

# Hybris y hamartía en *Los de abajo* de Mariano Azuela.

Hybris and hamartia in *Los de abajo*  
by Mariano Azuela.

DOI: 10.32870/sincronia.v30.n89.e0291

Jesús Santiago Said Ortega Camacho  
Universidad Autónoma Metropolitana.  
(MÉXICO)  
CE: [antonszandor999@outlook.com](mailto:antonszandor999@outlook.com)  
ID: <https://orcid.org/0000-0001-6323-0100>

Esta obra está bajo una licencia internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/)



Recepción: 14/08/2025 Revisión: 10/11/2025 Aprobación: 04/12/2025

**Cómo citar este artículo (APA):**

**En párrafo:**  
(Ortega, 2026, p. \_).

**En lista de referencias:**

Ortega, J.S.S. (2026). *Hybris y hamartía en Los de abajo* de Mariano Azuela. *Revista Sincronia*. 30(89). 142-174  
DOI: 10.32870/sincronia.v30.n89.e0291

**Resumen**

Este estudio pretende analizar la manifestación de *hybris* y *hamartía* en el personaje Demetrio Macías de la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela con el fin de demostrar dos hipótesis: a) la hipótesis de mínima plantea que Demetrio Macías es un personaje complejo porque padece *hybris* y comete *hamartía*, lo cual confirma que él no es un personaje estereotipado –como afirman algunos críticos de esta novela de Azuela–, sino que es un personaje que presenta la propiedad artística de los caracteres por la cual, según Aristóteles, el personaje tiene que ser “bueno”, “apropiado”, “semejante” y “constante”. b) La hipótesis de máxima plantea la idea de que la *hybris* manifestada en Demetrio Macías, y reflejada contagiosamente en ciertos personajes, propicia su caída final y, como efecto de ese “exceso de carácter”, las acciones del personaje resultan sin propósito (o mejor dicho desproporcionadas). Esta última afirmación indica, como postulado definitivo, que la novela, durante mucho tiempo, fue catalogada como una obra ideológicamente “neutral” o “apolítica”. Sin embargo, son las acciones desproporcionadas –efecto de la *hybris* y *hamartía* que manifiesta el carácter y las acciones del protagonista– las que definen la ambigüedad en la tesis general de la novela.

**Palabras clave:** Hybris. Hamartía. Tragedia. Revolución.

**Abstract**

This study aims to analyze the manifestation of *hybris* and *hamartia* in the character Demetrio Macías from Mariano Azuela's novel *Los de abajo* in order to demonstrate



Universidad de Guadalajara

Departamento de Filosofía / Departamento de Letras

two hypotheses: a) The minimal hypothesis posits that Demetrio Macías is a complex character because he suffers from *hybris* and commits *hamartia*, which confirms that he is not a stereotyped character – as some critics of this Azuela novel claim – but rather a character that presents the artistic property of characters by which, according to Aristotle, the character has to be "good," "appropriate," "similar," and "consistent." b) The maximal hypothesis proposes the idea that the *hybris* manifested in Demetrio Macías, and contagiously reflected in certain characters, leads to his final downfall and, as an effect of that "excess of character," the character's actions are purposeless (or rather disproportionate). This last statement indicates, as a definitive postulate, that the novel, for a long time, was categorized as an ideologically "neutral" or "apolitical" work. However, it is the disproportionate actions – an effect of the *hybris* and *hamartia* that manifests the character and actions of the protagonist – that define the ambiguity in the general thesis of the novel.

**Palabras clave:** Hybris. Hamartia. Tragedy. Revolution.

*Para Nataly, con todo mi amor*

Para este trabajo utilice la versión de la novela *Los de abajo* de 1920 puesto que, como se ha documentado en trabajos ecdóticos posteriores, dicha versión incorpora correcciones estilísticas que hizo el autor sin afectar la estructura general de la obra, a la vez que mejoran la calidad literaria del texto, la oralidad y la constitución de los personajes. De la misma manera, esta edición permite una lectura más dinámica gracias a los ajustes finales del autor. No obstante, más allá del aspecto estilístico que incorpora la edición de 1920, algunos críticos de esta obra afirman que las correcciones y ajustes realizados concentran, además, un punto de vista social e histórico de Azuela a consecuencia de la transcendental situación política que sufría México durante el año de 1915<sup>1</sup>.

Víctor Díaz Arciniega, uno de los académicos más reconocidos por su labor y valoración de la obra de Mariano Azuela, explica que la versión de 1920 de *Los de abajo* muestra cómo el contexto histórico que vivió el autor afectó directamente en la creación del texto y también da las razones por las cuales resulta útil la comparación entre la primera versión de *Los de abajo* de 1915 y la de 1920. "Más aún: la comparación entre las dos versiones nos ayuda a identificar cómo en 1915 la inmediata

<sup>1</sup> Cfr. Víctor Díaz Arciniega, "Los de abajo, cien años después", en *Los de abajo* por Mariano Azuela (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), p. 10.

experiencia viva generó su catarsis literaria, como ilustra la entonces riesgosa exploración de una novedosa técnica narrativa." (Díaz, 2015, p. 45).

El aparente "origen" de *Los de abajo* tiene lugar en una larga expedición que vivió Mariano Azuela como médico, al trasladar a un herido llamado Manuel Caloca desde Tepatitlán hasta Aguascalientes para operarlo (p. 12). Si bien, aunque es un hecho externo a la novela, la mayoría de los críticos de esta obra aseguran que es un aspecto relevante de la misma (como se verá más adelante), no sólo porque en este suceso biográfico del autor quieren encontrar una causa material que sirva de explicación para la creación de la novela, sino también porque afirman que se trata de una causa que contribuyó al éxito que la misma hoy en día posee. Sin embargo, se ha llegado a afirmar que existieron una serie de hechos externos a la obra –entre ellos la corrección de ésta en el año 1920– que contribuyeron a su éxito y que, de la misma manera, la convirtieron en lo que es ahora: una novela canónica de la Revolución mexicana.

En otras palabras: mucho tiempo después lo supimos: para el éxito de *Los de abajo* fue necesario, por un lado, la tan profunda como discreta corrección estilística realizada por el autor para la segunda edición (1920) y, por el otro, el paso de un lustro y la simultánea coincidencia de un cambio de gobierno y de una polémica periodística para, todo en conjunto, estimular la valoración y aceptación de la novela, al punto de convertirse súbitamente en el paradigma de la llamada novela de la Revolución mexicana. En esto último, el potencial ideológico e histórico de la novela redundó en provecho de su éxito y, también, en detrimento de la difusión y conocimiento –muy particularmente acentuado con las novelas vanguardistas, incluso descalificadas en el prólogo a sus *Obras completas* con el epíteto de "herméticas" – del resto de la obra novelística de Azuela. (Díaz, 2011, p. 284)

La lista de las causas del éxito de la obra durante la vida de Azuela, así como la transformación de la novela en "paradigma" (canon) de la literatura de la Revolución mexicana, según Díaz Arciniega, se reducen a seis: 1) la corrección que Azuela hizo de su obra en 1920, 2) el paso de un lustro, 3) la transición del gobierno de Obregón a Calles, 4) una polémica periodística de 1925 que protagonizó Francisco Monterde, 5) el contenido de la obra y 6) la poca difusión de las obras restantes de Azuela entre los lectores mexicanos. De acuerdo a él, la suma de todas estas causas dio como resultado que *Los de abajo* fuese una novela célebre en su momento. Sin embargo, Jorge Ruffinelli asegura que el triunfo de la obra de Azuela se debe fundamentalmente a tres personajes que fueron Rafael López,

quien mencionó a *Los de abajo* en una entrevista, Francisco Monterde, quien generó una polémica sobre la misma, y Gregorio Ortega, quien difundió la obra en México, Madrid y París. No obstante, Jorge Ruffinelli asegura que la superación del estilo realista que pretendió cumplir Mariano Azuela en *Los de abajo* fue un intento tímido<sup>2</sup>. A diferencia de lo que afirma Díaz Arciniega, Ruffinelli indica que la novela no era realmente tan difícil de descifrar, ya que a principios del siglo XX el público lector ya había sido introducido en autores tan audaces como Proust, Joyce o Kafka. Lo que, a juicio de Ruffinelli, provocó el éxito de la novela fue gracias a un aspecto contextual, el cual fue la necesidad del Estado mexicano de “integrar obras y escritores dentro de su sistema como un modo de impedir (o neutralizar) el antagonismo o la crítica, el cuestionamiento de su orden y la jerarquía de privilegios sociales y económicos implícitos en ese orden” (Ruffinelli, 2011, pp. 52 – 53). A este respecto, surgieron críticas muy favorables e influyentes, como la que hizo José Mancisidor y que determinaron su fama.

Por otro lado, Díaz Arciniega, así como Jorge Ruffinelli, intentan explicar por qué la primera versión de *Los de abajo* no tuvo un éxito inmediato. De acuerdo a Díaz Arciniega, la primera versión fracasó a consecuencia de cuatro razones: 1) haberla escrito sobre la marcha, 2) la trama carece de un principio de causalidad, 3) cuenta con un supuesto “contrapunto” que el lector de aquel momento no supo descifrar y 4) la edición no tuvo los ajustes ni las correcciones necesarias<sup>3</sup>. Por su parte, Jorge Ruffinelli argumenta que la primera versión de la novela fracasó a causa de explicaciones alternativas como el contexto armado y caótico del momento, el centralismo cultural de la Ciudad de México, la descomposición social y la ignorancia.

Pues bien, no es necesario explicar aquí por qué la primera versión de *Los de abajo* fracasó en su momento; sin embargo, es importante para nuestro estudio explicar por qué la obra, luego de un tiempo, sí lo tuvo. Ahora bien, las anteriores razones que dieron tanto Víctor Díaz Arciniega como Jorge Ruffinelli no son causas necesarias ni suficientes para determinar el éxito de la obra de Azuela ni mucho menos para catalogarla como obra canónica de la literatura de la Revolución mexicana, puesto que los juicios de gusto no están determinados por cuestiones ajenas a la obra de arte.

<sup>2</sup> Cfr. Jorge Ruffinelli, “*Los de abajo* y sus contemporáneos. Mariano Azuela y los límites del liberalismo”, en *Literatura Mexicana*. 1(1), (2011) pp. 41 – 64.

<sup>3</sup> Cfr. Víctor Díaz Arciniega, “Sobre la marcha. Las novelas cortas de Azuela”, *Literatura Mexicana*, Vol. 21. Núm. 2, (2010a) p. 120.

