

## “La Iliada descalza”: la teoría épica trasatlántica de Carlos Fuentes

RAÚL MARRERO-FENTE  
Columbia University

La atención suscitada por la obra narrativa de Carlos Fuentes ha relegado otro aspecto destacado de su producción literaria: el ensayo crítico.<sup>1</sup> Este trabajo está dedicado a un aspecto de la labor crítica de Fuentes que no ha recibido suficiente atención por parte de los estudiosos de la obra del escritor mexicano.<sup>2</sup> En ese sentido voy a analizar las ideas

---

<sup>1</sup> Entre la producción ensayística de Fuentes se encuentran los siguientes libros: *París: la revolución de Mayo*. México: Era, 1968; *El mundo de José Luis Cuevas*. México: Galería de Arte Misrachi, 1969; *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969; *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Mortiz, 1971; *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971; *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976; *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori, 1990; *El espejo enterrado*. Madrid: Taurus, 1992; *Geografía de la novela*. Madrid: Alfaguara, 1993; *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar, 1994; *Los compromisos con la nación*. México: Plaza y Janés, 1996; *Los cinco soles de México: Memorias de un Milenio*. México: Seix Barral, 2000.

<sup>2</sup> Una selección de los trabajos dedicados a la obra ensayística de Fuentes comprende los siguientes: Javier Herrero. “Carlos Fuentes y las lecturas modernas del Quijote [*Cervantes o la crítica de la lectura*]”, en *Revista Iberoamericana* 108-109 (1979). 555-562; Wendy Faris. “Desyoicización: Joyce/Cixous/Fuentes and the multivocal text”, en *Latin American Literary Review*. 9:19 (1981). 31-39; George Gordon Wing. “Some Remarks on the Literary Criticism of Carlos Fuentes”, en Robert Brody and Charles Rossman (eds.). *Carlos Fuentes. A Critical View*. Austin: University of Texas Press, 1982. 200-215; Roberto González-Echevarría. “*Terra nostra*: teoría y práctica”, en *Revista Iberoamericana* 116/117 (1981). 289-298, donde analiza el ensayo de Fuentes *Cervantes o la crítica de la lectura*. Luis Villar. “Retórica y revolución en *Tiempo mexicano*”, en *Selecta* 5 (1984). 122-128; Lanin Gyurko. “Novel into Essay: Fuentes’ *Terra nostra* as Generator of *Cervantes o la crítica*”, en *Mester* 11.2 (1983). 16-35; Martín Stabb. “The new essay of Mexico: text and context”, en *Hispania* 70. 1 (1987). 47-61; Joaquín Roy. “Poética de un discurso de Carlos Fuentes”,

de Fuentes sobre la obra de Mariano Azuela que en mi opinión no sólo son un comentario brillante sobre *Los de abajo*, sino uno de los estudios más importantes sobre la teoría de los géneros literarios en la historia de la literatura latinoamericana.<sup>3</sup> Las ideas de Fuentes aparecen expuestas en el capítulo “Mariano Azuela: La Iliada descalza,” en el libro de ensayos *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela latinoamericana*, publicado en 1990. En este libro, Fuentes hace una lectura imaginativa de las principales ideas sobre el mito, la épica y

---

en Ana María Hernández de López (ed.). *La obra de Carlos Fuentes: Una visión múltiple*. Madrid: Pliegos, 1988. 319-329; Martha Elena Vernier. “Escritura lateral: ensayos de Carlos Fuentes”, en Hernández de López. 331-337; Julio Ortega. “Carlos Fuentes: Para recuperar la tradición de La Mancha”, en *Revista Iberoamericana* 55. 148-149 (1989). 637-654; Julio Ortega. *Retrato de Carlos Fuentes*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1995.

<sup>3</sup> Entre los estudios dedicados a la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela aparecen los de David Laraway. “Doctoring the Revolution: Medical Discourse and Interpretation in *Los de Abajo* and *El Aguila y la Serpiente*”, en *Hispanofila* 127 (1999). 53-65; César Valverde. “Bajtín y Azuela: La Revolución como carnaval en *Los de abajo*”, en *Visión de la narrativa hispánica: Ensayos*. Edición e introducción de Juan Cruz Mendizábal y Juan Fernández Jiménez. Indiana: Indiana University of Pennsylvania, Department of Spanish and Classical Languages, 1998. 243-52; J. Patrick Duffey. “A War of Words: Orality and Literacy in Mariano Azuela’s *Los de abajo*”, en *Romance Notes* 38. 2 (1998). 173-78; Andrew B. Wolff. “Reception, Narration, and Focalization in Azuela’s *Los de Abajo*: Constructing and Reconstructing Azuela’s Text”, en *Mester* 26 (1997). 85-100; Robert Irwin. “*Los de abajo* y los debates sobre la identidad masculina nacional”, en *La otredad: Los discursos de la cultura hoy*. Edición e introducción de Silvia Elguea Vejar. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1995. 71-81; Penelope M. Bledsoe. “Subject Inversion in Spanish and Narrative Style: A Case Study of *Los de abajo*”, en *Reflections on the Conquest of America: Five Hundred Years After*. William Forbes; Teresa Mendez-Faith; Mary-Anne Vetterling; Barbara H. Wing (eds.). Introducción de Elena Poniatowska. Durham: University of New Hampshire, 1996. 35-45; Enrique Herrera. “El espacio estático en *Los de abajo*”, en *Tinta y Sombra* 6 (1996). 6-12; Elzbieta Sklodowska. “¿A que no me lo cree?: Coerciones discursivas en *Los de abajo* de Mariano Azuela”, en *Hispanamérica* 23 (1994). 23-36; José Luis Martínez. “Revisión de Mariano Azuela”, en *Literatura Mexicana* 3. 1 (1992). 41-61; Jorge Ruffinelli. “*Los de abajo* y sus contemporáneos: Mariano Azuela y los límites del liberalismo”, en *Literatura Mexicana* 1. 1 (1990). 41-64; Luis Leal. “Mariano Azuela: Precursor de los nuevos novelistas”, en *Revista Iberoamericana* 55. 148-149 (1989). 859-867; Jorge Rodríguez Padrón. “La original narrativa de Arturo Azuela”, en *Revista Iberoamericana* 55 148-149 (1989). 1033-1046; Antonio Benítez Rojo. “*Los de abajo*: honestidad y desesperanza”, en *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución mexicana*. Rogelio Rodríguez Coronel (ed.). La Habana: Casa de Las Américas, 1975. 218-223.

