejor solución para los demás: es decir, el mundo será un sitio mejor sin él. Azuela llega a representar el estado suicida de su protagonista de dos maneras diferentes. La primera es la creación de Valderrama para cuestionar las decisiones inmorales de Demetrio, para ser testigo de sus lágrimas y para convertirse en eco de sus reflexiones sobre la muerte. Valderrama, que no figura en la primera edición de la novela en 1915, es la voz de la conciencia suprimida del protagonista y también de su melancolía. Habla en nombre de los pobres, cuenta las cruces de los muertos y anuncia: “-¡Juchipila, cuna de la

Revolución de 1910, tierra bendita, tierra regada con sangre de mártires, con sangre de soñadores... de los únicos buenos” (p. 202). De esta forma se sugiere metafóricamente que el antiguo Demetrio Macías ya ha fallecido. A petición de Demetrio, Valderrama canta *El enterrador*, lo cual hace llorar al general: “[Valderrama] Supo darle tanta alma a su voz y tanta expresión a las cuerdas de su vihuela que, al terminar, Demetrio había vuelto la cara para que no le vieran los ojos” (p. 201). De hecho, la letra de esta canción, que no se reproduce en el texto, dejaría desolado a cualquier tipo de público:

Enterraron por la tarde,
La hija de Juan Simón
Y era Simón en el pueblo
El único enterrador,
El único enterrador
(*se repite*).

Él mismo a su propia hija
Al cementerio llevó;
Él mismo cavó la fosa
Murmurando una oración
(*se repite*).

Y llorando como un niño
Del cementerio salió,
Con la barra en una mano
Y en el hombro el azadón,
Y en el hombro el azadón
(*se repite*).

Y todos le preguntaban:
¿De dónde vienes Simón?
Y él, enjugando sus ojos,
Contestaba a media voz:
Soy enterrador y vengo
De enterrar mi corazón.
Soy enterrador y vengo
De enterrar mi corazón
(*se repite*).¹³

¹³ *Nota del editor.* Como sucede en la música popular, se conocen varias versiones de esta canción. Aquí se transcribe la más cercana al tiempo histórico de la novela: la que grabó en 1908, con ritmo de bambuco, el dueto colombiano Pelón y Marín (Pedro León Franco, alias Pelón, y Adolfo Marín) en Columbia Record Mexicana; al parecer, el poeta colombiano Julio Flórez, quien visitó México en 1907 y también tenía dotes musicales, contribuyó a su difusión tanto en este país como, después, en España; por ello se le suele atribuir la autoría. Víctor Díaz

Al escuchar esta canción, también conocida como “La hija de Juan Simón”, sería imposible que Demetrio no se pusiera a pensar en su hijo y en el momento del último adiós. Valderrama abraza a Demetrio y le aconseja al oído: “—¡Cómaselas!... Esas lágrimas son muy bellas” (p. 201); y, más importante todavía, Valderrama concluye: “—¡Y he ahí cómo los grandes placeres de la Revolución se resolvían en una lágrima” (*idem*). Éste es el pasaje clave. Sin decir nada, Demetrio ha resuelto suicidarse regresando a las batallas revolucionarias, pero antes se despedirá de su mujer y su hijo.

En el camino a Limón, Demetrio y su tropa pasan por Juchipila, donde las campanas repican “alegres, ruidosas y con aquel su timbre peculiar que hacía palpar de emoción a toda la gente de los cañones” (p. 204). Sin embargo, al mismo tiempo, “con melancólica solemnidad” se escuchan desde el interior de un templo “las voces melifluas de un coro femenino”. Estas voces son las de “las doncellas del pueblo”, quienes, “a los acordes de un guitarrón”, cantan “los «Misterios»” (p. 205). Este paisaje sonoro es de suma importancia simbólica. Si bien en este episodio se establece un vínculo textual con los comienzos de la Revolución y con el primer aniversario de la toma de Zacatecas, simbólicamente la referencia a los misterios adquiere un valor clave porque los significados del paisaje sonoro anuncian el abatimiento del espíritu revolucionario y no su recuperación dinámica. Juchipila ya es “una ruina” (p. 205) y el único comentario de Demetrio sobre la gente del pueblo es: “ahora ya no nos quieren” (p. 204). Sin ese amor popular, a los revolucionarios tan sólo les queda el amor

Arciniega (“*Los de abajo*, cien años después”, est. intr. a Mariano Azuela, *Los de abajo*, FCE-UAM-El Colegio Nacional, México, 2015, p. 79) señala que la canción se basó en un poema original difundido el 14 de julio de 1882 por la publicación periódica *La Caridad*, de Bogotá, donde se adjudicó la autoría a Francisco Garas, de quien no se tienen mayores noticias. El texto de ese poema, titulado “El sepulturero Simón”, es el siguiente: “Enterraron por la tarde / a la hija de Juan Simón; / y era el buen Juan en el pueblo, / el único enterrador. / Él mismo a su propia hija / al cementerio bajó: / él mismo le abrió la zanja / murmurando una oración. / Y llorando como un niño / del cementerio salió / con la espuerta en una mano / y en el hombro el azadón. / Al verle le preguntaban: / ¿De dónde vienes, Simón? / y él, enjugando los ojos, / contestaba a media voz: / soy enterrador, y vengo / de enterrar mi corazón”.

de Dios, y en Juchipila la fiesta religiosa que se celebra es precisamente la del Sagrado Corazón de Jesús. El camino de Demetrio lo lleva directamente a la muerte, es decir, a la “resquebrajadura enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral” (p. 209).¹⁴