Como sabemos, *Los de abajo* es la obra más importante de Mariano Azuela. Él, además de recibir el Premio Nacional de Literatura, fue nominado para el Premio Nobel de Literatura en 1949. Sin embargo, como lo hemos indicado, las cuestiones externas a la novela no son suficientes ni logran explicar por qué la obra es valiosa. A propósito, Harold Bloom en su brillante obra *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, reflexiona acerca de este tipo de afirmaciones, las cuales sugieren que las obras literarias alcanzan el éxito entre el público lector y, también, forman parte del canon debido a provechosas campañas de publicidad y propaganda (declaraciones como las de Jorge Ruffinelli al afirmar sobre la necesidad del Estado mexicano de integrar obras y escritores en su sistema para impedir el antagonismo y la crítica); no obstante, esta clase de afirmaciones resultan, al final, ser explicaciones no sólo insuficientes, sino que están fuera de lugar, puesto que son particularidades totalmente ajenas a la obra en sí misma.

Si tratamos de realizar un ejercicio crítico sobre las causas que enlistaron los anteriores académicos tendríamos como resultado que ellos, de manera implícita, han llegado a cuestionar incluso el talento de Azuela como autor y, asimismo, la calidad estética inherente de *Los de abajo* como obra literaria. La respuesta a la pregunta sobre por qué *Los de abajo* de Mariano Azuela tuvo éxito entre los lectores en su momento, lo tiene hoy en día y muy posiblemente lo seguirá teniendo a lo largo de la historia, la reducen a una explicación simplemente externa, pues desconocen la calidad estética de la obra en beneficio de una disquisición social, como si la obra hubiera alcanzado el éxito por una cuestión meramente fortuita. Harold Bloom advierte que, en cada periodo histórico, no todos los géneros gozan de la misma popularidad, y algunos quedan relegados al olvido. Bloom expone de manera brillante que es la elección estética la que ha guiado siempre cualquier aspecto laico de la formación del canon.

En el caso de *Los de abajo*, como lo menciona Jorge Ruffinelli (2011), el Estado asumió el discurso histórico de la Revolución mexicana, y así logró consolidar y legitimar la novela de Azuela entre la sociedad mexicana; sin embargo, ésta no es la verdadera razón de por qué *Los de abajo* es una obra canónica hoy en día. Es el mismo Ruffinelli quien cita las palabras de José Mancisidor cuando reconoce que los novelistas de la Revolución proceden de *Los de abajo* de Mariano Azuela<sup>4</sup>. En esta declaración que recupera Ruffinelli se encuentra el acercamiento a una verdadera respuesta a la

<sup>4</sup> Cfr. J. Ruffinelli, 2011, p. 55.

pregunta de por qué la novela de Azuela se puede considerar un texto canónico de la literatura de la Revolución mexicana. Asimismo, Ruffinelli, en la introducción que escribe para la edición crítica de *Los de abajo* publicada en 1996, dice lo siguiente: “*Los de abajo* se ha convertido en un clásico – dentro de las varias acepciones que señala Henry Peyre en *Qué es el clasicismo*– modelo de la narrativa, un libro que se enseña en clases, una obra señera dentro de nuestra cultura, etc.” (Ruffinelli, 1996, p. xxxi) Y, a pesar de que Ruffinelli intenta –y en ocasiones logra estar cerca– de responder correctamente a la pregunta, vuelve a caer en el error de dejarse llevar por los aspectos externos de la obra, pues llega a argumentar que la novela de Azuela es una obra canónica porque en ella el autor expresó sus “decepciones” con respecto a la Revolución mexicana<sup>5</sup>. Además, afirma que *Los de abajo* logró convertirse en una novela canónica gracias su contenido, es decir, los temas de los que trata.

Lo importante es señalar que esta vinculación con la realidad cotidiana pudo hacer de su libro un mero testimonio, o un libro de memorias, como los que abundaron después de la Revolución, pero fue mucho más: fue y es una novela de gran calidad literaria, que por ser novela y estar a la vez imbuida de los acontecimientos de su presente logró el gran aprecio de que hoy disfruta. (p. xxxii).

La realidad es que un texto canónico no se determina por su compromiso con el entorno histórico, ni tampoco por “crear polémica”. Se determina por lo que llamaría Harold Bloom el “poder de contaminación” y porque trasciende su época; en otras palabras, un texto canónico es aquel que sirve como modelo para la creación de nuevas obras, pero también porque sigue siendo un texto cuya lectura produce un goce estético a lo largo de los tiempos, sin importar el contexto histórico ni el tipo de sociedad y, por ello, la obra canónica cuenta con un principio de selectividad. Una obra canónica como *Los de abajo* la leemos, no con la finalidad de conformar nuestros valores sociales, políticos, personales o morales, pues de ser así, se trataría de una lectura egoísta, y la obra, por su parte, se encontraría al servicio de una ideología o de cualquier otro tipo de interés espurio. A *Los de abajo* la leemos y apreciamos porque es una obra diferente a cualquier otra y, por ello, es una obra selectiva.

<sup>5</sup> Cfr. J. Ruffinelli. (1996). “Introducción del coordinador”, en *Los de abajo. Edición crítica*. Madrid: ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica, p. xxxi.

De hecho, un canon es una ansiedad conquistada, al igual que toda gran obra literaria es la ansiedad conquistada del escritor. El canon literario no nos sumerge en la cultura; no nos libera de la ansiedad cultural. Por contra, confirma nuestras ansiedades culturales, aunque ayuda a darles forma y coherencia. (Bloom, 1995, p. 535)

*Los de abajo* representa un poder y una autoridad estéticos. Mariano Azuela determinó el canon de la literatura de la Revolución mexicana al tender puentes entre precursores y sucesores, como Nellie Campobello, Rafael F. Muñoz, Martín Luis Guzmán, José Mancisidor, Agustín Yáñez, Francisco Rojas González, Francisco L. Urquiza, hasta llegar a autores como Jorge Ibargüengoitia, José Revueltas, Juan Rulfo, Ángeles Mastretta y Carlos Fuentes. Harold Bloom afirmó que los grandes estilos “son suficiente para la canonicidad, pues poseen poder de contaminación, y la contaminación es la prueba práctica para la formación del canon” (1995, p. 531). Y, sin embargo, la mayoría de los académicos que dedican su tiempo a estudiar esta novela de Azuela caen en el error de atribuirle valor estético a su contenido e, incluso, a las intenciones de su autor. Por ejemplo, Ruffinelli, en la cita anterior, menciona que *Los de abajo* es “una novela de gran calidad literaria”, pero nunca logra explicar por qué. El lugar común es el mismo. Siempre que queremos descubrir el valor estético de *Los de abajo*, los académicos expertos en ella nos dicen lo mismo: la obra es una reflexión histórica y un cuestionamiento moral de la Revolución mexicana. Pero nunca logran dar una explicación clara acerca de esa supuesta relación entre el contexto histórico y la valoración estética.

Según Víctor Díaz Arciniega, en la novela *Los de abajo*, Mariano Azuela logró vincular su realidad inmediata con el drama humano. Justo por este motivo, académicos como Ruffinelli se han preguntado acerca de la recepción ideológica y política de esta obra, pues formulan cuestionamientos sobre si *Los de abajo* es o no una novela “reaccionaria”, a la vez que se preguntan si ésta representa con fidelidad a la Revolución mexicana, o si en realidad se trata de un retrato parcial y distorsionado.

Respecto a las declaraciones de diversos académicos que afirman que una cualidad de *Los de abajo* es la historicidad –es decir, esa visión de la realidad total e imparcial–, tenemos, en primer lugar, a Jorge Ruffinelli, quien habla de la necesidad de encontrar en la novela una “imagen” representativa y aclaratoria de aquel momento histórico de México, a la vez que le reprocha a la

novela el no haber propuesto una “solución” a los conflictos sociales del momento<sup>6</sup>. De igual manera, críticos como Seymour Menton, desde un punto de vista intertextual, le atribuyen a la obra la cualidad de ser susceptible de interpretarse como –según él– “la epopeya de la Revolución mexicana”<sup>7</sup>. Asimismo, Mónica Mansour asegura que “el texto es una especie de testimonio crítico de algunos aspectos del proceso revolucionario mexicano y, a la vez, representa una innovación de la estructura y el lenguaje respecto de la novelística anterior.” (Mansour, 1996, p. 251) Por su parte, Díaz Arciniega atribuye a la novela de Azuela la cualidad de tener una “historicidad” particular, pues, a su juicio, la obra no muestra a los revolucionarios desde una perspectiva heroica y abnegada, sino que los recrea desde una condición completamente humana, con todos sus defectos y errores<sup>8</sup>. Para él, la novela es una recreación simbólica de aquellas circunstancias históricas.

El valor histórico del relato novelesco se traspresenta en su verosimilitud debido a la calidad de la recreación de la condición humana y militar de aquella guerra; repito y subrayo, con astucia literaria Mariano Azuela trabó esa verosimilitud dentro de una línea de tiempo veraz: trascurrieron “casi” dos años del inicio de la revolución de Demetrio y sus hombres hasta que volvieron a Juchipila, y cuando entraban al pueblo escucharon cómo repicaban las campanas de la iglesita, pero no para celebrar su regreso, sino para llamar al rosario. (Díaz, 2015, p. 29)

<sup>6</sup> “En este sentido, la propuesta de Azuela en *Los de abajo* fue original, poderosa y al mismo tiempo limitada. Original y poderosa por referirse con vivacidad polémica a los hechos aún dramáticos de la vida colectiva; limitada, porque su visión no fue más allá de los principios liberales, no pasó de proponerse la reivindicación política. No fue la suya una visión estructural y estructurada, profunda, orientada a la raíz. Azuela mostró, como ningún escritor antes (ni después), la aparición y el ascenso poderoso de los sectores medios en la vida mexicana. Dejó novelas inteligentes y bien armadas sobre la problemática contradictoria de estas clases. Fustigó los hábitos sociales desde un punto de vista muy personal, con honestidad, pero nunca se planteó el análisis o la pregunta por los orígenes de aquellos problemas sociales que podían lúcidamente, sin embargo, describir. No forjó por eso, ninguna relación comprensiva con el pueblo, en particular los sectores más humildes, ese pueblo que antes de la Revolución no era dueño del poder económico y político del país y que después de la Revolución tampoco logró serlo.” *Cfr.* Jorge Ruffinelli, “*Los de abajo* y sus contemporáneos. Mariano Azuela y los límites del liberalismo”, 1996, p. 62.