la tragedia en un diálogo intercultural desde la antigüedad clásica hasta la época contemporánea. Entre los teóricos mencionados figuran G. W. Hegel, Simone Weil, György Lukács, Mijaíl Bajtín, José Ortega y Gasset, María Zambrano, Giambattista Vico y Erich Auerbach, entre otros.

Fuentes inicia el ensayo estableciendo un diálogo con Hegel y su idea de la épica como un acto humano, que implica una ruptura con el mundo original del mito. Esta condición de ruptura de la épica —dice Fuentes— lleva consigo además su errancia permanente, considerada por Lukács un atributo de la narración humana. De ahí que la épica se manifiesta como un acto del porvenir según Simone Weil: rompimiento, vagabundeo, futuro. Estas tres ideas sirven para definir las concepciones mencionadas sobre la épica, y que Fuentes agrupa creando de esta forma un novedoso punto de vista en las lecturas sobre este género literario. La operación crítica es además un acto de interpretación que inicia un diálogo trasatlántico entre el Viejo y el Nuevo Mundo en el que Fuentes sirve de moderador y parte a la vez. En su propia voz, con su deslinde de dos realidades: allá y acá, ellos y nosotros, España y América, el ensayo de Fuentes propone una nueva lectura de la épica desde la orilla americana, pero teniendo en cuenta las ideas de destacados pensadores europeos. Así, es posible después de resumir las tesis de Hegel, Simone Weil, György Lukács, Mijaíl Bajtín, José Ortega y Gasset y María Zambrano, reconocer en la voz de Fuentes la presencia de otros escritores latinoamericanos, entre ellos Juan Rulfo y Mariano Azuela. Comienza Fuentes su ensayo a partir de la idea del mito:

El mito —nadie entre nosotros, sabrá esto mejor que Juan Rulfo— permanece junto a las tumbas, en la tierra de los muertos, guardando a los antepasados, viendo que se queden quietos (1990: 171).

Pero vale la pena preguntar, ¿por qué aparece el mito como un guardián de las almas muertas?, ¿qué razones llevan al mito a convertirse en guardián del pasado?, ¿qué fuerza destructora puede desatarse que el mito tiene que custodiar? Estas preguntas están implícitas en la cita de Fuentes y sirven de umbral para iniciar la lectura de *Los de abajo* de Mariano Azuela. Fuentes intuye que Azuela es un visionario con el don de ver lo que otros no pueden: la importancia del mito

como sostén esencial de la cultura humana. Es desde el espacio de enunciación de la tumba donde el mito se constituye en guardián de la cultura. Un espacio que no admite un más allá, y es desde ese no lugar desde donde el mito establece su poder sobre la narración. Fuentes reconoce la capacidad del mito de organizar y controlar el discurso narrativo porque sus poderes nacen de unas fuerzas que están más allá de la realidad, unas fuerzas ubicadas fuera del mundo narrativo, es decir, que no responden a las leyes de la narración en prosa o en verso. Ese parece ser en última instancia el temor latente que genera el mito: la posibilidad de imponer otra dinámica diferente de lo que se cuenta, incluso la de transformar o modificar la narración. Esta es la potencia del mito frente a la épica, la tragedia, y por extensión, frente a los otros géneros literarios que siguen en sucesión histórica. Esta posibilidad transgresiva del mito está implícita en las reflexiones de Hegel sobre la génesis de la épica (1982: 193-199)<sup>4</sup> considerada como un acto humano de rompimiento y de autoconciencia, que sirven de base al comentario siguiente de Fuentes:

Hegel, en la *Fenomenología del espíritu*, ve en la épica un acto que es violación de la tierra pacífica —vale decir—, de la paz de los sepulcros. La épica convierte a la tumba en trinchera, la vivifica con la sangre de los vivos y al hacerlo convoca el espíritu de los muertos, que sienten sed de la vida, y que la reciben con autoconciencia de la épica transmutada en tragedia, conciencia de sí, de la falibilidad y el error propios que han vulnerado los valores colectivos de la *polis*. Para restaurar esos valores, el héroe trágico regresa al hogar, a la tierra de los muertos, y cierra el círculo en el re-encuentro con el mito del origen: Ulises en Ítaca y Orestes en Argos (172).

