

# Agustín Yáñez

por

*Enmanuel Carballo*

Agustín Yáñez nació en la ciudad de Guadalajara el año de 1904. Formó parte, junto con Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1905-1935) y otros escritores, del grupo que toma el nombre de *Bandera de Provincias* (Guadalajara, 1929-1930), la revista más duradera e importante con que contó ese equipo de jóvenes inquietos y talentosos.

Por la edad, las fechas de los libros iniciales y otros leves rasgos afines, se puede afirmar que Yáñez pertenece, en cierto sentido, a la generación de los "Contemporáneos"; o que en las ciudades del interior, el grupo de "Bandera de Provincias" es el equivalente de los "Contemporáneos". (Novo es de su edad; Gorostiza le aventaja tres años; Torres Bodet dos y Villaurrutia uno. En cuanto a fecha de publicación, Torres Bodet le adelanta cinco años; Yáñez, en cambio, publica antes que el resto de los autores citados).

Después de tres libros inseguros, desiguales, Yáñez nace propiamente a la literatura en 1930 con un texto breve, *Baralípton*. *Espejismo de Juchitán*, editado diez años después, pasa sin pena ni gloria. Yáñez encuentra su mundo y se encuentra a sí mismo el año siguiente, en 1941, con *Genio y figuras de Guadalajara*. De entonces acá puede aplicarse a su obra un aforismo de Mauriac sobre la provincia: "La provincia nos abastece de paisajes, nos enseña a conocer a los hombres. Crees que perdiste tu tiempo en

las campiñas; pero años después encuentras en ti un bosque vivo, con su olor, sus murmullos en la noche. Las ovejas se confunden con la niebla y en el cielo del ocaso pasa un vuelo de palomas". El mismo Mauriac afirma que "si se quitara a la obra de Balzac todo el caudal que emana de la provincia, sólo quedaría lo peor". Hasta ahora, ocurre lo mismo con la obra de Yáñez. Su obra vale por la unción y penetración con que están vistos la gente y los paisajes de la provincia; por la manera como ahonda en los conflictos de los personajes, a primera vista sencillos y tal vez simples; por el lenguaje, regional y aun municipal en sus cimientos, suyo, universal y artístico en su elaboración definitiva. A diferencia de otros escritores, Yáñez alcanza la universalidad mediante la descripción y la acción de lo que sucede en la provincia. En tres libros narrativos: *Flor de juegos antiguos* (1941), *Archipiélago de mujeres* (1943) y, sobre todo, *Al filo del agua* (1947), crea, ordena e infunde vida a los seres que pueblan su mundo minúsculo y sin hendiduras.

—Don Agustín, ¿de cuándo data su primer contacto con la literatura?

—La primera vez que tuve conciencia de que escribía fue cuando redacté, en mi pizarra, un resumen acerca de la época de Revillagigedo. Cursaba el segundo año de primaria. Nos dieron el tema en la clase de la mañana para que lo lleváramos la tarde de ese mismo día. Con sorpresa de la maestra y de mis compañeros pude llenar, con la memoria de lo que se había dicho, las dos caras de la pizarra. Es éste mi primer recuerdo literario; data de fines de 1910 o de principios de 1911.

—¿Qué libros leía por esos años?

—Una de mis tías, muy inteligente a pesar de ser analfabeta, ponía a una de sus hermanas durante las veladas a que le leyese cierto tipo de novelas. Yo asistía a esas sesiones y, posteriormente, leía por mi cuenta esas obras. Entre ellas me acuerdo de *Las tardes de la granja* y *La cabaña del tío Tom* . . . Otras lecturas que me

impresionaron fuertemente fueron ciertas novelas que trataban temas de la antigua Roma: *Lucio Flavio*, *Quo vadis*, *Fabiola*, *Los últimos días de Pompeya*. Algunos de esos libros los consigno, como lecturas de Gabriel, en *La creación* y en las "Memorias de Mónico Delgadillo".

—¿De dónde proviene ese pseudónimo?

—Nací el 4 de mayo, el día de Santa Mónica. Algunas personas, cariñosamente, me llamaban Mónico. Delgadillo es mi apellido materno. Creé ese personaje como una síntesis de los amigos que formaban nuestro grupo, para que dijese, con libertad e impertinencia, cierto tipo de cosas. También lo usé, en *Bandera de Provincias*, para no repetir los tres o cuatro nombres habituales de los redactores.

—Prosiga con los libros que lo indujeron a la literatura.