<sup>7</sup> “La clave para comprender esta estructura orgánica es la interpretación de la novela como la epopeya de la Revolución mexicana y de cierta manera, la epopeya del pueblo mexicano en general. Aunque la acción de la novela está explícitamente colocada entre 1913 y 1915, las alusiones directas e indirectas a las raíces indígenas del pueblo mexicano extiende los límites cronológicos de la novela y refuerzan su aspecto mítico. Descendientes de los indios precortesianos, Demetrio Macías y sus hombres están condenados a caminar a ciegas en el espacio y en el tiempo.” *Cfr.* Seymour Menton, “Texturas épicas de *Los de abajo*”, 1996, p. 240.

<sup>8</sup> *Cfr.* V. Díaz Arciniega, “*Los de abajo*, cien años después”, en M. Azuela, 2010b, p. 27.

Para Díaz Arciniega, la novela adquiere valor porque su trama es verosímil, es decir, que el tiempo, el espacio y la caracterización de los personajes son congruentes con la realidad que Azuela vivió. Para decirlo con otras palabras, a juicio de este académico, la cualidad más valiosa de *Los de abajo* es la coherencia que mantiene entre el relato novelesco y el marco contextual que lo rodeaba. Por lo tanto, al ver la obra como una especie de registro histórico de la guerra de la Revolución mexicana, Arciniega sugiere que el valor del texto radica principalmente en su utilidad para comprender la situación política del país.

*Los de abajo* es el registro de la guerra: primero, la ofensiva contra y derrota del ejército federal y, después, la disputa armada pero ahora entre facciones enemigas y ambas revolucionarias; con la guerra se trastornó toda convención lógica y moral, cuyas repercusiones Azuela recreó literariamente en su novela. (Díaz, 2015, p. 41)

Este tipo de enfoque se le llama historicista<sup>9</sup>, el cual plantea que cualquier idea o hecho –en este caso una novela como la de Azuela– únicamente puede ser comprendida dentro de su contexto histórico. Sin embargo, no debemos olvidar que las manifestaciones hechas en una obra literaria no son literalmente ciertas, incluso si se trata de una novela histórica como *Los de abajo*, que trata de proporcionar supuesta “información” sobre sucesos reales. Pues bien, este tipo de enfoque carece de rigor y sus resultados ni siquiera se pueden demostrar. Se debe partir, entonces, de la premisa que indica que la literatura no aporta conocimiento nuevo; más exactamente exige conocimiento por parte del lector para que éste pueda comprender y valorar una obra literaria. A partir de esta base podemos plantear dos problemas: 1. ¿el método de valoración y análisis historicista es el correcto para comprender y valorar una novela como la de Azuela? Y 2. ¿en qué medida resulta necesario (o incluso innecesario) el conocimiento histórico y contextual de la novela *Los de abajo* para emitir juicios de gusto sobre ella?

Pues bien, Ruffinelli afirmó que existe una necesidad de encontrar en la novela una imagen representativa y aclaratoria de aquel momento histórico de México; no obstante, esta necesidad que desea ver es una necesidad imaginaria, puesto que el tiempo y el espacio de cualquier novela no son los de la vida real. Toda obra literaria, por más naturalista que sea, está construida con arreglo a ciertas convenciones artísticas. Consecuentemente, Ruffinelli reprochó a la novela el no haber

<sup>9</sup> Cfr. Mario Bunge, (2014), *Pseudociencia e ideología*, México: Siglo XXI Editores.

planteado el análisis de los orígenes de aquellos conflictos sociales ni haber forjado ninguna relación con las clases sociales más desfavorecidas, como si *Los de abajo* se tratara de un texto de ciencias políticas o un manifiesto comunista. De la misma manera, Seymour Menton y Mónica Mansour afirman que la novela es un testimonio histórico del proceso revolucionario e, incluso, como es el caso de Menton, cataloga a la novela como la “epopeya del pueblo mexicano”. Y aunque es una declaración bastante común en las academias donde se enseña literatura, este tipo de afirmaciones, a pesar de ser falsas, aún cuentan con mucha aprobación, por lo que es necesario explicar que ningún escritor escribe desde la nada, pues su visión está marcada por lo que ha vivido. En otras palabras, este tipo de declaraciones sugieren que una obra literaria (como es el caso de *Los de abajo*) es un registro histórico que abarca de manera imparcial el proceso de guerra revolucionario, como si el autor, en lugar de un ser un humano, fuese Dios. Pero, por el contrario, al tratarse de un humano, tiene límites y, en consecuencia, no puede incluir todo lo que ocurre en una sociedad. De la misma manera, el escritor no es un ser humano diferente a los demás en cuanto a su subjetividad, pues también su visión del mundo se ve contaminada por sus intereses personales, sus creencias religiosas, sus inclinaciones políticas y sus supersticiones, por más imparcial que intente serlo al momento de escribir.

El escritor, inevitablemente, expresa su experiencia y concepto total de la vida; pero sería manifiestamente contrario a la verdad decir que expresa cabal y exhaustivamente la totalidad de la vida, o incluso la vida toda de una época dada. Constituye un criterio valorativo específico decir que un autor debe dar expresión plena a la vida de su época, que debe ser “representativo” de su siglo y de su sociedad. Además –ocioso es decirlo–, los términos “pleno” y “representativo” requieren no escasa medida de interpretación: en la mayor parte de la crítica social parecen significar que el autor no debe ignorar situaciones sociales específicas (verbigracia, la miserable condición del proletariado), o incluso que debe compartir con el crítico una actitud e ideología que son exclusivas de éste. (Wellek & Warren, 1966, p. 113 – 114)

Díaz Arciniega, por su parte, observa en la novela una representación novelizada de la etapa revolucionaria de México; desafortunadamente ésta no es una observación objetiva, sino un juicio de valor, puesto que es una expectativa basada en un punto de vista particular, no en una necesidad literaria.

Finalmente podemos concluir que el método historicista no es el adecuado para analizar a *Los de abajo* porque, como vimos, algunos críticos no sólo exigen que el autor hable de ciertos temas, sino que, además, piense como ellos, es decir, quieren que el escritor tenga la misma ideología del crítico, lo cual es un criterio bastante restrictivo. Del mismo modo, no es necesario el conocimiento histórico y contextual de la novela *Los de abajo* para emitir juicios de gusto sobre ella, puesto que toda obra literaria es una expresión parcial y subjetiva, no una enciclopedia de su tiempo.

Para continuar con los diferentes tipos de valoración que la crítica ha propuesto a *Los de abajo* se encuentran los orígenes y las intenciones de Azuela y, en consecuencia, la tesis que plantea la novela.

Díaz Arciniega afirma que Azuela, en *Los de abajo*, se alejó de las normas estructurales del realismo naturalista –es decir, de un supuesto principio de causalidad en la trama– y de los objetivos moralizantes que eran comunes en esa corriente estética. Este académico llega a establecer que Azuela buscó ese doble alejamiento a causa de lo que él llama un “impulso vital”<sup>10</sup>, el cual surgió en él como efecto de los acontecimientos que vivió. La crítica genética que utiliza Díaz Arciniega considera relevante y valioso las experiencias inmediatas del autor sobre su obra, pues de esa manera cree poder observar el proceso de transformación de la “conciencia estética” de Mariano Azuela. Otros académicos como Seymour Menton afirman que la novela de Azuela comparte múltiples semejanzas textuales con la *Ilíada* de Homero precisamente porque “Azuela estudió el griego examinándose durante el año lectivo de 1890 – 1891 en el Liceo de Varones de Guadalajara” (1996, p. 241). Otro ejemplo de cómo la crítica ha utilizado el argumento de los orígenes es el de Mónica Mansour, quien atribuye las opiniones de Alberto Solís al autor.

Azuela explícitamente se identifica con el personaje de Alberto Solís que, por su propia experiencia, está en favor de la revolución en teoría, principios e ideales, pero es muy pesimista respecto de que esto pueda llevarse a la práctica; por ello, explica la transformación casi automática de revolucionarios a «bandidos» (como los llamaban los antirrevolucionarios) pero no la justifica. La ambigüedad de esta postura de Solís, en efecto, es la de Azuela, tanto en el texto como fuera de él: el autor se enorgulleció de que la novela fuese aclamada tanto por la extrema derecha como por los comunistas. (1996, p. 273)

<sup>10</sup> V. Díaz Arciniega, (2011). “Azuela entre dos corrientes”, en *Una selva infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas. p. 125.

Esta línea de interpretación es más utilizada por Díaz Arciniega, quien, a pesar de no atribuirle de manera tan explícita los pensamientos de los personajes al autor —porque también lo hace, como se verá más adelante—, asegura que Azuela fue influenciado por la doctrina positivista y que por eso incluyó en sus novelas una exigencia para que los novelistas formen parte del “pueblo” y se comprometan con la sociedad para que la puedan recrear desde una “perspectiva crítica” (2010, p. 13). Incluso Díaz Arciniega cita las palabras que Mariano Azuela dio en una conferencia para demostrar que sus convicciones ideológicas e intenciones coinciden con los supuestos planteamientos de sus novelas<sup>11</sup>.

En el prólogo que redacta Díaz Arciniega para la edición conmemorativa de *Los de abajo*, afirma nuevamente que Mariano Azuela escribió dicha obra con el propósito explícito de “evocar y valorar sus experiencias con el ejército popular villista” (2015, p. 15). También agrega que las historias de vida que atribuyó a sus personajes provienen de su experiencia en aquella expedición que hizo el autor desde Tepatitlán hasta Aguascalientes.

Sin embargo, considero que el drama humano no se puede obviar ni, tampoco, que el entorno pronto jerarquizado como histórico sea la única calidad de la novela, porque la excepcional circunstancia colocó al novelista en condiciones materiales y psicológicas igualmente de excepción, como en la novela lo ilustran sus personajes: padecen el trastorno de guerra, idéntico al que padeció el escritor, porque, como él dejó entrever en sus conferencias: *todos* estaba fuera de... ¡cuánto de su vida diaria! (Díaz, 2015, p. 17).