---

<sup>4</sup> A lo largo del libro, Fuentes entabla un diálogo con las ideas de Hegel sobre la épica y otros aspectos de su sistema filosófico. Llamo la atención sobre este punto porque la relación entre Hegel y Fuentes no está limitada sólo a la *Fenomenología del espíritu*, sino que abarca otras obras, en especial, la *Estética*, en el capítulo VIII dedicado a la poesía, como aparece más adelante. En este sentido, resulta muy interesante el comentario de Manuel Durán sobre la importancia de Hegel en la narrativa de Fuentes. “Fuentes the most Hegelian of our modern writers, since he is always looking for a synthesis (the radical thought plus the aesthetic vision) that seems to elude him-and-us” (1982: 198).

Fuentes resalta el origen transgresivo de la épica que perturba la paz de los sepulcros, el sueño de las almas muertas. Un acto violento, en contraste con el silencio sepulcral que trae de nuevo vida a la muerte, pero al precio de nuevas víctimas anticipadas por la premura de llegar antes de su tiempo, violentadas ellas mismas de su ciclo natural de vida y muerte, acortadas en su plazo de vida. Es decir, llevadas por la fuerza de la violencia al otro mundo. En ese intercambio de vida por muerte se crea la imagen más poderosa del texto: la épica tiene la capacidad de convocar el espíritu de los muertos. Llamar a los espíritus de los muertos es un acto de consecuencias extraordinarias porque los fantasmas nos perseguirán con sus recuerdos, y nunca se apartarán de nosotros hasta que otro acto de exorcismo los lleve de vuelta al mundo de las sombras y los dejen reposar de nuevo el sueño del sepulcro. Pero el fantasma desatado y que deambula fuera de su tumba, poseedor del tiempo antiguo, del conocimiento del pasado, vive su segunda existencia entre nosotros, recordando su vida anterior, es decir, como conciencia trágica, que debe ahora enmendar su destino anterior y tratar de mejorarlo. Esta mejora sólo es posible en el camino de vuelta a casa, como en las historias de Ulises y Orestes. Un final posible en sí, pero no único, según Azuela. La perturbadora tesis de un regreso al hogar para morir en los umbrales, es una nueva posibilidad en la que el mito del regreso a casa es un imposible porque lo que regresa no es el héroe épico o trágico, sino el espectro de su existencia. Un fantasma que deambula en busca de una tumba sin nombre. Esto es lo que intuye Azuela, y que hace que la novela regrese a la casa, pero es un hogar de los muertos porque está destruida y el protagonista regresa a la muerte, al mundo de los muertos, no es el *nostoi* de la épica, sino una especie de *ricorsi viquiano*, similar al comentado anteriormente por Fuentes en el capítulo “Tiempo y espacio de la novela”. Quizás es esta la consecuencia más perturbadora de la novela que resiste toda interpretación. Pero, contradictoriamente, su carácter crítico viene dado por su aspecto épico —en el sentido de Weil— como algo del *por venir*, más allá de su tiempo, porque los actos descritos por Azuela sólo encuentran su plena manifestación en el futuro, abriendo de esa forma la posibilidad a la utopía, como solución de los males del pasado y del presente. Esta presencia latente de la utopía en Azuela lleva a Fuentes a destacar que los escritores latinoamericanos no han podido “recrear el círculo de la literatura antigua” (173), es decir, el ciclo del mito, la épica, y la tra-

gedia, porque la narrativa latinoamericana une mito y épica, pero sustituye la tragedia por la utopía porque los hispanoamericanos “no pueden renunciar a la esperanza” (173). Este es el aporte del Nuevo Mundo al ciclo mito-épica-tragedia. La literatura latinoamericana —explica Fuentes— busca “la restauración del mito”(174), en el sentido de Vico: “como raíz del lenguaje y de la historia” [...] “para reanudar el círculo salvador de los valores: mito, épica, tragedia: palabra, acción, y tiempo colectivo de la cultura” (174). Pero esa búsqueda asume “la forma literaria del tránsito, el puente entre el mito y la tragedia” (172) que es la épica. Esta condición de la épica: “su carácter mismo de viaje, de peregrinación”(172) permite el paso de este género literario del Viejo Mundo al Nuevo Mundo. En ese devenir también está la condición trasatlántica de la épica, que como nos recuerda Fuentes llega al Nuevo Mundo en los recuerdos y en los libros de los conquistadores, para asumir “de inmediato dos grandes tradiciones: *la crónica* que apoya políticamente la versión épica de los hechos y *la lírica* que crea otro mundo, la historia en la cual todo lo asesinado y sofocado por la historia épica tenga cabida” (177).

Pero la unión de la crónica y la poesía en el Nuevo Mundo, produjo además otro género literario importante: la poesía épica americana. No en vano los mejores ejemplos de poemas épicos hispánicos son los que relatan el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo. Estas producciones literarias por su carácter enciclopédico y abarcador permiten la presencia de otras formas discursivas (Quint 1993). Vale la pena recordar los principales poemas épicos escritos en América en el siglo XVI, entre los que se encuentran la *Relación de la conquista y descubrimiento que hizo el Marqués don Francisco Pizarro en demanda de las provincias y reynos que agora llamamos Nueva Castilla*, de autor anónimo, compuesta entre 1537 y 1538, y que marca la transición de los modelos épicos medievales en tierras americanas. En 1569 sale *La Araucana* de Alonso de Ercilla, cuya primera parte apareció en Madrid en ese año. *Nuevo Mundo y conquista* escrito por Francisco de Terrazas, nacido en México antes de 1549 y muerto hacia 1580 y uno de los autores americanos elogiados por Cervantes en el “Canto a Calíope”. *Nuevo Mundo y conquista* aparece intercalado en la *Sumaria Relación de las cosas de la Nueva España con noticia individual de los descendientes legítimos de los conquistadores y primeros pobladores españoles*, escrita por Baltasar Dorantes de Carranza hacia 1604, pero inédita hasta 1902. En 1589 sale a

