

AGUSTIN YAÑEZ Y LA NOVELA MEXICANA. RESCATE DE UNA TEORIA

POR

LUIS LEAL

University of California, Santa Bárbara

Si Agustín Yáñez no creía que existiera una escuela mexicana en el terreno de la novela, sí afirmaba que existe una trayectoria de los caracteres de esa novela a partir de Fernández de Lizardi. Y va aún más allá al señalar ciertos rasgos característicos que dan un perfil a la novela mexicana. No creía, tampoco, que existiera un arte mexicano de novelar, pero sí excelentes novelistas. «Sobre todo —dice— hay valiosas experiencias peculiarmente mexicanas que pueden imprimir carácter general a nuestra narrativa»¹.

Los rasgos generales que caracterizan a la novela mexicana, según Yáñez, son cinco: 1) el enfoque de la novela hacia los grandes problemas de la vida nacional; 2) el sentido realista; 3) el estilo, que se caracteriza ante todo por una sintaxis típica del escritor mexicano; 4) el retrato crítico, y 5) el profetismo.

Desgraciadamente, Yáñez no desarrolló una teoría de la novela mexicana basándose en esos cinco elementos, ni cita ejemplos que la confirmen y la apoyen. Aquí y allá, en su crítica, se encuentran, sin embargo, observaciones en torno a esa teoría en ciernes. La examinaremos a la luz de la novela mexicana, teniendo en cuenta que lo anterior fue expresado por Yáñez en 1960, como respuesta a una pregunta que le hiciera Emmanuel Carballo ese año.

Al decir Yáñez que la novela mexicana enfoca los grandes problemas nacionales, sin duda estaba pensando en un grupo de novelas representativas publicadas a partir de 1816, fecha de *El Periquillo Sarniento*, y

¹ Emmanuel Carballo, «Agustín Yáñez», *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (México: Empresas Editoriales, 1965), p. 303. En adelante nos referiremos a esta entrevista con el título abreviado *Diecinueve*.

omitiendo otras, entre las cuales se encuentran algunas de él mismo. No hay duda de que la novela mexicana anterior a 1960, en términos generales, ha tratado de los problemas nacionales. Esta observación, por supuesto, no se aplica al cuento, en el cual no es posible tratar «los grandes problemas nacionales» debido principalmente a que es una forma de narrativa corta.

Como ejemplos que ilustran el primer rasgo anotado por Yáñez mencionaremos solamente aquellas novelas que han tenido influencia en el desarrollo del género en México, ya que son ellas las que han determinado su trayectoria. Sin olvidar que hay otras que no ilustran esa característica, pero que a la vez no figuran entre las más conocidas y estudiadas. La tendencia de tratar los grandes problemas nacionales se inicia, por supuesto, con *El Periquillo Sarniento* (1816), novela en la cual Fernández de Lizardi trata de la decadencia de las instituciones sociales de la colonia al filo de la independencia; vienen después, entre otras, las novelas de Emilio Rabasa, de quien Mariano Azuela dijo:

Es el primero que se enfrenta con problemas políticos y sociales que otros novelistas mexicanos habían tocado acaso, pero sin la preparación ni los conocimientos de un verdadero sociólogo. En sus cuatro novelas breves exhibe valerosamente muchas lacras que nos afligen desde tiempo inmemorial: el caciquismo topo y voraz, el militarismo insolente, la burocracia corrompida y el imperio de la fuerza y del dinero dominando en todas las actividades del país en forma brutal².

Después aparecen *Tomóchic* (1893), que delata la política dictatorial de Díaz y el militarismo sin freno; *Santa* (1903), en donde se pone el dedo en una de las llagas sociales, la prostitución; *Los de abajo* (1915), en donde predomina el desengaño con el proceso revolucionario; *La sombra del caudillo* (1929), en la que se denuncia el caudillismo como forma de gobierno; *El indio* (1935), *El resplandor* (1937) y *Balún Canán* (1957), acusaciones dirigidas al gobierno por no haber resuelto el problema indigenista; *Regina Landa* (1939), en donde se desenmascara a los burócratas; *La rosa de los vientos* (1941), en torno al problema del petróleo; *El luto humano* (1943) y *Al filo del agua* (1947), donde se examina el problema religioso; *Pedro Páramo* (1955), o el caciquismo funesto; *La región más transparente* (1958), síntesis de todos los problemas metropolitanos, y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), radiografía de los

² Mariano Azuela, *Cien años de novela mexicana* (México: Editorial Botas, 1947), p. 169.

problemas nacionales y epítome del primer rasgo anotado por Yáñez como característica de la narrativa mexicana.