De acuerdo a sus palabras, los personajes “ilustran” las circunstancias históricas que padeció Azuela en las filas villistas. Esta declaración argumenta que es lógico pensar que los personajes de *Los de abajo* comparten similitudes y opiniones con su autor a consecuencia de que éste, entre 1914 y 1915

<sup>11</sup> “Como se muestra en las siguientes páginas a partir de sus novelas, en sus “pláticas” abordó aspectos cuya trascendencia en el orden personal —biográfico— y social —cultural y literario— consideraba indispensable puntualizar. En la expresión de ellos, explícitamente renunció a la confrontación y precisó como tareas del novelista: a] la necesidad de contribuir a la construcción de una idea de México; b] la conveniencia de estimular la ponderación de los valores —en su dimensión axiomática— vigentes en la sociedad, desde el “pueblo”, la crítica política y hasta la literatura, y c] la sugerencia de fomentar un espíritu de responsabilidad principalmente en lo moral —en los ámbitos del trabajo, la educación y la familia— y, en consecuencia, favorecer una visión “auténtica” y “sincera” de la realidad.” (Díaz, 2015, p. 13).

vivió, observó y registró la experiencia bélica de esa parte de la historia de México. Dicho de otra manera, Mariano Azuela fue testigo y protagonista, así como lo fueron sus personajes dentro de la trama de la novela, de ese momento histórico de la nación. Sin embargo, Díaz Arciniega asegura que Mariano Azuela se unió a la facción villista porque quería conocer de cerca los hechos que ocurrían en la Revolución y que, posteriormente, asimiló y logró recrear en *Los de abajo* (2015, p. 19 – 20). Sobre el desarrollo de esta misma idea, Díaz Arciniega afirma que “por décadas se han obviado las cualidades estéticas de la novela a cambio de atribuirle características historiográficas.” (p. 20) Su respuesta para esta problemática es plantear que existe un balance entre “el relato verosímilmente novelesco de unas historias de vida típicas, la descripción directa o alusiva de episodios medianamente veraces y la enunciación de un ponderado juicio crítico en torno a los hombres y hechos de la revolución.” (p. 40) No obstante, aquella observación que muchos lectores y críticos de *Los de abajo* han aplicado en la obra –me refiero aquí al hecho de que la novela parece sugerir una visión adversa sobre los ideales y resultados de la Revolución mexicana–, desde la perspectiva de Díaz Arciniega obtiene una respuesta, nuevamente, a partir de los orígenes de la misma: “Pero todo adquirió nuevos sentidos y significados en cuanto convivió con los ‘auténticos revolucionarios’: al paso de esos días y semanas y ante sus ojos se desveló sorpresivamente una tan desgarradora como insospechada realidad provocada por la revolución.” (p. 41)

Aunque las intenciones de Mariano Azuela hayan sido las que refieren sus críticos, uno debe preguntarse en qué benefician las intenciones del autor a su obra. William K. Wimsatt Jr. y Monroe C. Beardsley (1946), en su célebre artículo titulado “The Intentional Fallacy<sup>12</sup>”, afirman que si el escritor no dijo cuáles eran sus intenciones al escribir su obra, entonces tratar de descubrirlas en la obra es un error de categoría, pues la obra literaria no es evidencia adecuada, y el crítico debe ir fuera de la obra, en busca de evidencia de una intención que no se hizo efectiva en el texto literario. (Wimsatt & Beardsley, 1946, p. 469) Sin embargo, cuando es el mismo autor quien ha referido ya las intenciones que tuvo al escribir la obra (como es el caso de Mariano Azuela en *Los de abajo*), entonces el crítico no está diciendo nada nuevo, sino que está repitiendo lo que el autor ya dijo de su obra. Por lo tanto, este tipo de crítica literaria es absolutamente estéril, pues no ofrece una nueva perspectiva ni propone otro tipo de lectura de la obra. Para Wimsatt y Beardsley (1946), en una obra literaria no

<sup>12</sup> Cfr. W. K. Wimsatt Jr & M. C. Beardsley, “The Intentional Fallacy”, from *The Sewanee Review*. 54(3) (Jul. – Sep., 1946), pp. 468 – 488.

podemos diferenciar cuál de sus partes son intencionadas y cuáles no lo son. La obra literaria es un todo significante que se maneja de manera completa, puesto que todas sus partes son relevantes y nada queda excluido. “En este aspecto, la poesía difiere de los mensajes prácticos, que tienen éxito si y solo si inferimos correctamente la intención. Estos son más abstractos que la poesía.” (Wimsatt & Beardsley, 1946, p. 470, *traducción propia*) Ahora bien, para Wimsatt y Beardsley (1946), la obra está separada de su autor y, aunque en las academias universitarias este tipo de crítica literaria ha sido marginalizada en beneficio de otras que, dicho sea de paso, tienen muy poco de “literarias”, la separación entre obra y autor es y seguirá siendo un planteamiento totalmente objetivo. René Wellek y Austin Warren afirmaron que la intención del autor no agota el sentido de una obra de arte pues ni siquiera es equivalente a ésta. La obra literaria es autónoma.

El sentido total de una obra de arte no puede definirse simplemente en función del sentido que tenía para su autor y sus contemporáneos. Es más bien el resultado de un proceso de acumulación, es decir, la historia de su crítica por parte de sus muchos lectores en muchas épocas. Parece ocioso y, en rigor, imposible declarar como hacen los adeptos al reconstruccionismo histórico, que todo este proceso no viene al caso, y que lo único que hemos de hacer es remontarnos a sus orígenes. Pero al empeñarnos en un juicio del pasado es sencillamente imposible dejar de ser hombres del siglo XX: no podemos olvidar las asociaciones de nuestro propio idioma, las nuevas actitudes adquiridas, la repercusión y el significado de los siglos pasados. (Wellek & Warren, 1966, p. 52)

Si realmente fuéramos capaces de reconstruir el sentido que *Los de abajo* tenía para su autor y los lectores de su época, lo único que haríamos sería empobrecer la obra. Todos los académicos que hemos citado en este trabajo han entendido esta novela de Azuela a partir de su contexto histórico y ninguno de ellos evitó referir las intenciones y datos biográficos del autor relacionados con su obra, como si no existiera la posibilidad de nuevas interpretaciones o sencillamente realizar una lectura de *Los de abajo* como lectores del siglo XXI. Ellos únicamente prestaron atención a los factores externos, es decir, simplemente interpretaron *Los de abajo* a la luz de su contexto social y de sus antecedentes, lo que convierte sus postulados en explicaciones causales, y esto es porque redujeron la obra a sus orígenes. No obstante, el estudio de las causas nunca puede resolver problemas de análisis y valoración de una novela como *Los de abajo*, puesto que esta novela forma una relación completamente distinta con aquel contexto histórico del autor, ya que, aunque *Los de abajo* contiene

elementos que pueden considerarse con seguridad biográficos –como ha demostrado Díaz Arciniega–, tal información está transformada en ficción dentro de la obra, lo cual conlleva a que pierda todo sentido personal y se convierta en materia que integra a la novela.

De la misma manera, como lo expusimos anteriormente, algunos académicos atribuyeron a Azuela algunas ideas, sentimientos y pareceres de sus personajes Luis Cervantes y Alberto Solís, como si la relación entre la vida privada del autor y su obra fuese una mera relación de causa y efecto, una simple copia de ese episodio de su vida. Cabe demostrar que todos los académicos expertos en la obra de Azuela que citamos hasta este momento refirieron sus intenciones, su biografía y su contexto histórico como herramientas para comprender su obra, dando a entender que *Los de abajo* fue pura y simplemente autoexpresión, transcripción de sentimientos y experiencias personales de Azuela. Sin embargo, *Los de abajo* es mucho más que eso; no es solamente (como dijo Díaz Arciniega) la “recreación” de la vivencia ni un mero documento biográfico de Mariano Azuela. Asimismo, *Los de abajo* sobrepasó con mucho las intenciones que pudo haber tenido Azuela al momento de escribirla y prueba de ello es su *status canónico*.

Pues bien, debemos ahora entender por qué *Los de abajo* es una obra literaria valiosa. Para esto tenemos que comprender sus singularidades. Deseo iniciar con la primera característica y una de las más relevantes que es la voz narrativa.

Con respecto a esta característica de la novela, muchos son los críticos que ofrecen diferentes opiniones. Todos coinciden en que es un narrador heterodiegético, claro está, pero la polémica surge cuando tratan de determinar qué tipo de narrador heterodiegético es. Por un lado, como lo es Mónica Mansour, afirma que se trata de un narrador heterodiegético de subcategoría omnisciente: “Los diálogos abundan, pero también encontramos lenguaje directo en las ocasiones en que el narrador cita textualmente y entre comillas los pensamientos de los personajes, expresados en primera persona” (1996, p. 258). Mansour también asegura que el discurso del narrador presenta en ocasiones algunos juicios de valor, ya sean explícitos o implícitos respecto a la trama, así como puntos de vista distintos con respecto a ciertos personajes. En resumen, el narrador, como lo percibe Mónica Mansour, asume por momentos el punto de vista de los personajes y también el suyo propio. (1996, p. 260) De acuerdo a ella, el narrador utiliza diferentes recursos retóricos para realizar descripciones. “Estos recursos retóricos son los que determinan a lo largo de la novela, la ideología del autor, tanto en lo que se refiere a lo ético (político, socioeconómico, moral) como a lo estético.” (Mansour, 1996,

p. 261) Sin embargo, para Víctor Díaz Arciniega, en *Los de abajo* el narrador está anulado “sutilmente”, el cual, según él, “comparte y aún cede su lugar como tal a las voces aparentemente aisladas de sus protagonistas.” (Díaz, 2015, p. 22). Para Díaz Arciniega, la voz narrativa no emite juicios ni tampoco es un narrador omnisciente, pues en *Los de abajo* Azuela exploró una nueva técnica narrativa que es la polifonía, la cual este académico define como: “la *summa* articulada de voces distintas y simultáneas, es decir, fragmentos de descripción y de historias de vida que permiten al lector captar una visión de conjunto; a su vez, esas voces desplazaron a la voz del narrador omnisciente” (p. 30). La polifonía, para Díaz Arciniega, se manifiesta en *Los de abajo* a través de irrupciones de voces y juegos de perspectivas de opinión e ideológicas.