La segunda representación del estado suicida de Demetrio está en su reencuentro familiar. El diseño narrativo queda patente: la mujer de Demetrio aparece al principio y al final de la novela, y en otros momentos está marginalizada pero no olvidada. Y si su primera aparición contribuye a la representación de los orígenes de la melancolía de Demetrio, la segunda contribuye a la imagen de Demetrio como suicida. Al acercarse al protagonista acompañada por su hijo, la mujer de Demetrio está “loca de alegría” (p. 206), lo abraza, llora y le da gracias a Dios porque Demetrio se quedará con ellos después de una ausencia de casi dos años. Sin embargo, Demetrio no se fija en nada positivo, ni tampoco en la posibilidad de volver a la vida familiar. Se da cuenta sólo de la apariencia envejecida de su mujer y a pesar del vuelco al corazón que vive al ver “las mismas líneas de acero” (p. 206) en el rostro de su hijo, queda mudo porque su hijo no lo reconoce. Y cuando su mujer le pide que abandone la Revolución, Azuela ofrece una caracterización típicamente concisa y expresiva: “La faz de Demetrio se ensombreció” (p. 206). Llega la tempestad, llueve, y la combinación de un paisaje refrescado y hermoso, así como la esperanza de un reencuentro familiar permanente, crean un escenario romántico pero irónico para las únicas palabras de Demetrio en un episodio citado con frecuencia. A la pregunta de su mujer: “-¿Por qué pelean ya?” (p. 207), Demetrio responde tirando una piedra al cañón y diciendo: “-Mira esa piedra cómo ya no se para...” (*idem*). El protagonista sabe que los villistas se dirigen a la derrota, y que él se enfrentará con la muerte

¹⁴ Dado el énfasis de Azuela en lo melancólico, se podría deducir que en Juchipila se cantan los misterios dolorosos; el quinto de ellos relata la muerte de Jesús. Estos misterios se rezan los martes y los viernes. Ahora bien, cuando recuerdan que “hacia un año ya de la toma de Zacatecas”, los revolucionarios “se pusieron más tristes todavía” (p. 205). Si se sigue la cronología de la ficción de Azuela, se podría considerar que como el 23 de junio de 1914, fecha de la toma de Zacatecas, cayó en martes, los revolucionarios llegan a Juchipila el martes 22 de junio o el viernes 25 de junio de 1915.

en las futuras batallas; por este motivo, su decisión de volver a la Revolución es también la voluntad de suicidarse. Al final de la novela, Demetrio “derrama lágrimas de rabia y de dolor” (p. 209) a medida que sus compañeros mueren y luego a él también le llega el instante de la muerte: “Y al pie de una resquebrajadura enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...” (*idem*).

Conclusiones

Ahora bien, una vez que se acepte el argumento de que en *Los de abajo* de Mariano Azuela se construye un modelo de la masculinidad mexicana llevada a una situación de crisis por la Revolución, y que representa la melancolía y el suicidio del protagonista, ¿cuáles son las implicaciones de esta lectura para nuestra comprensión del sitio que ocupa *Los de abajo* dentro de la historia literaria mexicana? Yo propongo abrir la posibilidad, con *Los de abajo* como referente, de poner en tela de juicio un elemento común de la crítica literaria mexicanista: la creencia de que las novelas canónicas escritas por hombres sólo han representado, casi sin variación, actos de machismo y protagonistas machistas. Es más, algunos críticos dirían que los protagonistas masculinos, como Demetrio Macías, Pedro Páramo (en la novela homónima de Juan Rulfo [1955]) y Artemio Cruz (en *La muerte de Artemio Cruz* [1962], de Carlos Fuentes) constituyen una historia de representaciones literarias que describen y hasta cierto punto justifican las prácticas y los valores de la masculinidad patriarcal. Si esto fuera verdad, Mariano Azuela sería hoy no sólo el fundador de la literatura nacional viril, sino también el padre de una tradición patriarcal de literatura masculina. Pero como se ha visto, *Los de abajo* no se presta a este tipo de explicación pública de la historia literaria mexicana: porque en México la literatura viril nunca existió.

Dentro de una tradición de literatura viril no hay espacio para hablar del sufrimiento emocional que lleva a Demetrio Macías al suicidio, ni tampoco para hablar del amor que Pedro Páramo siente al pensar en Susana San Juan, ni de la soledad y remordimientos que acechan a Artemio Cruz en los instantes finales de su vida. Quizás existe, entonces, la necesidad de seguir explorando no la representación literaria de los estereotipos machistas, de los protagonistas como encarnaciones de la masculinidad patriarcal, o de las protagonistas como encarnaciones de la feminidad enfatizada, sino la de los personajes que encarnan categorías distintas que implican un valor actual más difícil de definir: la feminidad masculina y la masculinidad feminista. Los estudios críticos de la masculinidad se basan en las prácticas feministas, pero todavía no alcanzan los mismos niveles de análisis que caracterizan a los estudios de la literatura escrita por mujeres. Al fin y al cabo, pensar menos en Demetrio Macías como héroe revolucionario machista e icono literario de la masculinidad villista y verlo más como un marido y padre que padece de melancolía y que al final se suicida, es un paso muy pequeño en la reinterpretación de la representación literaria de la pluralidad de las masculinidades mexicanas. Es un mínimo paso en la reconfiguración de nuestros conocimientos colectivos de la historia de la literatura mexicana desde las perspectivas de género, y en el proceso de situar novelas como *Los de abajo*, hito de la literatura mexicana, dentro de la categoría de literatura global.