Y, sin embargo, hay excepciones. Pero las excepciones son novelas que no logran establecer una tradición narrativa; son ejemplos aislados. No podemos hablar de una novela que trate problemas que no sean nacionales y que sea de importancia. Durante la época romántica existen algunas, hoy olvidadas, como las de Florencio M. del Castillo y de Altamirano, las novelas históricas de Riva Palacio y otros; *Carmen* (1882), de Castera; *La Calandria* (1890), de Delgado; las novelas colonialistas de Valle Arizpe; las novelas de los Contemporáneos, como *Margarita de Niebla* (1927), de Torres Bodet; *Dama de corazones* (1928), de Villaurrutia; *Novela como nube* (1928), de Gilberto Owen, y *La rueda de aire* (1930), de Martínez Sotomayor. Y aquí caben algunas obras narrativas del mismo Agustín Yáñez, como *Flor de juegos antiguos* (1941), que si no es novela, tiene una forma orgánica; *Archipiélago de mujeres* (1943), y *La ladera dorada* (Grijalbo, 1978), colección de relatos en torno a las grandes figuras de la historia, la literatura y el mito.

Es obvio, por supuesto, que cualquier problema puede convertirse en problema nacional, según el enfoque que le dé el narrador. Dice Yáñez: «Creo que la novela es una forma propicia para asomarse a los diversos problemas del país. En *Al filo del agua* traté de penetrar en la vida de los pueblos pequeños e incomunicados en vísperas de la Revolución; en *La creación* me asomo al problema del arte, a la vida artística de la república» (*Diecinueve*, p. 293). Lo que Yáñez parece que quiere decir con la frase «asomarse a los diversos problemas del país» es el tratamiento no sólo de asuntos y temas mexicanos, sino también la inclusión de ambientes, personajes y expresiones nacionales. Aquí Yáñez sigue muy de cerca las ideas de Altamirano, que casi un siglo antes había propuesto la creación de una novela mexicana, precisamente por medio del enfoque de la vida nacional. Para demostrar a los jóvenes que era posible escribir ese tipo de novela compuso *Clemencia* y *El Zarco*. Yáñez se propuso, también, «abarcar la vida mexicana en sus distintos aspectos: el arte, la vida universitaria, el campo, el trabajo industrial, la vida obrera, la vida en la ciudad y en la provincia, los problemas políticos y sociales, la historia. Asimismo, quiero abarcar todos los caracteres y todas las edades» (*Diecinueve*, p. 293). Que no es suficiente, para escribir una novela nacional, tratar problemas relacionados a la vida mexicana lo demostró Mariano Azuela al decir de la novela de Altamirano: «*El Zarco* aspira a ser novela mexicana; su argumento, sus personajes, el medio en que actúan, todo ha querido ser mexicano, pero su contenido carece de lo auténticamente nacional» (p. 117). Lo que ocurre con Altamirano, según

Azuela, es que su concepto de la novela como instrumento para educar al pueblo le hace falsear la personalidad del héroe. Y además incluye en la novela un mensaje aleccionador. La misma crítica hace Carballo de una novela de Yáñez, *La creación*. La única diferencia entre los dos novelistas, en cuanto a este punto, se encuentra en que en Altamirano el mensaje es explícito, mientras que en Yáñez es implícito. Cuando Carballo le manifiesta a Yáñez que en *La creación* encuentra tanto valores críticos como pedagógicos, y que la novela le parece el equivalente de las revistas literarias de Altamirano, Yáñez reacciona de la siguiente manera: «Yo no traté de difundir valores pedagógicos o aleccionadores. Toda novela que reúne las condiciones elementales de dignidad, y que cumple con los compromisos básicos del género, tiene algo de definición y de tesis. Si existen valores pedagógicos son consecuencia de las convicciones de los personajes. Lo que allí se dice del arte mexicano, repito, corresponde al carácter de los personajes. No he tratado de demostrar tesis. Si la hay, se desprende del modo de ser y de las actividades de los personajes» (*Diecinueve*, p. 297).