Inevitablemente, seré reiterativo: ante el convencional realismo narrativo al uso en 1915, Mariano Azuela arriesgó una propuesta notabilísima: para la voz narrativa prácticamente abandonó la perspectiva omnisciente, esa artificial entidad novelesca que lo sabe todo de todos y todo lo cuenta. En lugar de ese tipo de narrador, él articuló la síncopa de un disonante coro de voces narrativas que fueron contando *sus* propias historias de vida (siempre fragmentadas, atomizadas y sinópticas) y mostrando *sus* experiencias inmediatas (la valoración y no la anécdota); algunas se concatenan, otras se yuxtaponen, y todas se amalgaman en una novedosa polifonía que ofrece la amplia visión de la realidad inmediata tan compleja como contradictoria; son esas voces anónimas con sus innumerables y fragmentadas historias de vida, más algunas pocas anécdotas y episodios que el novelista fue “cosechando” como retacería de apuntes sueltos. Ese mosaico está implícito en el subtítulo “cuadros y escenas de la revolución” que Azuela ordenó dentro de un flexible y ficticio relato novelesco que sintetizó y fundió dentro de la doble trama de su relato novelesco. (pp. 41 – 42)

Díaz Arciniega advierte que la polifonía se manifiesta cuando los personajes dan su opinión sobre ciertos acontecimientos, mientras que el narrador, a pesar de ser heterodiegético, reserva sus opiniones con respecto a la trama que se desarrolla, además de mantener una economía en cuanto a prosopografías y etopeyas. Díaz Arciniega también asegura que en esta novela de Azuela se manifiesta otro concepto de Mijaíl Bajtín que es el contrapunto. Para él, el contrapunto se puede identificar gracias a las declaraciones que realizan los personajes más elocuentes de la novela con respecto a la lucha armada revolucionaria:

[...] son muestra de la nueva sintaxis realista de la narrativa cuya versatilidad permitió a Azuela el despliegue del coro polifónico de esas voces originalmente anónimas y cuya laxitud autoriza la irrupción de voces incidentales, como Cervantes, Solís o Valderrama, quienes despliegan los valiosos contrastes del contrapunto crítico. (p. 44)

Sin embargo, este “coro de voces narrativas que cuentan su propia historia” no tiene otra función más que reforzar la misma tesis que intenta plasmar la novela, la cual es que la Revolución es *hamartía*. Es decir, a lo largo de la novela el lector puede advertir una sola idea presente: la lucha revolucionaria surge como un ideal noble, pero en el transcurso de los acontecimientos se convierte en algo banal y abyecto. Pero esta visión de la Revolución resulta incómoda y hasta intimidante para la susceptibilidad mexicana, adoctrinada por el Estado mexicano, quien se apoderó del concepto de Revolución desde hace años. Puedo suponer que esa es la razón de por qué muchos académicos quieren ver en la novela una tesis de la revolución un tanto ambigua, cuando en realidad es demasiado clara. *Los de abajo*, una y otra vez, nos expone que la Revolución es un error trágico, aunque esta declaración en la actualidad sea considerada políticamente incorrecta. De la misma manera, esa multiplicidad de voces de la que habla Díaz Arciniega no tiene el objetivo de contrastar visiones de mundo, como ocurre en una novela de Dostoievski.

Efectivamente, el dialogismo esencial de Dostoievski no se agota en absoluto por los diálogos externamente expresados que sostienen sus héroes. *La novela polifónica es enteramente dialógica*. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir se oponen de acuerdo con las reglas del contrapunto. Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana, en general, todo aquello que posee sentido y significado (Bajtín, 2012, p. 118).

Para Bajtín la vida en la obra de Dostoievski es diálogo, es decir una contraposición dialógica. A diferencia de una novela monológica, el dialogismo en las obras de Dostoievski es un contrapunto de visiones de mundo. Los personajes son encarnaciones de ideas más que ideas en sí mismas. Un personaje no solamente puede disentir sobre la visión de mundo de otro personaje, también puede influir en ella. Por lo tanto, la definición que da Bajtín a los personajes dostoievskianos es el de

autoconsciencia, y es porque, a diferencia de un héroe monológico que no puede dejar de ser él mismo, el héroe dostoievskiano puede ser modelado por las visiones de mundo de los personajes que lo rodean. El héroe es portador de un discurso, no un objeto. El autor no habla del héroe, sino más exactamente habla con él. Asimismo, el narrador no tiene la última palabra, porque el héroe es el ideólogo, no el autor. Por lo tanto, la polifonía es lo que contiene esas distintas visiones de mundo que se contraponen y se influyen a sí mismas. Sin embargo, en *Los de abajo* no advertimos esa contraposición dialógica que Bajtín postula; al contrario, advertimos que la novela afirma una sola idea sobre la Revolución, y esa idea tiene una connotación negativa. A pesar de eso, Díaz Arciniega llega a cometer contradicciones al afirmar que esta obra presenta polifonía y contrapunto, pero a la vez afirmó, como vimos anteriormente, que la novela es una reflexión histórica y un cuestionamiento moral de la Revolución mexicana, y también que Azuela como autor se expresó a través de sus personajes:

La intensidad de la íntima experiencia vital en la guerra fue tanta en Mariano Azuela que dentro de su inconsciente proceso de sublimación artística realizó un complejo proceso: se desdibujó como autor y, en su lugar, se fundió y amalgamó en los múltiples personajes, de aquí el manejo de una voz narrativa pocas veces omnisciente y, en su lugar, muchas veces derivada en las diversas voces de los protagonistas. Este proceso redundó en beneficio de la verosimilitud, porque esa honda experiencia sensiblemente humana le permitió a Azuela una mejor comprensión de la realidad de esos hombres y de sí mismo, y, simultáneamente, al emprender la recreación literaria logró una mejor representación histórica. Esta doble cualidad coexiste en el texto novelesco como unidad, y así trasciende en el lector provocando un doble efecto simultáneo, intelectivo y anímico. (Díaz, 2015, p. 45)

Si *Los de abajo* realmente fuese una novela polifónica, entonces no habría necesidad de que Mariano Azuela se “fundiera” y “amalgamara” en sus personajes, ni tampoco tendría el objetivo de tener “una mejor comprensión de la realidad de esos hombres” ni mucho menos de sí mismo. Tampoco la novela buscaría una “mejor representación histórica”, ni buscaría ser una reflexión y un cuestionamiento moral, pues justamente eso es una tesis. Algo que caracteriza a una novela polifónica es precisamente que no plantea tesis alguna. Por el contrario, confronta las visiones de mundo del narrador con la de los personajes y las del mismo autor. Y eso es lo que justamente no ocurre en *Los de abajo*, puesto que es, ni más ni menos, una novela monológica, ya que su planteamiento es muy claro. Las visiones

de mundo de los personajes, por diferentes que sean, sólo estructuran la tesis general: la Revolución se convirtió en *hamartía*.

Justo en este punto volvemos a una pregunta que estos académicos se hicieron al comienzo: ¿*Los de abajo* es una novela reaccionaria o revolucionaria? Lo cierto es que estas dos categorías políticas son válidas si leyéramos políticamente a *Los de abajo*. Pero como esta novela es una obra literaria, debemos leerla como lo que es, y eso es a partir de una lectura estética, no política. No obstante, es importante señalar dos características que presenta la obra: 1) el narrador es heterodiegético omnisciente y 2) la novela postula una idea adversa de la Revolución.

En el capítulo sexto de la primera parte de la novela reparamos en el hecho de que el narrador conoce las emociones e incluso el pasado de Luis Cervantes, pues indica que a éste los “dolores y las miserias de los desheredados alcanzan a conmoverlo” (Díaz, 2015, p. 63). También narra cuando un soldado le confesó su desprecio hacia los federales por separarlo de su anciana madre, además de su intención de unirse a los villistas (pp. 63 – 64). Otro momento en donde advertimos que el narrador es omnisciente es cuando nos narra las sensaciones que experimenta Camila: “Camila sintió que de su pecho algo se levantaba, algo que llegaba hasta su garganta y en su garganta se anudaba.” (p. 74)

Mónica Mansour indica que el hilo conductor de la novela es “el grado de conciencia de la causa de la Revolución, el motivo y la meta de las batallas y muertes.” (Mansour, 1996, p. 253) Además esta académica afirma que la novela presenta ambigüedades ideológicas y que estas son a propósito y otras, según ella, tal vez fueron subconscientes (p. 274). Más allá de la arrogancia de querer entender mejor al autor más de lo que él mismo podía entenderse, ya hemos explicado por qué es propio de una lectura no literaria catalogar el carácter de la novela en reaccionaria o revolucionaria; no obstante, Mansour llega a la conclusión de que la tesis general de la obra es la siguiente: “El juicio más importante del narrador, desarrollado a lo largo de la novela, es la crítica respecto de que los de arriba siempre se quedan arriba y los de abajo siempre están abajo, con o sin revolución.” (p. 273).

Así, advertimos que la novela *Los de abajo* no es polifónica, ya que sí maneja una tesis en la cual, tanto el narrador como los personajes, construyen a lo largo de la trama una misma idea de Revolución: la Revolución fue *hamartía*, pues sólo convirtió un noble ideal en tragedia y a sus revolucionarios en seres abyectos. Esto lo vemos ilustrado en el capítulo vigésimo de la primera parte, en donde se narran las hazañas de Francisco Villa; sin embargo, también se dan cuenta que los

hombres de Macías y Natera están peleando por un Villa que nunca han visto (Díaz, 2015, pp. 94 – 95). También advertimos como la novela degrada el concepto e ideal de Revolución con el personaje Luis Cervantes, quien al inicio de la obra genuinamente está convencido de las causas de la Revolución, pero que en el desenlace se convierte en un personaje corrupto y embustero. Del mismo modo, la novela plantea que la Revolución es un destino trágico que, a pesar de ser destructivo, contiene una tremenda belleza, y esta declaración la advertimos en el personaje de Alberto Solís. En el capítulo vigésimo primero de la primera parte, Solís es quien con más elocuencia expone la tesis de la obra, pues pronuncia un soliloquio en donde ubica a la Revolución como una entidad engañosa, capaz de instrumentalizar genuinos ideales de reivindicación con el propósito de robar, matar y convertir a los hombres en tiranos (p. 97). De la misma manera, la novela ilustra la total indolencia y falta de criterio de los caudillos, como Demetrio Macías, quien sólo forma parte de la Revolución por causas completamente personales y después por intereses egoístas. Del mismo modo lo vemos con Anastasio Montáñez, quien se pregunta por qué siguen peleando, puesto que ya han acabado con la federación (p. 133). La novela constituye esa misma idea de Revolución cuando Valderrama declara su amor por la Revolución misma, no por un caudillo en específico (p. 136). Al regresar a Juchipila, la voz narrativa describe la desolación y el desastre a causa de la Revolución. Incluso la población local se encuentra fastidiada. Esta escena refleja claramente una tesis adversa de la lucha revolucionaria. Finalmente, otro escenario que ilustra bien esta tesis es en el capítulo cuarto de la tercera parte, cuando Valderrama reza una oración solemne a Juchipila, la cual cataloga como cuna de mártires, soñadores, a los que llama “los únicos buenos”. Pero alguien lo interrumpe: “Porque no tuvieron tiempo de ser malos –completa la frase brutalmente un oficial ex federal que va pasando” (p. 140).

Al ver, sin embargo, a *Los de abajo* desde el carácter de sus personajes, la novela ofrece una profunda perspectiva por comprender. Por un lado, como lo observa Mónica Mansour, los personajes son un “repertorio de arquetipos” (1996, p. 262). Esta idea sobre el *ethos* de los personajes también lo desarrolla Díaz Arciniega, quien argumenta que los personajes son *tipos* morales (modelos que representan una virtud o un vicio), justo lo contrario a lo que pensaríamos de una novela polifónica, en donde el personaje es mucho más complejo.