—En los últimos años de primaria, en uno de los textos de la serie de Bruño, aparecían fragmentos de autores clásicos, principalmente españoles. El libro de lectura en sexto año fue el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, libro que en ese entonces me apasionó. Conservo la devoción por Zorrilla: en Montevideo, una de las primeras cosas que hice fue visitar su tumba y la casa en que vivió.

—¿Qué otros textos recuerda?

—Recuerdo la lectura del periódico *El Regional*, de Guadalajara, en el que colaboraba Ramón López Velarde. Porque me gustaban, leía y memorizaba sus versos. Entre los que allí se publicaron aprendí "El campanero" y aquel otro poema que comienza: "Noble señora de provincia..." ["Mientras muere la tarde"].

—¿No será esa "Noble señora", fijación de la infancia, la Victoria que aparece en *Al filo del agua* y *La creación*?

—Es muy probable.

—Me ha contado usted, en conversaciones informales, que durante su adolescencia asistía diariamente a la Biblioteca Pública de Guadalajara. Entre los libros que allí leyó, ¿cuáles recuerda?

—Durante los años de 18 y 19 asistí todos los días a la Biblio-

teca. Entre otros autores, leí a Pereda, Alarcón, Azorín y López Portillo. Un cuento de este último, "El primer amor", influyó muchos años después en uno de mis cuentos, "Esta es mala suerte": el final de uno y otro es casi el mismo. Cuando releí a López Portillo me desilusionó: sus textos tienen mucha "filosofía", muchas reflexiones. El único cuento suyo que sigue gustándome es "El espejo".

—¿Cuándo conoció a Alfonso Gutiérrez Hermosillo?

—Lo conocía de lejos, con cierta admiración, porque se le consideraba niño prodigio. Poseía una gran personalidad, una gran simpatía. Su carácter extrovertido contrastaba con mi carácter enconchado. (En Guadalajara viví muy solo; fui un ávido espectador de la vida corriente, de los sucesos callejeros). Alfonso recitaba en todas las fiestas. Lo conocí personalmente en la librería de Font o en el Museo del Estado, no lo recuerdo con precisión. El estudiaba con los jesuitas; yo, en las escuelas populares. Por los años de 25 ó 26, Gutiérrez Hermosillo, yo y algunos otros comenzamos a reunirnos; años después acometimos la empresa de publicar una revista, *Bandera de Provincias*.

—Platíqueme de las experiencias que compartían usted y los jóvenes de su grupo.

—Los sábados nos reuníamos en mi casa, los domingos en la de José Arriola Adame, sitio donde se inició mi afición musical. En medida casi absoluta, éramos autodidactas. Mediante lecturas y conversaciones intensas, íbamos satisfaciendo y suscitando inquietudes en fluencia interminable. El mito de Sísifo. Además, en Guadalajara existían algunas excelentes bibliotecas a las que teníamos acceso. Estábamos enterados de lo que se publicaba en la ciudad de México y en el extranjero, ya que Font recibía periódicamente las "novedades" editoriales. Otro centro de formación fue la Academia musical de José Rolón. Los domingos excursionábamos por el campo: a veces llegábamos a los cercanos pueblos de indios.

—¿Qué propósitos persiguieron con la publicación de *Bandera de Provincias*?

—La fundamos siguiendo de cerca la *Gaceta Literaria*, de Giménez Caballero. Queríamos que el grupo tuviera un órgano de expresión. Los descubrimientos autodidactas son importantes, creo, porque significan un avance en la cultura tanto personal como del grupo de amigos. Esto se nota al hojear nuestra gaceta. Por primera vez en el país, por lo menos en provincia, se tradujo a Kafka, se dedicó un número a Claudel y se publicaron páginas del Joyce de *Finnegans wake* —que entonces era casi desconocido. Los autores nuevos que dimos a conocer significan una curiosidad y una información interesantes.

—¿Cuáles fueron sus lecturas de ese tiempo?

—Una lista de esas lecturas se puede encontrar en el prólogo de *Archipiélago de mujeres*. Con mis compañeros leímos y comentamos a García Lorca, Alberti, Juan Ramón Jiménez y, en general, a todos los escritores españoles de ese momento. Pascal, los clásicos griegos fueron, asimismo, lecturas inagotables. Valle-Inclán fue para mí duradero y deleitoso descubrimiento, más el Valle-Inclán de la *Lámpara maravillosa* que el de las *Sonatas*. Me gustaba equilibrar la simplicidad de Azorín con los valores eufónicos de Valle-Inclán, los que me producían frecuentes alucinaciones.