Así, llegamos a la conclusión de que el tratamiento de los problemas nacionales por el novelista mexicano tiene como propósito no la simple creación de una novela nacional, sino la superación de la realidad a través de lo que podría llamarse realismo crítico, y que Yáñez llama «el retrato crítico». Las raíces de ese realismo crítico las encuentra en Fernández de Lizardi, «porque Fernández de Lizardi —dice— es patriarca y profeta en el santoral de la patria». Y continúa diciendo:

Su ojo, heredero de magias aborígenes, vio lo que nosotros —a precio de fracasos— empezamos a vislumbrar; su oreja de mestizo tuberculoso percibió lo que apenas —con rescate de sudor y de sangre— comenzamos a entender; su voz clamó urgencias que subsisten sobre el desierto de nuestra vida colectiva; y su mano nerviosa de conquistador agitó cuantos temas agitan ahora nuestras manos: el de la educación..., el problema del indio, el de las tierras, el de la superstición; los rencores que dividen a nuestros grupos sociales, el pauperismo, la justa distribución de la riqueza y las reivindicaciones en todos los órdenes, las virtudes, los vicios, la desviación de las vocaciones individuales y colectivas, los cacicazgos y la injusticia medular de nuestras instituciones³.

El siguiente diálogo entre Yáñez y Carballo revela que el retrato crítico es lo que da continuidad a la narrativa mexicana a través del tiem-

³ Agustín Yáñez, *Fichas mexicanas*, núm. 39 de las *Jornadas* de El Colegio de México (México, 1945), p. 61.

po. A la pregunta de Carballo «¿Cree usted que los novelistas de ahora estén respaldados por una tradición?», Yáñez contesta: «Buena parte de la novela actual tiene rasgos comunes con el modo de narrar de 'Micrós' y Rabasa, y estos rasgos pueden remontarse a narradores anteriores.» A la siguiente pregunta: «¿Será la protesta el rasgo que aproxime entre sí a los novelistas de hoy día?», Yáñez dio la siguiente respuesta: «Más que la protesta, los identifica lo que yo llamo el 'retrato crítico'... El retrato de la realidad con el fin de descubrir el diseño de su posible superación. Los rasgos satíricos y caricaturales que se encuentran en la novela son un rechazo, parcial o total, de esa realidad» (*Diecinueve*, p. 304).

Por su insistencia en escribir novelas con el propósito de superar la realidad, Yáñez puede ser considerado como el más representativo continuador de la tendencia iniciada por Lizardi. Sus novelas, hasta cierto punto, son utopías. Aun en una obra aparentemente pesimista como *Al filo del agua* hay personajes que representan un mejor futuro. María, al unirse a los revolucionarios, se convierte en el símbolo de la esperanza en el futuro de México, en el cambio que ha de poner fin a esa vida paralítica y amordazada que se pinta en la obra.

Rosario Castellanos, en su estudio «La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial», define el realismo crítico como la corriente «en la que el escritor se sitúa desde una perspectiva para considerar la totalidad de los hechos y sustenta una ideología que le permite juzgar esos hechos y mostrar su relación con los fines buscados», y considera a Agustín Yáñez como su iniciador en la narrativa mexicana⁴. Más que iniciador se le podría considerar como continuador, ya que, según él mismo, esa corriente es la que ha predominado desde el nacimiento de la novela en México. El realismo crítico de Yáñez, sin embargo, es optimista. En sus comentarios sobre *La creación*, Rosario Castellanos apunta ese rasgo, y añade: «La visión optimista —que quizá Yáñez es el único que mantiene respecto a la evolución del país— aparece de nuevo en otra de sus obras de mayor aliento e importancia: *La tierra pródiga*» (p. 224). Rosario termina sus comentarios con estas significativas palabras, ya que reflejan la influencia de Yáñez sobre los novelistas posteriores:

Precursor y maestro de toda la generación actual de narradores, Agustín Yáñez lo es por su afán de interpretar la historia patria y de valorar las conquistas de la Revolución y de expresar sus hallazgos recurriendo a los procedimientos técnicos más novedosos y disímbo-

⁴ Rosario Castellanos, «La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial», *Hispania*, 47, núm. 2 (mayo 1964), p. 225.

los tomados de tradiciones literarias ajenas a la nuestra, pero esforzándose por asimilarlos a nuestra idiosincrasia puede legar a sus discípulos todo menos su optimismo (p. 225).