Igual ocurre con los aparentes cabos sueltos del relato, representados con personajes de circunstancia, todos ellos *tipos* morales (desde el estereotipo hasta el arquetipo): Venancio, Luis Cervantes, Alberto Solís y Valderrama representan cierto orden de conciencia

crítica; el güero Margarito y la Pintada representan la perversión generada por la guerra; Meco, Codorniz y Montáñez representan un rústico sentido común, un intrépido arrojo y valentía y una intachable lealtad, y Demetrio Macías es la cima arquetípica del arrojo, la honradez, la bondad y el juicio (aun en sus actos de barbarie), de aquí su derrota moral, cuya muerte descrita alcanza la dimensión de emblema. (Díaz, 2015, p. 42)

Es a partir de este tipo de declaraciones cuando la lectura de los personajes de la novela de Azuela se vuelve un tanto confusa, puesto que para Díaz Arciniega los personajes son estereotipos y, en el caso de Demetrio Macías, es un arquetipo del héroe. Así como afirma que los personajes son estereotipos, Díaz Arciniega explica que el argumento de *Los de abajo* es melodramático: "Dentro del visible encuadre espacial y temporal ya referido, Mariano Azuela desplegó los ejes argumentales (el melodrama y la guerra) al uso del realismo de la época." (p. 36) Aunque, para ser más específicos, este académico asegura que no es tanto el hecho de que los personajes sean estereotipos para que la trama de *Los de abajo* tenga ribetes melodramáticos, sino que es el tema de la guerra que conlleva a que la trama tenga esta característica: "Por supuesto, el intenso entorno de guerra introdujo el rasgo patético al melodrama, como ilustra la muerte de Camila a manos de la Pintada o el simbólico motivo que condujo al cacique don Mónico..." (p. 37). Para Díaz Arciniega, la trama melodramática (la cual nunca define) tiene la función de "atar las relaciones humanas" (p. 40). Y, como lo demostramos anteriormente, Díaz Arciniega, aunque afirma que esta novela es polifónica, a la vez indica que maneja una tesis, la cual es un cuestionamiento ético y moral, y para ello Azuela se valió de una trama melodramática: "El melodrama es común en la nutrida tradición de la novela realista, como la de Balzac y Zola. Como los franceses, también el mexicano entreveró con la trama melodramática un ponderado conjunto de cuestionamientos éticos y morales (algunos con notorios sesgos políticos) sujetos al entorno histórico inmediato." (p. 37)

Sin embargo, antes de avanzar con estas cuestiones, es necesario explicar que el melodrama surge como una forma narrativa moderna que intenta hacer visible un universo moral que ya no está garantizado por instituciones tradicionales. El melodrama busca revelar y dramatizar los valores ocultos que se encuentran bajo la superficie de la realidad y para ello se vale de estereotipos, los cuales son roles fijos, exagerados y fácilmente reconocibles, como el villano, la víctima inocente, el redentor o el héroe. Los estereotipos cumplen la función de hacer visible y comprensible la forma

inmediata de los conflictos sociales; esto significa que los estereotipos permiten al melodrama mostrar el bien y el mal en formas claras y extremas, sin ambigüedades, para así representar de manera contundente la lucha moral que ya no está garantizada por las instituciones tradicionales<sup>13</sup>. No obstante, a pesar de que este subgénero dramático cuenta con una definición muy exacta, Díaz Arciniega cree reconocer otras características dramáticas en *Los de abajo*, además del melodrama, como son las tres unidades aristotélicas, la tragedia y la anagnórisis.

Salvo por esta característica del héroe, las funciones dramáticas de los protagonistas se ajustaron al patrón aristotélico de la tragedia y se cumplió cabalmente con las unidades de acción, tiempo y espacio, lo cual fortaleció la cohesión interna de *Los de abajo*. Por supuesto, la novela no está concebida ni construida para ser representada en un escenario, sino para ser leída como lo que es: la recreación novelesca de acciones y emociones de un puñado de protagonistas y del intenso trastorno humano provocado por la guerra incluida su repercusión ética, y también, no menos importante, es la sutil sublimación de la experiencia de “decepción” y “fracaso” de Mariano Azuela –así la calificó– ante esos hombres y circunstancias que generó su catarsis literaria. (p. 45)

Para proceder organizadamente con el análisis de la declaración que hicieron con respecto a *Los de abajo* de Mariano Azuela es necesario mencionar que Aristóteles hace una comparación entre la tragedia y la epopeya<sup>14</sup>. Por un lado, Aristóteles afirma que ambas comparten, mediante un lenguaje solemne, la acción de hombres esforzados (individuos mejores que los hombres comunes); sin embargo, se diferencian en cuanto al estilo. También está la discrepancia en cuanto a acción, tiempo y lugar, ya que Aristóteles recomienda respetar las tres unidades. La primera diferencia entre la tragedia y la epopeya tiene que ver con la unidad de acción, pues en la tragedia una acción particular debe tener relación con la acción principal (una parte debe estar relacionada perfectamente con la otra para que así se forme un todo); por el contrario, la epopeya tiende a narrar muchas acciones de héroes distintos y que muchas veces no tienen relación con la acción principal. La segunda diferencia es con respecto a la proporción, que corresponde con la unidad de espacio y de tiempo: la acción de la epopeya puede desarrollarse en varios lugares, representar acciones distintas y su tiempo es

<sup>13</sup> Cfr. P. Brooks. (1976). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press.

<sup>14</sup> Cfr. Aristóteles. (2005). *La Poética*. (J. L. García Losquardo, trad.). Barcelona: Akal.

desmedido. Aristóteles, asimismo, explica que en la epopeya puede narrarse algún hecho de grandes proporciones, pero en la tragedia se debe evitar aquello, pues de ser así, sería un obstáculo para su representación. Lo recomendable es que sólo se comente en el escenario. La proporción va de la mano con la extensión de la tragedia, y esto tiene relación con la unidad de tiempo: la obra no debe rebasar un ciclo solar; en la epopeya no se respeta el tiempo, pero en la tragedia sí; ésta no debe ser tan corta, pues nos sería indiferente; tampoco debe ser tan larga, pues de ser así nos sería más difícil recordar la relación que tienen las primeras escenas con las últimas.

Al reconocer estas diferencias, en *Los de abajo* no existen en absoluto estas tres unidades aristotélicas, puesto que, en primer lugar, en cuanto a la acción, no solamente existe una sola línea narrativa –si establecemos esta línea de acción en Demetrio Macías–, sino que también se narra la línea narrativa de Luis Cervantes, Alberto Solís y Anastasio Montáñez, entre otros personajes. De la misma manera, en cuanto a la unidad de espacio, la novela ubica la acción en Juchipila, la sierra, Fresnillo, Ciudad de Zacatecas, Aguascalientes, pueblos y caminos del norte de Jalisco, pueblos del sur del Estado de Zacatecas y el desenlace tiene lugar en una barranca remota. Finalmente, en cuanto a la unidad de tiempo, la novela que, en palabras del mismo Díaz Arciniega, cuenta con la cualidad de ser verosímil, tiene un tiempo interno de aproximadamente dos años, por lo cual de ninguna manera cumple con la unidad aristotélica referida. “En total, dentro del tiempo literario transcurrieron ‘casi’ dos años, en los cuales son nítidos algunos aspectos de veracidad.” (p. 24) Sin embargo, este mismo académico asegura que en *Los de abajo*, Mariano Azuela intentó recrear una tragedia moderna.

Natural y sensiblemente intuitivo, con ese desgarrador y melodramático cúmulo de vidas y esa tan puntual como ágil trabazón formal, en su novela Mariano Azuela recreó la tragedia clásica de la manera modernizada, porque recuperó neto el hondo significado que para esos hombres tuvo la revolución: la súbita alteración del orden universal, el suyo propio. (p. 44)

Advertimos aquí una doble contradicción que, al final del camino, daña a la obra de Azuela, ya que, por un lado, se asegura que la novela tiene una trama melodramática, puesto que el *ethos* de los personajes y las intenciones de Azuela tuvieron el propósito de hacer una reflexión moral e histórica, etcétera; y por el otro, terminan por afirmar que la novela de Azuela es una recreación de una tragedia clásica. Pues bien, para responder a esta contradicción debemos ser rigurosos, atender los

conceptos literarios con seriedad y, sobre todo, debemos tener honestidad intelectual. Para que *Los de abajo* sea considerada una novela con un carácter trágico y no melodramático, en primer lugar, sus personajes no deberían ser considerados personajes estereotipados, sino todo lo contrario; deberían ser personajes con un *ethos* complejo e imprevisible, puesto que para que la catarsis tenga lugar, el personaje no debe ser completamente bueno ni completamente malo.

La desdicha del hombre perfecto no es trágica, sino indignante, la del malvado se considera justa, el hombre trágico ocupa una posición intermedia: es el que simultáneamente hace el bien y el mal, es culpable e inocente a la vez. El castigo del protagonista ni es merecido ni es desdicha inmerecida, sino las dos cosas. (Spang, 2000, p. 156)

No obstante, luego de clasificar a Demetrio Macías como el arquetipo del valor, la heroicidad y la gallardía, Díaz Arciniega ofrece un nuevo argumento en el cual intenta amoldar al personaje dentro de la categoría de héroe trágico “moderno”.

Pero Demetrio Macías *no* es un héroe clásico, sino uno moderno, el correspondiente al mundo degradado y antiheroico de aquellos años de guerra (la de la Revolución y la de la primera mundial). Visto como es, Demetrio rompe con el patrón clásico: él no corresponde a la alcurnia celeste ni mítica, tampoco a la nobleza; por el contrario, él es tan rústico como todos los del pueblo, y sus actos, conductas, saberes y creencias también. (Díaz, 2015, p. 45)

Esta definición de héroe trágico atiende únicamente a su ascendencia, pero lo hace en detrimento de sus funciones, las cuales son las que mejor lo definen. Ahora bien, Demetrio Macías es un héroe trágico, pero no por los motivos que menciona Díaz Arciniega. Una de las singularidades del carácter del personaje es la palabra *hybris*, cuyo significado podríamos entender como “exceso”. De acuerdo a la concepción griega antigua, todo aquel que fuese soberbio y retara a fuerzas superiores a él, se le consideraba impío y por lo tanto era castigado por los dioses. En una palabra, todo aquel individuo que atentara contra el mandato divino tenía que ser destruido.