la luz en la imprenta madrileña de la Viuda de Alonso Gómez, la *Primera parte de las Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos, nacido en 1522 en Alanís, Sevilla y muerto en Tunja, Colombia en 1607. Las elegías tienen 4 partes, que suman más de 113 mil versos, pero sólo apareció en vida de Castellanos la *Primera parte*; el resto de la obra salió fragmentariamente a partir de 1847. En 1588 aparece publicado en Madrid en la imprenta de Pedro Madrigal, el poema *Primera parte de Cortés valeroso y Mexicana*, de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, nacido en Madrid en 1558, y muerto en 1615. El poema tiene XII cantos y 1,115 octavas. Es una obra por encargo que fue escrita a petición de Martín Cortés, hijo de Hernán Cortés. Es un poema en tono elogioso porque presenta una imagen idealizada del conquistador de México. El poema es además una probanza de méritos y servicios, que realza el antepasado del mecenas. Ocho años después, en 1594, sale de la imprenta de Luis Sánchez, en Madrid, el poema *Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, enmendada y añadida por su mismo autor, una re-escritura del poema de 1588, obra de encargo de Fernando Cortés, tercer marqués del Valle. En 1596 aparece *Arauco Domado* de Pedro de Oña, y en 1597 *La Araucana (partes iv y v)* de Diego Santiesteban Osorio, ambas continúan el mismo tema de la obra de Ercilla. En 1599 sale de la imprenta madrileña de Pedro Madrigal, *El peregrino indiano* por Don Antonio de Saavedra Guzmán / viznieto del Conde de Castella, / nacido en México / Dirigido al Rey Don Felipe Nro. Señor / tercero Rey de las Españas. El poema tiene XX cantos y 2,036 octavas, y está considerado como el poema del ciclo cortesiano más detallado que se escribió durante el siglo XVI.<sup>5</sup>

Me extiendo en esta relación de poemas épicos para resaltar el peso que esta forma literaria tiene en la literatura latinoamericana. Por otra

---

<sup>5</sup> Sobre la épica colonial americana véase Margarita Peña. “Epic Poetry”, en *The Cambridge History of Latin American Literature I*. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 231-259; Pedro Piñero Ramírez. “La épica hispanoamericana colonial”, en *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Epoca Colonial*. Luis Iñigo Madrigal (ed.). Madrid: Cátedra, 1982. 166-68; José Lara Garrido. *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga, 1999; Elizabeth Davis. *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*. Columbia & London: University of Missouri Press, 2000; James Nicolopoulos. *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusitadas*. University Park: Penn State University Press, 2000.

parte, llama la atención cómo la crítica pasa por alto la presencia de este género que se ha convertido, sin lugar a dudas, en un género fantasma en los estudios literarios latinoamericanos. El peso de esta tradición sirve además para explicar por qué los novelistas latinoamericanos tienen que considerar la presencia del elemento épico en sus obras. Azuela también enfrentó este reto porque escribir una novela sobre la revolución en América Latina es escribir sobre el acto épico por naturaleza. Pero en *Los de abajo*, Azuela trascendió todas las convenciones porque su obra presenta una premonición importante: la tesis de que revolución no es un acto épico, sino trágico. Una idea defendida por Hegel en la *Estética*:

De tipo épico auténtico son en efecto sólo las guerras entre naciones *extrañas*; al contrario, las luchas dinásticas, las discordias intestinas, las perturbaciones civiles se adaptan más para la representación dramática. Ya Aristóteles, por ejemplo (*Poética*, 14) recomendaba a los trágicos elegir un material que tuviera como contenido la lucha de un hermano contra otro (Hegel: 133).

La tesis de Azuela del sentido trágico de la revolución crea un problema con la representación artística del fenómeno revolucionario. Porque hay que escoger cuál es la forma literaria más adecuada para narrar los hechos revolucionarios. La solución a esta dificultad la encuentra Azuela en el género de la novela, “la primera forma literaria que sucede linealmente a la épica y no circularmente a través de la tragedia que reintegra la épica al mito” (Fuentes: 174). Con vuelo imaginativo Fuentes destaca las diferencias entre los caminos de la épica y la tragedia en relación con la novela, aclarando que no se cruzan. Pero si la novela sobrepasa a la épica, y sustituye a la tragedia, ¿cómo se puede regresar al mito? Para dilucidar este enigma es necesario antes un pequeño excurso sobre la visión trasatlántica de la épica y la novela según Fuentes. De acuerdo con esta visión, en el Viejo Mundo se “negaba la seriedad del impulso épico” (176), porque predomina el materialismo, el comercio, y la burocracia. Una visión semejante a la prosaica hegeliana enunciada en la *Estética*:

Si ahora buscamos en nuestra época las manifestaciones épicas verdaderas, tenemos que volvernos a otro ciclo distinto que el de la auténtica epopeya. Por tanto, la íntegra condición actual del mundo ha



adoptado una forma que en su ordenamiento prosaico se opone de modo inmediato a las exigencias que consideramos indispensables para el legítimo *epos* (186).