—¿No serán en su obra Valle-Inclán la carne y Azorín el espíritu, el hueso?

—Acaso sea así.

—¿Por qué abandonó Guadalajara y se vino a radicar en la ciudad de México?

—Me vine a México porque el ambiente de Guadalajara era limitado y, sobre todo, porque deseaba estudiar filosofía. Gutiérrez Hermosillo me precedió: llegó quince o veinte días antes que yo.

—¿Como casi todos los escritores, usted comenzó escribiendo poemas?

—Ni antes ni ahora he escrito versos.

—En su bibliografía, ¿cuál es el primer libro que reconoce oficialmente?

—Mi bibliografía comienza con "Baralipton", los textos anteriores que publiqué son experimentos fallidos, simples ejercicios escolares. No está editado en forma de libro; apareció en la revista *Campo*, que publicaron, a la desaparición de *Bandera de Provincias*, mis compañeros Gutiérrez Hermosillo, Palacios y Martínez Ulloa.

—Por el año en que fue publicado, 1930, y pensando en obras de esos mismos años escritas por Torres Bodet, Novo y Villaurrutia, ¿puede decirse que tanto usted como los "Contemporáneos" procedían de las mismas fuentes?

—Toda esa literatura, la de ellos y la nuestra, coincide de algún modo con la literatura de la *Revista de Occidente*: la raíz está allí.

—En su bibliografía existe un largo silencio que va de 1930 a 1940. ¿A qué tareas dedicó esos años?

—Los dediqué a estudiar y a enseñar. Recuerdo que por ese entonces publiqué un ensayo, de los primeros que se escribieron en México, acerca de la filosofía de Heidegger; también publiqué otro sobre la angustia en la obra de Kierkegaard. Fueron años difíciles, duros. Tras de la desaparición de *Contemporáneos*, casi no existían revistas dignas de ese nombre. En esa década se trató de organizar, de dirigir el arte: procedimiento que yo consideré y considero absurdo. Terminé de escribir *Flor de juegos antiguos y Pasión y convalecencia*. Quise comenzar a escribir dos obras: el libro biográfico sobre Santa Anna —que nunca he concluido— y un tratado acerca de la propensión mexicana al resentimiento. Don Antonio Caso me aconsejaba que este tratado fuese mi tesis en la Facultad de Filosofía.

—Volvamos a sus libros. Toca turno a *Espejismo de Juchitán*.

—Escribí estas páginas en una semana, después de un viaje a Juchitán, donde asistí al matrimonio de Andrés Henestrosa. Es una memoria emocionada, escrita a base de retratos, que registra desde la llegada hasta el regreso a la ciudad de México. Lo considero como un ensayo de prosa: ejercité en él la prosa musical.

—¿En qué consiste este procedimiento?

—La prosa musical es en mí un tanto instintiva. Cuando escribo trato de dar a las palabras, a las frases, a los períodos, ciertos valores eufónicos que conjuntan la melodía y el ritmo verbales. Creo que la prosa debe realizar estos valores, que aunque no constituyen su naturaleza, se encuentran siempre en los grandes escritores. Recuerdo que en Guadalajara frecuentemente recitaba en voz alta fragmentos de *La Celestina*; también leía en voz alta páginas de Azorín.

—Cuénteme el proceso que siguió *Genio y figuras de Guadalajara*.

—Perdí los originales de un libro en proceso, *Por tierras de Nueva Galicia*. De él he rescatado cerca de doscientas páginas que se publicaron como folletón en la revista *Aurora*, una revista muy cursi que servía para anunciar las programaciones de los cines de Guadalajara. Mi sección se llamaba "Kodak emocional", un poco al influjo de Martínez Sierra. Eran instantáneas de tipos y personas. De ellas aproveché ciertos pasajes en *Genio y figuras de Guadalajara* y en los "Juegos de agua" de la *Flor de juegos*. Estas páginas aparecieron los años 27 y 28. En *Genio y figuras* utilicé la sección consagrada a mi ciudad. Las páginas de la introducción son nuevas. Quise que apareciera en el cuarto centenario de Guadalajara.

—¿Cómo ve ahora este libro?

—Es una visión, más bien un sentimiento de la ciudad de Guadalajara que, en sus vibraciones más importantes, sigue siendo

válido. Es en buena parte un libro de adolescencia, que edité casi sin modificaciones.

—¿Existe diferencia notable entre la introducción y las páginas que se aprovecharon del original perdido?