La genialidad del autor de la *Ilíada* para situar como centro de cristalización del conjunto la cólera de Aquiles hace que éste se convierta en una figura trágica. El exceso de su cólera, que, al ver rechazada su petición, se convierte en *hybris*, en ofensa a los dioses, ocasiona su más acerbo dolor: la muerte de la persona más amada, su amigo Patroclo. En este dolor se apaga la cólera y sólo queda el deseo de venganza. Pero la venganza tomada en la persona

de Héctor acarrea, con fatídica concatenación de causas y efectos, el propio fin de Aquiles.  
(Lesky, 2001, pp. 34 – 35)

La *hybris* de Demetrio Macías es uno de los aspectos más importantes de la novela porque ilustra el carácter trágico de la misma, ya que muestra cómo un personaje inicialmente guiado por ideales de justicia termina convertido en un instrumento más de la violencia sin sentido que es la Revolución. Demetrio Macías es presentado al inicio de la novela como un campesino que se une a la Revolución tras ser perseguido por don Mónico, el cacique local. Su motivación inicial es de legítima defensa. Demetrio Macías, al principio, no busca poder ni fortuna; sin embargo, con el tiempo, Demetrio se convierte en general. Desafortunadamente para él este logro no está acompañado de un ascenso moral. Al contrario, cuanto más poder obtiene, más se aleja de sus principios originales. Él mismo parece confundido, sin saber exactamente por qué lucha, hasta empezar a actuar con *hybris*. La esencia de la *hybris* la podemos entender como la comisión de actos de insulto intencional que infligen deliberadamente vergüenza y deshonra a otros. La *hybris* reside en el disfrute autoindulgente de un exceso y una disposición de extrema confianza o presunción, como resultado de la cual un individuo no reconoce las limitaciones y la precariedad de la propia condición humana<sup>15</sup>. Las consecuencias de la *hybris* en Demetrio Macías las advertimos en el desenlace de la novela, pues Demetrio pierde completamente el camino de sus acciones a causa de su propia desmesura.

En la primera parte de la novela, específicamente en el capítulo segundo, se ilustra cómo Demetrio Macías era admirado por sus compañeros: “¡Viva Demetrio Macías! –gritaron todos.” (Díaz, 2015: 56). En el capítulo tercero se menciona que veinticinco hombres fue la cantidad inicial de quienes seguían a Demetrio como líder de un pequeño levantamiento armado. Demetrio, en estos primeros capítulos, es dueño de sí mismo, pues no lo domina todavía la *hybris* y actúa con uso de la razón: “Demetrio siguió tirando y advirtiendo del grave peligro a los otros, pero estos no repararon en su voz desesperada sino hasta que sintieron el chicoteo de las balas por uno de los flancos”. (p. 57)

<sup>15</sup> Cfr. Douglas L. Cairns (1996). “*Hybris, Dishonour and Thinking Big.*” *The Journal of Hellenic Studies*. Volumen 116. Londres: The Society for the Promotion of Hellenic Studies, pp. 1 – 32.

En el capítulo cuarto tiene lugar una declaración muy simbólica que tomará gran relevancia en el desenlace de la novela. Una mujer expresa su gratitud hacia Demetrio y sus hombres:

¡Dios los bendiga! ¡Dios los ayude y los lleve por buen camino!... Ahora van ustedes; mañana correremos también nosotros, huyendo de la leva, perseguidos por estos condenados del gobierno, que nos han declarado guerra a muerte a todos los pobres; que nos roban nuestros puercos, nuestras gallinas y hasta el maicito que tenemos para comer; que queman nuestras casas y se llevan nuestras mujeres, y que, por fin, donde dan con uno, allí lo acaban como si fuera perro del mal (Díaz, 2015, p. 58).

Asimismo, en ese mismo capítulo, un personaje del pueblo asegura a Anastasio Montáñez que ellos tenían gallinas, huevos y una chiva parida, pero los federales les robaron todo. Más adelante informa: “¡Afigúrense..., cargaron hasta con la muchachilla de señá Nieves!” (p. 60). Este es un punto clave para entender la naturaleza trágica del personaje Demetrio Macías, pues su transformación es un proceso de desgaste moral progresivo dentro de la confusión y la violencia, hasta el punto de ser enemigo de sí mismo.

De la misma manera, Demetrio Macías, aunque no padece *hybris* en un inicio, es ignorante con respecto al propósito de sus acciones, pues no tiene un ideal definido. Él se une a la lucha revolucionaria porque lo persiguen, es decir, su participación en la Revolución surge a partir de una reacción instintiva, no a partir de una reacción política. Desde el principio, la Revolución no tiene para él un horizonte claro más allá de la supervivencia. El capítulo quinto ilustra muy bien este aspecto de la obra, cuando Luis Cervantes es capturado por los hombres de Demetrio; Cervantes les intenta explicar que es su correligionario y les expresa que él persigue “los mismos ideales” y defiende la misma causa que ellos. Pero Demetrio pregunta: “¿Pos cuál causa defendemos nosotros?” (p. 62) La única ambición de Demetrio en los primeros capítulos de la primera parte de la novela son ambiciones de un hombre abnegado, que no ha sido corrompido por el poder y la gloria. “Mire, antes de la revolución tenía yo hasta mi tierra volteada para sembrar, y si no hubiera sido por el choque con don Mónico, el cacique de Moyahua, a estas horas andaría yo con mucha prisa, preparando la yunta para las siembras” (p. 76)

Pero a medida que Demetrio Macías gana batallas, también gana más hombres que lo siguen. Ya no eran los veinticinco sublevados de un principio. Demetrio se convierte en líder accidentalmente, pero no desarrolla una visión política; simplemente actúa, se deja llevar por los

otros, como cuando le dice a Natera que él sólo obedece órdenes. A pesar de tener un alto rango militar, nunca descubre la causa de por qué pelea. Es aquí en donde advertimos un error trágico o *hamartía* en este personaje. En él existe una contradicción: tener poder sin propósito. Este error abre paso a su degradación. Pese a ser un hombre abnegado, Demetrio deja de ser dueño de sí mismo y se convierte en un *hybristēs* en el momento en que comienza a adquirir poder. Para ser un *hybristēs* (alguien que padece de *hybris*), el desprecio por los demás debe basarse en una concepción errónea del propio valor.

Esto se interpreta fácilmente como ‘pensar en grande’; pero en cuanto a la exaltación extravagante de la propia pretensión de honor, que surge de la juventud, la buena fortuna existente, la inexperiencia del fracaso y la fe ciega en el éxito continuo, también merece patentemente el título de *hybris*. (Cairns, 1996, p. 14)<sup>16</sup>

Es a partir del capítulo décimo octavo de la primera parte en donde percibimos por primera vez un acto de *hybris* de Demetrio Macías. Luego de un jolgorio, amanecen asesinados una vieja prostituta y dos reclutas del “coronel” Macías. Anastasio Montáñez le da cuenta del suceso a Demetrio y éste responde indiferente: “¡Psch!... Pos que los entierren” (Díaz, 2015, p. 91) Posteriormente, en el capítulo décimo noveno, la obra nos indica que ya no son los federales quienes saquean los pueblos. “Les llamaban los sombrerudos. Y los sombrerudos regresaban tan alegremente como habían marchado días antes a los combates, saqueando cada pueblo, cada hacienda, cada ranchería y hasta el jacal más miserable que encontraban a su paso.” (p. 91)

La segunda parte de la novela muestra de manera más clara y explícita los actos de *hybris* de Demetrio Macías. En el primer capítulo de la segunda parte, el güero Margarito y otros tantos soldados de Demetrio le presumen sobre las muertes de gente que asesinaron por capricho. Posteriormente, en el segundo capítulo, Demetrio es ascendido a general y le realizan una fiesta de celebración cuyos actos de violencia se vuelven espeluznantes. Los hombres de Demetrio, junto con una prostituta a la que llaman la Pintada, comienzan por saquear las casas de los hacendados; poco después, sus hombres torturan y asesinan a cualquier persona. Luis Cervantes, a quien apodian “Curro”, intenta persuadir a Demetrio de imponer orden ante los saqueos de sus tropas.

<sup>16</sup> Traducción propia

— Mi general, vea usted qué diabluras han hecho los muchachos. ¿No sería conveniente evitarles esto?

— No, Curro... ¡Pobres!... Es el único gusto que les queda después de ponerle la barriga a las balas.

— Sí, mi general, pero siquiera que no lo hagan aquí... Mire usted, eso nos desprestigia, y lo que es peor, desprestigia nuestra causa...

Demetrio clavó sus ojos de aguilucho en Luis Cervantes. Se golpeó los dientes con las uñas de los dedos y dijo:

— No se ponga colorado... ¡Mire, a mí no me cuente!... Ya sabemos que lo tuyo, tuyo, y lo mío, mío. A usted le tocó la cajita, bueno; a mí el reloj de repetición. (p. 102 – 103).

En el capítulo quinto, Demetrio regresa a Moyahua para vengarse de don Mónico, el cacique del pueblo. Asalta su casa, mata a un “mozalbete” que desobedece sus órdenes, y quema la casa de don Mónico, pero en la novela no está claro si lo hace con don Mónico y su familia adentro. Posteriormente, en el capítulo sexto, Demetrio asalta la hacienda de Moyahua. Luis Cervantes le ofrece dinero y joyas y lo trata de convencer de aceptarlas. Demetrio le explica que el dinero no lo mueve, sólo se conforma con tener para alcohol y mujeres; su única ambición es Camila. Luis Cervantes, para satisfacer los deseos de su líder, secuestra a Camila con engaños en el capítulo séptimo. Más adelante, la crueldad de las tropas de Demetrio se manifiesta con crudeza acentuada en los posteriores capítulos. Por ejemplo, en el capítulo octavo de la segunda parte, Pancracio asesina al sacristán de la iglesia por confundirlo con un “catrín”. En todos estos episodios ya no advertimos al personaje abnegado y dueño de sí mismo que fue Demetrio Macías. En estos episodios es un personaje soberbio y arrogante, totalmente indiferente ante el sufrimiento. Vemos esta manifestación de su *hybris* en el capítulo noveno de la segunda parte, cuando él y sus hombres asaltan iglesias en el camino; el güero Margarito, durante el trayecto, martiriza a un prisionero; la Pintada le informa a Demetrio de las fechorías del güero, pero Demetrio es completamente indulgente ante la situación.

El último, pero más relevante ejemplo de la manifestación de la *hybris* de Demetrio Macías, se encuentra en el capítulo décimo primero de la segunda parte. En este capítulo, los soldados de Demetrio saquean y un hombre que cuenta con nueve hijos ruega a Demetrio que le devuelva el maíz que le robaron. Demetrio se niega, pero la Pintada lo persuade. Luego ese mismo hombre es

torturado por el güero Margarito. Este último ejemplo es muy sugerente para el lector, ya que es en este momento en el que advertimos que Demetrio Macías se convirtió en el antagonista por el cual él mismo se rebeló en un inicio.