Mientras que en el Nuevo Mundo “los eventos exigen la epopeya [...] buscan la analogía entre su gloria y la de los poemas épicos” (176). En España: la *Celestina* y el *Buscón* de Quevedo son semejantes a las aventuras de Cortés y Lope de Aguirre en el Nuevo Mundo (176). Por su parte, la trayectoria de la novela en España presenta un vacío entre 1615 y 1885, ese vacío es una “interrupción” que también afecta al Nuevo Mundo, porque no hay novelas en América hasta el siglo XIX. La novela latinoamericana es una reanudación a partir del intento inicial de la “épica vacilante” de Bernal Díaz, “fuente de la novela hispanoamericana”(177).

Fuentes considera a *Los de abajo* de Azuela un texto híbrido, es decir, una mezcla de diferentes formaciones discursivas donde la épica, la novela y la crónica intercambian entre sí sus características. Por eso la novela de Azuela es un “texto ambiguo e inquietante que nada en las aguas de muchos géneros”, es decir, es un texto difícil de clasificar o definir. Es precisamente esta fluidez del texto de Azuela la que crea una inquietud en Fuentes ante algo que no se puede entender. Ante esa duda intergenérica, Fuentes propone una “lectura hispanoamericana” de los géneros literarios. Es decir, una lectura desde la orilla americana —como parte de su visión trasatlántica— “de las posibilidades e imposibilidades” de los géneros literarios en el Nuevo Mundo. Esta lectura asimila y acepta todo aquello que la tradición europea rechaza por apartarse de los modelos clásicos. Es una lectura de inclusión similar a la del género épico. En esa visión de Fuentes coexisten la “épica vacilante de Bernal” y la “épica degradada de Azuela.” Entre ambas hay un extenso espacio vacío de varios siglos sin producción novelística. Un espacio semejante a la página en blanco donde “la nación aspira a ser narración” (178). También en ese espacio literario el novelista tiene que crear su obra. Un espacio donde descansa el pasado, el tiempo de la memoria olvidada. Tomando como referencia la novela de Azuela, Fuentes elabora una metáfora para describir el espacio literario americano. La metáfora de una piedra pesada bajo la cual se esconde el pasado es la figura retórica seleccionada por Fuentes para explicar el recurso novelístico de Azuela:

Mariano Azuela, más que cualquier otro novelista de la revolución mexicana, levanta la pesada piedra de la historia para ver qué hay allí abajo. Lo que encuentra es la historia de la colonia que nadie antes había realmente narrado imaginativamente. Quien se quede en la mera relación de acontecimientos “presentes” en Azuela, sin comprender la riqueza contextual de su obra, no la habrá leído. Tampoco habrá leído a la nación como narración, que es la gran aportación de Azuela a la literatura hispanoamericana; somos lo que somos porque somos lo que fuimos (179).

La presencia del pasado en la novela de Azuela aparece como evocación poética, no como referencia historiográfica directa, de ahí la limitación de un sector de la crítica que sólo enfatiza la actualidad de lo narrado en la obra cayendo de esta manera en una ceguera crítica porque “[q]uien se quede en la mera relación de acontecimientos ‘presentes’ en Azuela, sin comprender la riqueza contextual de su obra, no la habrá leído” (179). Pero la necesidad de leer el pasado lleva a la novela de Azuela a depender de otro género literario, porque en lo que la novela dice imaginativamente del pasado reside el aspecto épico de la obra de Azuela. Es decir, el componente épico en *Los de abajo* nace de la capacidad de esta novela de hacer presente el pasado, de actualizarlo ante nosotros en una función similar a la que atribuye Ortega y Gasset a la épica, aunque es necesario insistir —como hace Fuentes— en que para el filósofo español ambos géneros son contradictorios porque el pasado de la épica es “el pasado ideal, la absoluta antigüedad” (177). La novela de Azuela pasa por alto esta contradicción y se apropia del pasado porque no es posible entender la obra de Azuela sin antes entender el pasado de la sociedad que narra. Este movimiento narrativo abarca el pasado y el presente, como señala Fuentes: “somos lo que somos porque somos lo que fuimos” (179). El pasado aludido en la novela de Azuela es un acto compartido entre dos partes: la metrópoli y la colonia, por eso el pasado del Nuevo Mundo es también un pasado trasatlántico. Hacia ese pasado se dirige la mirada de Azuela en su novela. Depende de nuestra competencia como lectores que sigamos esta mirada o nos deslumbremos con la ceguera del presente inmediato. Pero mirar bajo la piedra es profanar la tumba donde descansan los muertos su sueño eterno. Al abrir el sepulcro también profanamos la paz de las almas muertas. Nuestra mirada se dirige entonces a buscar un fantasma, una imagen que nos va a perseguir.

La novela de Azuela regresa al mito, en forma de tragedia, que a su vez va a reintegrar circularmente la épica al mito. La épica es sólo un estadio, lo importante es el mito y en eso anticipa a los escritores latinoamericanos contemporáneos porque propone la restauración del mito en la misma novela. Una restauración del mito similar a la de Vico —nos aclara Fuentes— como “raíz común del lenguaje y de la historia” (174). En este movimiento del texto la obra de Azuela alcanza su dimensión magistral convirtiéndose la novela de la revolución que temáticamente se mueve hacia el futuro, en un acto contrario, restaurador del pasado que retorna al mito porque también “es una crónica novelística que no sólo determina los hechos sino que los critica imaginativamente” (182), porque Azuela nos hace recordar acciones ocurridas en un tiempo pasado. Para entender los actos de los personajes en *Los de abajo* es imprescindible conocer las causas que engendraron esos actos. También la mirada debajo de la piedra —metáfora de la lectura de Fuentes— saca a la luz el pasado para evocarlos en el presente. Es el relato de la historia de la opresión y el desamparo del Nuevo Mundo. En esta operación crítica de Fuentes está emblemática la técnica narrativa de Azuela que aparece como retorno al pasado, es decir, al tiempo del mito primigenio. Recuerda Fuentes que la pesadilla kafkiana evocada por Azuela, ofrece una visión fantasmal de la épica:

Debajo de esta losa de siglos salen los hombres y mujeres de Azuela: son las víctimas de todos los sueños y todas las pesadillas del Nuevo Mundo. ¿Hemos de sorprendernos de que, al salir de debajo de la piedra, parezcan a veces insectos, alacranes ciegos, deslumbrados por el sol, girando en redondo, perdido el sentido de la orientación por siglos y siglos de oscuridad y opresión bajo las rocas del poder azteca, ibérico y republicano? Cumplen los requisitos de la épica original. Pero también significativamente, los degradan y los frustran (181).

Una degradación épica que se explica en el pasado de opresiones ininterrumpidas y en la falta de redención humana que Azuela recrea en su novela a partir de la reescritura de las convenciones épicas. Esta transposición de las normas épicas europeas al escenario americano es otro de los momentos de intercambio trasatlántico que Fuentes destaca en su análisis de *Los de abajo*. De acuerdo con Fuentes, es en el “nivel épico de la nominación, donde Azuela inicia su devaluación de la épica revolucionaria mexicana” (183), en el tratamiento del héroe épico como una

figura “degradada, vacilante, hispanoamericana” (183). Es el paso del héroe épico al del protagonista imperfecto impuesto por la “duda novelística” (183). Es decir, para Fuentes, la apropiación por Azuela de las normas épicas europeas para narrar una acción en el Nuevo Mundo, sufre en el camino un proceso de degradación por la propia historia latinoamericana y por la adopción del género novelístico como forma de expresión artística, que trae como consecuencia la incomunicación entre los personajes, contraria a la épica que destaca la comunidad de ideales entre los personajes principales (183). La presencia de la forma novelística en esta “épica degradada” impone además a la obra de Azuela la circularidad del *romanzo*, una característica de este género que está presente desde las épicas homéricas (Quint: 56). La fuerza de la forma literaria lleva la novela de Azuela de vuelta al mito.

Pero hay otra consecuencia más perturbadora en la metáfora de Fuentes. Levantar la piedra del pasado significa también traer de regreso a los fantasmas del pasado. Aquí Fuentes se inscribe en una larga tradición de estudios sobre la épica que ponen de manifiesto su condición de género fantasma. Las primeras especulaciones en torno a la espectralidad de la épica aparecen en la *Poética* de Aristóteles que presenta de forma resumida las ideas sobre la pérdida de la materialidad del género, entendida como un desplazamiento teórico dentro de la *Poética* en favor de la tragedia, y por una dependencia absoluta en la tragedia para poder ser definida. En esta imagen encontramos otro momento que anticipa la espectralidad de la épica: su condición de género superado, agotado, muerto. En la *Poética* está emblemática la suerte futura del género épico, su condición de género fantasma, que desaparece, pero que siempre regresa. A comienzos del XIX, Hegel en el capítulo VIII de su *Estética*, dedicado a la poesía, concluye su estudio analizando la capacidad de la épica de regresar bajo la apariencia de las nuevas formas literarias: “Respecto a los restantes ciclos de la vida contemporánea, nacional y social se ha abierto por fin en el dominio de la poesía épica un ilimitado espacio para la novela, el relato y el cuento...” (167). Ese espacio ilimitado es el de la geografía de la novela épica de los siglos XIX y XX.

En 1920 György Lukács propone en la *Teoría de la novela*, una comparación entre la épica y la novela basada en el modelo inicial de la *Poética* de Aristóteles, un género que no fue tratado por el filósofo griego. Es decir, Lukács apela a la épica para hablar de la novela, cum-

pliendo así con otro de los destinos de la épica en el discurso crítico: ser sustituida por otra cosa, en este caso por la novela. Lukács establece una diferencia entre el héroe épico de la realidad y el personaje épico, basado en la tesis de la superioridad de la realidad sobre la obra artística. De acuerdo con esta idea, dice Lukács, el personaje del héroe épico siempre será una sombra del héroe épico de la realidad histórica, y un poco más adelante amplía la idea en el contexto de la épica clásica, y dice: “Los héroes de Virgilio llevan una existencia de sombras, fría y mesurada, alimentada por la sangre del ardor espléndido, que se sacrificó para evocar lo que se perdió para siempre”(49). Una lectura detenida del pasaje permite ver la imagen de una existencia de sombras que recuerda al libro VI de la *Eneida*, una imagen retórica que evoca la figura del fantasma. Bajo ese tono de melancolía el texto lukacsiano evoca más que en ningún otro pasaje la capacidad del fantasma de regresar a nosotros desde otro tiempo y lugar.