—El libro en sí está escrito con diferentes técnicas. Algunas partes están escritas en forma casi taquigráfica, por ejemplo unas postales de Guadalajara; otras están desarrolladas en un estilo periodístico, como "Los ruidos y pregones de la ciudad". La introducción, como ya le dije escrita años después, responde a la sensibilidad de una época posterior de mi vida.

—¿Cuáles eran sus lecturas en los últimos años de la década de los treinta y al principiar la de los cuarenta, lecturas de las que pudo extraer enseñanzas, ejemplos y sugerencias para sus obras?

—De modo inmediato no creo que mis lecturas se transparenten en mis libros de esos años. Acaso se adviertan lecturas antiguas de Juan Ramón Jiménez, sobre todo, en algunos pasajes de *Flor de juegos*. Como estímulo quizá se encuentren ecos de Gabriel Miró, acaso de Azorín, pero no creo que haya un influjo directo o muy sensible. *Flor de juegos* tiene cierta originalidad porque trata de representar escenas, de juntar recuerdos de infancia entrañablemente vividos. En este momento, recordando varias de sus páginas, pienso que Tagore está presente en el "Episodio del cometa que vuela". Más que modelos inmediatos, noto resonancias de viejas lecturas.

—¿Dónde, en qué sitios escribió *Flor de juegos antiguos*?

—Algunos de sus episodios se publicaron en *Bandera de Provincias*; otros, con la nostalgia de Guadalajara, los escribí en México.

—Este no sólo es el primer libro importante de su bibliografía, sino también su primera aportación madura a las letras mexicanas. ¿Está usted de acuerdo conmigo?

—Para mí este libro tiene ya sentido orgánico. Un libro debe

ser un organismo en el que cada una de sus partes cumpla una función específica. Así está concebida la *Flor de juegos*.

—¿Encuentra los actuales elementos de su estilo en esta obra?

—Yo no pienso mucho en la cuestión del estilo, ya que lo entiendo como una respiración orgánica, de tal manera que no es algo que se premedita sino más bien una consecuencia.

—¿Y usted cómo respira en esta obra?

—Creo que en Guadalajara se respira de modo muy distinto a como se respira en la ciudad de México. El problema estilístico de *Flor de juegos* fue el de desechar palabras y giros que no correspondieran a un niño de la Guadalajara del año de 10, de 12, de 14, años que se supone describe el libro, y que son los años en que yo viví mi infancia. Creo que éste, el estilo, es un problema más hondo. Aquí el estilo debe ser la forma de respirar de un niño provinciano de 10 a 12 años y cuyo carácter es, al mismo tiempo, fogoso e introvertido. El estilo debe recoger sus modos de hablar, pensar y sentir. En ciertos episodios, *Flor de juegos* está pensada como un primer núcleo de un teatro de títeres, entretenimiento al que fui muy afecto en mi niñez.

—¿A qué razones obedece la precocidad amorosa de los niños de este libro?

—La precocidad de los niños de *Flor de juegos* quizá se deba a que en un hogar como el mío ciertas cosas, ciertos hechos, se consideraban tabús. Las prohibiciones suelen despertar la tentación.

—¿No será usted mismo, en cierta medida, el niño-héroe de *Flor de juegos*?

—Creo que sí. En este libro hay algunos rasgos de mi infancia.

—Algún crítico ha afirmado que los niños de *Flor de juegos* son los adolescentes del *Archipiélago de mujeres* y los adultos de *Al filo del agua* y *La creación*.

—Es posible, pues siempre hay mucho de cierto en aquel apotegma que dice que toda obra de ficción es un poco autobiografía. Aunque he procurado crear caracteres distintos, en esos libros he

aprovechado experiencias personales. Esas criaturas son, posiblemente, desarrollos progresivos o regresivos de una misma vida. El niño o los niños de *Flor de juegos* tienen, desde luego, esas reticencias, esas inhibiciones, esa vida introspectiva de los adolescentes que despiertan a la vida amorosa frente a las mujeres del *Archipiélago*. Uno de los episodios de la *Flor de juegos*, el de la "Huerta del toro Toronjil", en el que se adivina el sexo, acaso sea el puente que ligue este libro con el *Archipiélago de mujeres*. Gabriel, el Gabriel que protagoniza *La creación*, tiene el mismo carácter que los niños de *Flor de juegos*, a pesar de los años que ha pasado en Europa y de las experiencias humanas y artísticas que allí ha adquirido. A pesar de todo, Gabriel es torpe en sus relaciones humanas, se comporta en ciertos momentos como un inhibido.