La *hybris* de Demetrio Macías se refleja en la idea de que él está “lleno de sí mismo”, es decir, se “volvió demasiado grande”, lo cual implica un proceso de cambio hacia la nada, un proceso que resulta en una condición de saciedad en la que Demetrio Macías excede sus propias normas (los motivos por los cuales él se rebeló). Esta condición de exceso de carácter surge de haber tenido demasiada buena fortuna y conllevó a que en él brotara el sentimiento de que sus propias pretensiones fueran superiores a las de los demás. Su *hybris* surgió de su buena fortuna y poder. El poder y la buena fortuna lo embriagaron de deseo de placer y lo cegaron. “La indulgencia de los deseos más bajos de uno es *hybris* porque implica exaltarse a uno mismo, y la parte inferior de uno mismo, frente a las pretensiones mucho más importantes de la razón, el bien y lo divino.” (Cairns, 1996: 30, *traducción propia*) El comportamiento que advertimos en el personaje Demetrio Macías es uno muy complejo, no estereotipado ni arquetípico, puesto que es un personaje que manifiesta claramente una sobrevaloración de sí mismo, una incapacidad para controlar sus impulsos disruptivos dentro de su personalidad y una negativa a aceptar el propio lugar que le correspondería como personaje abnegado que presentó en un inicio.

Ahora bien, Demetrio Macías es un personaje cuya propiedad artística de los caracteres hace que la novela *Los de abajo* tenga un argumento trágico. La relación de su *ethos* cumple con la tríada aristotélica de “bueno”, “apropiado”, “semejante” y “constante”. Por “bueno” se entiende a la relación con el cambio de fortuna o peripécia, sobre la cual no es aconsejable que un personaje bueno pase de la desgracia a la dicha, puesto que resultaría una obra banal; tampoco que el personaje bueno pase de la dicha a la desgracia, ya que sería algo inhumano y contrario al efecto trágico (es decir, que el desenlace del argumento se encuentra desprovisto de lo “tremebundo” y “miserando”, o miedo y commiseración, los cuales conllevan a la catarsis del espectador). Tampoco es recomendable que el personaje malvado pase de la desgracia a la dicha, pues sería contrario a la trama; y tampoco que pase de la dicha a la desgracia, ya que sería indiferente a la tragedia. Sin embargo, Demetrio Macías cumple las características del *ethos* de un héroe trágico, puesto que ni es completamente bueno ni es completamente malo. En segundo lugar, el carácter del personaje Demetrio es apropiado; con esto se refiere a que Demetrio es un personaje verosímil de acuerdo con lo que representa. Él es un

campesino mexicano del siglo XX, con todos sus defectos y virtudes, sus creencias y costumbres, y actúa como tal. En tercer lugar, su carácter es semejante. Al decir semejante, nos referimos a que Demetrio se parece a un modelo tradicional de revolucionario mexicano sin que ello quiera decir que sea un personaje estereotipado o arquetípico. Simplemente significa que Demetrio Macías se comporta de acuerdo con lo que sería esperable para alguien que lidera un grupo sublevado, con todas las peculiaridades que ello conlleva, como su género, su clase social, su edad y su rol. En cuarto y último lugar, Demetrio Macías es un personaje constante, lo que significa que él mantiene la coherencia de una línea de conducta lógica y uniforme a lo largo de la obra, en función de su carácter. Si bien, su carácter se transforma paulatinamente a través de la *hybris*, fruto de su buena fortuna y poder, sí hay una razón clara y justificada dentro de la diégesis de la obra. Todas sus acciones nunca resultan contradictorias respecto a su carácter sin una motivación interna creíble. Por último, está la relación del *ethos* de Demetrio Macías con el cambio de fortuna o peripecia que sufre en el desenlace de la novela, sobre la cual está presente la *hamartía*. La expresión *hamartía* se refiere a una “falta”, una incapacidad humana para reconocer lo correcto y obtener una orientación segura. Es también definida como el “error trágico” causado por el exceso de carácter. La *hamartía* consiste cuando el héroe trágico debe elegir entre dos situaciones, pero las dos son buenas y a la vez malas, y ambas le llevarán a la desgracia, sin embargo, está obligado a elegir; por lo tanto, el héroe trágico pierde su voluntad. La *hamartía* ha desempeñado un papel en áreas tan diversas como la historia griega y el drama renacentista, la teología helenística y la ficción victoriana. Debido a su importancia en la filosofía griega y la crítica literaria, el término ha sido más influyente en aquellas épocas posteriores que conscientemente volvieron a los estándares de la antigüedad, sobre todo el Renacimiento y el siglo XVIII. Pero incluso en la época moderna la noción de *hamartia* a menudo resulta útil para interpretar obras de filosofía y literatura. Para Aristóteles, el mejor tipo de trama trágica es aquella en la que la *hamartia* se reconoce a tiempo para ser corregida (Aristóteles, 2005, p. 1454a2-9). La teoría aristotélica de la *hamartía* puede aplicarse a la literatura no dramática, aunque sea un componente de la tragedia, puesto que los elementos esenciales de un argumento trágico aparecen también en la épica.

En el caso de Demetrio Macías, su estatus moral de héroe trágico se encuentra en su error por ignorancia de circunstancias particulares, pero su catástrofe es merecida. Su desmesura se manifiesta en su adhesión ciega a la violencia, y su *hamartía* es no cuestionar a tiempo el objetivo de

la Revolución. Es este concepto el que lo corrompe, sin importar que él al principio era un personaje noble, puesto que no contó con una dirección ética.

La función de la *hamartia* en la tragedia es producir una desgracia que es justa con respecto a la ley universal pero injusta con respecto a las circunstancias particulares, de modo que la tragedia resultante confirma nuestras dos convicciones aparentemente irreconciliables sobre el universo: que la fortuna opera injustamente y que la justicia gobierna nuestras vidas.

(Van Dyke, 1983, pp. 181 – 182)<sup>17</sup>

Demetrio Macías nunca tiene conocimiento de por qué actúa, él simplemente actúa sin propósito, lo que abre paso a su degradación. La violencia se vuelve parte de él, y la Revolución un modo de vida. Demetrio no se corrompe porque sea malvado, sino porque nunca tuvo conocimiento de sus acciones. En eso recae su carácter trágico: sus acciones no tienen justificación ni siquiera para él mismo. Demetrio Macías es un ser sin voluntad que actúa hacia un destino fatal e inexorable. Al final, él no actúa como un individuo autónomo, sino como un objeto vacío.

El héroe trágico aristotélico viola la ley universal, pero puede ser exonerado desde una perspectiva humana, y dado que los juicios éticos de Aristóteles se hacen, en efecto, desde una perspectiva humana, el héroe está en error, pero no es culpable. Su sufrimiento es tanto inmerecido como merecido, productor de piedad y temor, los cuales son purificados por la comprensión y la aceptación. (pp. 186 – 187)<sup>18</sup>

Por ello, la ambigüedad política de *Los de abajo* no es un defecto, sino el resultado deliberado de una estructuración trágica, puesto que la *hamartía* de Demetrio Macías, entendida como su desconocimiento del porqué de sus acciones, lo convierte en un personaje que manifiesta el error y la catástrofe misma. Al estar desprovisto de un propósito con respecto a sus acciones, Demetrio Macías impide que se le asignen lecturas maniqueas a la obra, como las categorías de “novela reaccionaria” o “novela revolucionaria”, y es precisamente lo que ha llevado a muchos críticos a considerar la novela como una obra de tesis ambigua, más preocupada por retratar la descomposición moral y social que por glorificar una causa política. Como lo demostramos en este trabajo, muchos académicos han privilegiado la lectura política de *Los de abajo* y han dejado de lado

<sup>17</sup> Traducción propia

<sup>18</sup> Traducción propia

su estructura y carácter trágico. Al centrarse en el contexto histórico, en las intenciones del autor y en particularidades ajenas a la obra, han pasado por alto que la novela está constituida sobre un conflicto existencial, el cual es la *hamartía* del protagonista, la ignorancia de por qué lucha el personaje, lo cual lo conduce hasta su caída final. Este enfoque trágico permite entender la obra más allá de lo político, como una obra maestra de la literatura mexicana de la Revolución. El elemento trágico es una de las razones para considerar a *Los de abajo* como una novela canónica, pues, más allá de su valor documental o político, la obra alcanza una dimensión universal al manifestar al ser humano enfrentado contra un destino inexorable.

### Referencias

- Aristóteles. (2005). *La Poética*. Barcelona: Akal.
- Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama.
- Bunge, M. (2014). *Pseudociencia e ideología*. México: Siglo XXI Editores.
- Brooks, P. (1976). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Yale University Press.
- Douglas L. C (1996). "Hybris, Dishonour and Thinking Big." *The Journal of Hellenic Studies*. Volumen 116. The Society for the Promotion of Hellenic Studies, pp. 1 – 32.
- Díaz, V. (2015). "Los de abajo, cien años después", en *Los de abajo*. Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, V. (2011). "Azuela entre dos corrientes", en *Una selva infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Pp. 273 – 289. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas.
- Díaz, V. (2010a). "Sobre la marcha. Las novelas cortas de Azuela". *Literatura Mexicana*. Vol. 21. Núm. 2. Pp. 113 – 134. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díaz, V. (2010b). "La crítica pertinaz", en *Doscientos años de narrativa mexicana*. Vol. 2. Rafael Olea Franco (ed.) El Colegio de México. Pp. 13 – 36.
- Mansour, M. (1996). "Cúspides inaccesibles", en *Los de abajo. Edición crítica*. ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica, pp. 251 – 274.
- Menton, S. (1996). "Texturas épicas de *Los de abajo*", en *Los de abajo. Edición crítica*. ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica. Pp. 239 – 250.
- Ruffinelli, J. (2011). "Los de abajo y sus contemporáneos. Mariano Azuela y los límites del liberalismo". *Literatura Mexicana*, Vol. 1. Núm. 1. Pp. 41 – 64. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Ruffinelli, J. (1996). "Introducción del coordinador", en *Los de abajo. Edición crítica*. ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica. Pp. xxxi – xxxiii.
- Spang, K. (2000). *Géneros literarios. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Síntesis.
- Van Dyke, C. (1983). "The errors of good men: *Hamartia* in two Middle English poems" *Hamartia. The Concept of Error in the Western Tradition. Essays in honor of John M. Crossett*, The Edwin Mellen Press. pp. 171 – 191.
- Wellek, R y Warren, A. (1966). *Teoría literaria*, Gredos.
- Wimsatt, W. K. & Beardsley, M. C. "The Intentional Fallacy", from *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3 (Jul. – Sep., 1946), pp. 468 – 488