Esa ausencia del mensaje esperanzado es una de las características que encontramos en la novela que se escribe a partir de 1955, fecha de la obra de Juan Rulfo; excluyendo, por supuesto, las novelas posteriores del propio Yáñez. Aunque la obra trate de problemas nacionales, como ocurre con *Pedro Páramo*, *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *José Trigo* y otras, la intención del novelista ya no consiste en superar la realidad, sino en presentar un cuadro pesimista de la sociedad. Y en las últimas décadas, ya ni es necesario escribir sobre los problemas nacionales para tener éxito. El cambio lo inicia Juan José Arreola en 1949 con sus relatos satíricos *Varia invención* y el *Confabulario* de 1952, en los que la realidad mexicana casi desaparece. La modalidad la retoma Carlos Fuentes en 1954 con *Los días enmascarados*, y en 1962, el mismo año de *La muerte de Artemio Cruz*, con la novela corta *Aura*, en la cual ya no presenta un problema nacional, sino un asunto universal. Con esa obra Fuentes establece una nueva tradición en la novela mexicana. En 1965 Salvador Elizondo publica *Farabeuf*, cuyo trasfondo es la China; en *Cumpleaños* (1969), Fuentes ubica la acción de la novela en la Europa medieval. Es frecuente el compromiso, esto es, la novela donde el autor combina el tema universal y el ambiente mexicano; así lo han hecho José Emilio Pacheco en *Morirás lejos* (1967), donde encontramos ambientes universales asociados al de la ciudad de México, y Carlos Fuentes en *Cambio de piel*, *Terra nostra*, *La cabeza de la hidra* y *Una familia lejana*. En la última, que en gran parte se desarrolla en Francia, Fuentes analiza el carácter del criollo mexicano, representado en la novela por el arqueólogo Hugo Heredia, *alter ego* del autor. Años antes, Yáñez había analizado el carácter del lépero y el pelado, tanto en sus ensayos como en sus novelas.

El uso de un lenguaje típicamente mexicano es, según hemos visto, otro de los rasgos importantes que caracterizan a la novela mexicana. Más que los asuntos es el estilo del escritor lo que revela su mexicanismo. Según Yáñez, ese sello mexicano no se encuentra en el vocabulario, sino en la sintaxis. Cualquier novelista puede consultar un diccionario de mexicanismos e injertar en su obra palabras típicas del habla del mexicano. Pero no la sintaxis. Dice Yáñez: «El empleo del idioma, orientado, por cierta tendencia ideológica, hacia la aprehensión de los lenguajes que hablan los diversos grupos humanos» es un rasgo característico de la narrativa mexicana. «Algunos novelistas llegan al empleo

de barbarismos, que creo que no son necesarios para escribir una novela de este tipo. Lo que más importa son las formas sintácticas» (*Diecinueve*, p. 303). Como ejemplo de esa prosa Yáñez cita las obras de Juan Rulfo, de quien dice: «Le diré que me parece muy feliz la manera de novelar de Juan Rulfo. Una de sus características mexicanas estriba en los valores sintácticos, más que en la deformación aislada de los vocablos. Siempre he sostenido, y he tratado de practicar, esa fisonomía idiomática nacional con puntos de apoyo en la sintaxis y no en la deformación del idioma» (*Diecinueve*, p. 303). He aquí una gran diferencia entre Yáñez y los jóvenes escritores mexicanos. Yáñez quiere que el novelista continúe la tradición mexicana escribiendo en un estilo cuyos rasgos esenciales son aquellos establecidos por los novelistas nacionales. Comparemos esa actitud con la de Carlos Fuentes, para quien el novelista, en vez de perpetuar la tradición, debe romperla. En el ensayo «El nuevo lenguaje», recogido en el libro *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes propone la creación de un lenguaje «contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico»⁵. En otras palabras, el novelista debe usar el lenguaje de la ruptura y no el de la continuidad.

Es evidente que existe una íntima relación entre el estilo y el asunto de la novela. A Arreola, por ejemplo, para hablar de Otto Weiniger, Peronelle, Autrui, Sinesio de Rodas o Baltasar Gérard no le es necesario usar mexicanismos o una sintaxis mexicana. En cambio, Rulfo, para contar las aventuras de Dionisio Pinzón, el protagonista de *El gallo de oro* (1980), tiene que valerse de un estilo que se basa en el lenguaje de los galleros.

En términos generales, Yáñez tiene razón al decir que en la novela mexicana predomina el sentido realista. Si examinamos las bibliografías de la novela mexicana descubrimos que las novelas no realistas son relativamente pocas, lo que no se puede decir, por supuesto, del cuento ni de la novela corta. En el exhaustivo estudio de Ross Larson, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative* (1977), se mencionan solamente 45 novelas en una lista de 340 obras narrativas examinadas. Y de esas 45, once son novelas cortas; entre las 34 restantes, hay algunas de dudosa clasificación, ya que incluye cuatro novelas coloniales, lo mismo que *El fistol del diablo*, de Payno; *Panchito Chapopote*, de Jorge Icaza; *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, y *Pedro Páramo*, de Rulfo. Las otras no han tenido ningún impacto en el desarrollo de la novela