En su ensayo “Épica y novela: hacia una metodología para el estudio de la novela”, Mijaíl Bajtín analiza el paso de la épica a la novela. Para Bajtín, la épica no sólo ha completado su desarrollo como género, sino que es una antigüedad. Sobre esta metáfora constituye Bajtín su análisis, presentando al género épico como algo de otra época, de un pasado lejano. Es decir, como un género muerto perteneciente a otra época. Esta idea aparece poco después desarrollada en la imagen del género épico, como un esqueleto petrificado. La imagen de la épica como esqueleto, es la metáfora bajtiniana para presentar la muerte de este género literario. Pero, de acuerdo con la propia tradición literaria, la imagen del esqueleto, es también la imagen de un espectro. Es decir, para explicar el naciente género de la novela, Bajtín se ve siempre obligado a hablar de la épica, y esta operación es un acto de invocación del fantasma de la épica, que regresa al texto bajtiniano como una presencia de otro mundo.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En una entrevista con Julio Ortega, Fuentes explica el método de su lectura y su relación con pensadores como Bajtín, Vico y Croce. Dice Fuentes: “Hablábamos hace un rato de Bajtín y su idea de la novela como un género inacabado, perpetuamente abierto, que es por tanto testimonio de que la historia no ha terminado; precisamente, he querido reinterpretar algunos textos fundamentales de la cultura española e hispanoamericana a la luz de la filosofía de Vico y de la crítica de Bajtín. Es decir, la historia como nuestra creación, y como la historia de la cultura, empezando por la historia del lenguaje y del mito, en que la historia y la poesía son documentos

También en la propia lectura de Fuentes van apareciendo alusiones al mundo de los muertos, a fantasmas y espectros. Esta presencia de lo espectral en el discurso crítico de Fuentes viene dada por un lenguaje tropológico que se apoya en metáforas para hablar de los géneros literarios.<sup>7</sup> Ahora podemos responder a la pregunta insistente de Fuentes: “Valiente mundo nuevo; ¿qué podía quedar, después de esto, del sueño utópico del Nuevo Mundo regenerador de la corrupción europea...?” (181). Lo que nos queda —nos dice la novela de Azuela— es una imagen aterradora de un fantasma que nos persigue con su angustiado pasado. De ese fantasma quieren huir también los personajes de Azuela, pero el intento épico de escapar, de vivir una segunda oportunidad en el tiempo futuro de la utopía revolucionaria también fracasa porque los personajes de *Los de abajo* son almas muertas deambulando en busca de una tumba sin nombre.

En su lectura, Fuentes es capaz de intuir la característica principal de los personajes de Azuela marcados por el “desencanto”, la “amargu-

---

inseparables como lo vio Croce en relación con la *Iliada*. Y a partir de la idea del texto inconcluso, en virtud de que la historia, y la voz de los hombres y las mujeres no ha concluido. Desde estas dos premisas me he propuesto, con los estudiantes, ver a la América Latina como una región policultural y multirracial, que no puede reducirse a una sola interpretación, a un solo texto, a pesar de los tremendos esfuerzos que ha hecho el mundo político, el mundo del Estado, empezando por el estado azteca, siguiendo con el estado español, y luego los estados republicanos, de reducirnos a un solo texto, a una sola voz. Trato de interpretar en contra de la noción de Moctezuma con el Tlatoani, el hombre de la gran voz, el hombre que ejerce el monopolio de la palabra; también en oposición a la Contrarreforma, que nos impone un texto único, dogmático y ortodoxo; y lo hago planteando una lectura pluralista, heterodoxa en la vocalización; y aun en la vociferación frente a estos poderes verticales, dogmáticos, que han generalmente regido los destinos del área latinoamericana” (Ortega: 397).

<sup>7</sup> Las ideas de Fuentes son afines a la “teoría del fantasma”, un enfoque interdisciplinario reciente a partir de los trabajos de Giorgio Agamben. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2001; Ricardo Castells. *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision. Phantasm, Melancholy and Didacticism in Celestina*. University Park, PA: The Pennsylvania State University, 2000; Jacques Derrida. *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1995; Jean-Claude Schmitt. *Ghosts in the Middle Ages. The Living and the Dead in Medieval Society*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998, y Jean-Michel Rabaté. *The Ghost of Modernity*. Gainesville: University Press of Florida, 1996, entre otros. Como prueban los trabajos de estos especialistas, los encuentros más productivos con fantasmas no ocurren en las sesiones espiritistas, sino en los textos teóricos de la filosofía, la psicología, la historia y la crítica literaria.

ra” y la “fatalidad”, que manifiestan el “verdadero espectro histórico” (184) de la novela. “En consecuencia, lo que parecería a primera vista resignación o repetición en Azuela es crítica, crítica del espectro histórico que se diseña sobre el conjunto de sus personajes” (185). Esta es la primera invocación del fantasma por su nombre: espectro histórico, fantasma del pasado, guardián del mito. Fuentes alerta contra las lecturas superficiales de la obra de Azuela que sólo reparan en esta apariencia pesimista, y se sitúa —imaginativamente— dentro de la novela para encontrar el centro del discurso narrativo. Desde esa posición, la obra de Azuela aparece como una transgresión del pasado, como un acto de exorcismo que libera el fantasma del mito transportado inicialmente por la épica y después por la novela. La obra de Azuela asume la novela como forma literaria de representación artística, pero es una imagen que se mueve y desplaza por diferentes géneros literarios, y que lleva en sí el peso de la transgresión del mito. Por eso Fuentes señala las nuevas fuerzas desatadas por la novela de Azuela, y que trascienden las divisiones genéricas:

[...] el orden épico de esta revolución, la mexicana, puede traducirse en una reproducción del despotismo anterior porque —y esta es la riqueza verdadera de su obra de novelista— las matrices [...] no han sido transformadas en profundidad. El temblor de la escritura de Azuela es el de una premonición fantasmal: Demetrio Macías, ¿por qué no?, puede ser sólo una etapa más de ese destino enemigo, como lo llama Hegel. El microcosmos para reemplazar a Don Mónico ya está allí, en la banda de Demetrio y sus secuaces (186).