⁵ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969), p. 31.

mexicana. John Brushwood, en su estudio *Mexico in its Novel* (1966), solamente menciona una de ellas, *Memorias de un muerto* (1874), de Manuel Balbontín. Y aun aquí, el autor usa el recurso del muerto que vuelve a la tierra para presentar una visión superada de la realidad. Al muerto le es posible criticar a la sociedad y proponer un mejor sistema de gobierno. Así, cae dentro de la clasificación de utopía señalada por Yáñez. Lo mismo ha de hacer José Rubén Romero en 1939 con su novela *Anticipación a la muerte*.

A partir de 1962, y bajo la influencia de Carlos Fuentes, novelistas como José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo, Héctor Manjarrez, Sergio Fernández, Jorge Aguilar Mora, Juan García Ponce y otros continúan la tradición cosmopolita, mientras que Luis Spota, José Agustín, Gustavo Sainz, René Avilés Fabila y Arturo Azuela siguen enfocando los problemas nacionales. Y sobre todo a partir de 1968, con los acontecimientos de Tlatelolco, esta tradición nacionalista, que parecía haber sido superada, cobró fuerza. En sus dos últimas novelas Fuentes integra lo nacional y lo internacional.

Al formular los rasgos característicos de un género según se practica en determinado país, se corre el peligro de caer en la generalización. Eso le ocurre a Salvador Elizondo, al decir, en su ensayo «Tiempo y literatura mexicanos», que el común denominador que permite explicar la marcha de la novela mexicana es el tiempo. «Concebí —dice— toda la historia de la narrativa mexicana, desde *Santa* hasta *Pedro Páramo*, como una denodada tentativa de manipular, de alguna manera, el tiempo»⁶. Ese concepto, es verdad, le permite a Elizondo examinar el problema del tiempo en *Los de abajo*, *Pedro Páramo* y «Luvina», «El guardagujas» y *Aura*, sin necesidad de hablar de técnica, temas o asuntos, y concluye: «Qué duda cabe que el tiempo es la dimensión más amplia por la que discurre la narrativa mexicana» (p. 157). Tan amplia, podría añadirse, que por ella se cuele toda la narrativa universal.

Y lo mismo ocurre con la última de las dimensiones que Yáñez atribuye a la novela mexicana, el profetismo. Proféticas son, o intentan serlo, no sólo las novelas mexicanas, sino todas las grandes novelas. Por profetismo Yáñez quiere decir «la visión superada de una realidad precisa» (*Diecinueve*, p. 304). Como ejemplo cita a Fernández de Lizardi. Ese ejemplo estimula la siguiente pregunta de Carballo: «¿El profetismo, en ciertos casos, no cooperará a que naufraguen los valores artísticos?», y la siguiente respuesta de Yáñez: «Es frecuente que así ocurra. El que

⁶ Salvador Elizondo, «Tiempo y literatura mexicanos», *Contextos* (México: Secretaría de Educación Pública, 1973), p. 156.

crea arte político o religioso está expuesto en cualquier momento a fracasar, pero en los grandes artistas comprometidos encontramos que el impulso creador de tipo estético supera y sublima los aspectos ancilares. Recuerdo a Fra Angélico, cuya pintura está al servicio de una doctrina religiosa. Un ejemplo más reciente lo encuentro en Diego Rivera. El profetismo es una constante en toda su obra: en toda ella diseña una realidad futura mejor, y no por eso deja de ser un gran artista» (*Diecinueve*, p. 304). Desde esa perspectiva, es difícil decir que una novela, cualquier novela, mexicana o extranjera, no es profética.

Pero en general, sin embargo, Agustín Yáñez ha formulado mejor que nadie los rasgos que dan un perfil a la novela mexicana. Desgraciadamente, no desarrolló su teoría. Pero sus observaciones en torno al género, como sus propias novelas, han servido de estímulo y han ayudado a que la crítica reflexione sobre este complejo problema. El mejor ejemplo de su teoría es su propia obra, obra sin lugar a dudas nacional y, por lo tanto, representativa en el siglo xx de esa narrativa que tiene sus orígenes en 1816, cumple cien años con *Los de abajo*, se pone al día en 1947 con *Al filo del agua*, se universaliza en 1975 con *Terra nostra* y espera conquistar nuevos laureles en lo que resta del siglo. ¿Cuáles serán sus rasgos distintivos? El profetismo no es una de las características de la crítica.