En la estructura narrativa de *Los de abajo* está el componente épico, que se manifiesta como repetición, primero como reproducción y después como reemplazo de la situación. Es una reiteración de hechos ocurridos anteriormente en el devenir histórico, y que la épica hace presentes como una “actualización en la repetición” (Fuentes: 175, 183). Aquí la épica aparece como un fantasma que viene del pasado al presente para anunciar algo de consecuencias futuras (Derrida 1995). Una predicción que se siente en el “temblor de la escritura de Azuela”: “premonición fantasmal”. Anuncio de algo que tendrá lugar en el futuro, y que la visión profética de Azuela intenta conjurar. Por eso —nos dice Fuentes—, “Azuela, el novelista, permite que su visión trascienda, a su vez, la épica degradada y adquiera, al cabo, la resonancia del

mito. Y este es el mito del retorno al hogar” (186). Pero mirar no es oír porque la visión y la resonancia nos llevan por caminos diferentes. El retorno es imposible porque el que regresa no es nunca el mismo que salió, y porque, a diferencia de Ulises, está muerto. Demetrio Macías es un fantasma que deambula en busca de hogar porque la casa original de la nación fue destruida. Su tarea es interminable porque no puede completarse nunca, y es anti-épica porque no hay nada heroico en este vagabundeo espectral. Mundo de sombras lastimeras que imploran un destino final. Enmarcando ese mundo, Fuentes destaca dos momentos que distinguen este tránsito en la novela de Azuela: “La historia revolucionaria despoja a la épica de su sostén mítico: *Los de abajo* es un viaje del origen al origen, pero sin mito. Y la novela, en seguida, despoja a la historia revolucionaria de su sostén épico” (188). En esta doble pérdida del mito y de la épica, sólo queda entonces la novela, y concluye Fuentes su lectura-homenaje:

Esta es nuestra deuda profunda con Mariano Azuela. Gracias a él se han podido escribir novelas modernas en México porque él impidió que la historia revolucionaria, a pesar de sus enormes esfuerzos en ese sentido, se nos impusiera totalmente como celebración épica. El hogar que abandonamos fue destruido y nos falta construir uno nuevo (188).

Las palabras de Fuentes son el testimonio de un escritor sobre otro escritor, del discípulo agradecido sobre su venerado maestro. ¿Cómo puede repararse una deuda de tanta magnitud? ¿Por qué esa insistencia por parte de Fuentes en el don novelístico de Azuela a las generaciones futuras? En las palabras de Fuentes salen a relucir la condición heredada de Azuela. Un deambular sin rumbo y sin fin, imitación tras-atlántica, apropiación latinoamericana de un Eneas salido de Troya pero antes de llegar a Italia, en el medio del camino, vislumbrando el horizonte de su destino. Pero en las palabras de Fuentes hay otra imagen importante. Una idea mencionada unas páginas antes que sirve de resumen a sus reflexiones sobre la obra de Azuela. Es una frase enigmática que posee la lucidez desconcertante del aforismo. Dice Fuentes: “El mito que pueda nacer de Azuela es más inquietante, porque surge del fracaso de una épica” (178). ¿Cómo entender esta preocupación por el mito, si la novela de Azuela aparentemente “despoja” a la épica y al mito de su lugar y las relega al plano del olvido? Pero en las palabras de Fuentes se siente



una inquietud, que se puede traducir como un miedo silencioso, un temor a un peligro que regresa desde las mismas páginas de la novela: el fantasma del mito que termina borrando el género literario de la novela. En mi opinión, Fuentes no le teme al triunfo del mito sobre la revolución narrada por Azuela como “fracaso de una épica” porque el tiempo del mito en esta orilla del Atlántico es el tiempo de las culturas amerindias. Su regreso sería en definitiva el cumplimiento de nuestros sueños más profundos. La inquietud de Fuentes es el temor de un novelista por su forma literaria preferida. El temor de Fuentes es al regreso del fantasma del mito con su potencia infinita de engendrar ficciones.<sup>8</sup> La visión alucinada que el temblor de la escritura de Azuela anuncia es el temor a que el mito se imponga sobre la forma literaria de la novela. Un peligro que Fuentes presagia secretamente en su ensayo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, MIJAIL. “Epic and Novel” en *The Dialogical Imagination*. Michael Holquist (ed.). Austin: University of Texas Press.
- DERRIDA, JEAN JACQUES. *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- DURÁN, MANUEL. “Carlos Fuentes as an Art Critic”, en *Carlos Fuentes. A Critical View*. Robert Brody and Charles Rossman (eds.). Austin: University of Texas Press, 1982.
- FUENTES, CARLOS. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori, 1990.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. “VIII. La poesía”, en *Estética*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1985.
- LUKÁCS, GYÖRGY. *Theory of the Novel*. Boston: MIT, 1970.
- ORTEGA, JULIO. *Taller de la escritura (conversaciones, encuentros, entrevistas)*. México: Siglo XXI, 2000.
- QUINT, DAVID. *Epic and Empire. Politics and Genres Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

---

<sup>8</sup> Sobre la importancia del mito en la ficción de Fuentes puede verse Francisco Javier Ordíz. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León, 1987, y Malva Filer. “Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes”, en *Revista Iberoamericana* 50. 127 (1984): 475-489.