—Su conocimiento de Yahualica, de su gente, de su paisaje, ¿a qué causas obedece?

—A que mi familia es de Yahualica. Cada año pasábamos allá los meses de vacaciones: agosto y septiembre. De paso para Yahualica, hospedados en el mesón, me tocó ver la entrada de las tropas maderistas a Cuquío.

—¿Tuvo presente este recuerdo cuando describe en *Al filo del agua* la entrada al pueblo de las tropas revolucionarias?

—Sí. Las tropas se alojaron en el mismo mesón en que nosotros nos encontrábamos. Las vi de cerca, morosamente. Vi también el miedo que inspiraban a la gente del pueblo.

—¿Su hogar, amplificado, no será el pueblo opresivo y asfixiante en que se desarrolla *Al filo del agua*?

—Es probable. En mi casa dominaron siempre el ambiente, la gente y las tradiciones de Yahualica. Episodios de *Al filo del agua* y de *Yahualica* [1946] son relatos familiares de tradición oral. Una oración que se reza en *Al filo del agua* el día de la Santa Cruz —con consonantes en "as"— la oí de niño muchas veces en mi casa.

—¿El catolicismo que describe en *Al filo del agua* es producto de vivencias o resultado de investigaciones?

—Hay en *Al filo del agua*, detrás de las partes que narran hechos religiosos, una paciente documentación.

—Si algunos escritores tienen libros de cabecera, usted debió tener, mientras escribía *Al filo del agua*, discos de cabecera.

—Así es. El *Réquiem* de Fauré fue, en esos días, mi disco de cabecera. Su música fúnebre se advierte a lo largo de toda la novela. En este réquiem se desarrolla musicalmente la secuela del "liberat eas".

—¿Cómo surgió *Al filo del agua*?

—Surgió inesperadamente. Comencé a escribir la introducción para una novela corta destinada al *Archipiélago*, la que trataría de Oriana. Imaginaba un pueblo de los Altos durante el conflicto religioso, un pueblo como Jalostotitlán: encerrado, de mujeres enlutadas, en el que opera una fuerza militar apoyada por aviación, y adonde llegan unos pilotos. Trataba de pintar el ambiente del pueblo, para después caracterizar a Amadís de Gaula como un aviador que tiene ese pueblo como lugar de residencia, y a una mujer insana, loca por el histerismo del encierro: Oriana. Así fue como escribí las páginas introductorias de *Al filo del agua*. Sus proporciones excedían el tamaño asignado a la introducción de "Oriana". Deseché ese texto del *Archipiélago* y pensé aprovecharlo en una novela breve, de cien páginas, que contaría las peripecias de algunas vidas características de un pueblo: cantera que resultaba adecuada para descubrir personajes. Me propuse aplicar a un pueblo pequeño la técnica que Dos Passos emplea en *Manhattan Transfer* para describir la gran ciudad. Quería escribir una novela, y así están escritos los primeros capítulos —los cuatro insomnios—, de cuatro personajes, cuyo único punto de contacto fuera el ambiente del pueblo. Surgieron otras vidas, y tuve necesidad de vincularlas entre sí. Después de describir los cuatro personajes que se desvelan cierta noche, y para entrelazarlos, pensé en una persona que, esa misma noche, estuviera pensando en ellos: así surgió el Cura, como una necesidad de composición. La urdimbre

de la historia se complica con la llegada de la "Extranjera", mujer de tipo y maneras totalmente distintas a los de las mujeres del pueblo. La gran dama capitalina causa estragos en la conciencia de la gente. La señora traba amistad con el ser más miserable entre todos, el campanero, quien se liga a ella por lazos espirituales: su sensibilidad para tocar las campanas. Aficionada a la música, la señora encuentra en él posibilidades musicales e intenta ayudarlo a realizar su vocación.

—Continúe.

—Hay un capítulo, "Canicas", que responde al estado de ánimo en que me encontraba a esa altura de la novela: no sabía qué hacer con los personajes, por dónde conducirlos. Tenían ya compromisos contraídos y no hallaba la manera de que los cumplieran. Mi situación era, en ese momento, parecida al instante en que las canicas se detienen, en las guías de clavos de los juegos de feria, y no se sabe por cuál lado se han de ir. El capítulo describe mi propia incertidumbre. Al final, buscándole una solución a la vida de María, cobra relieve el Jefe Político, el señor Capistrán: creí —más bien, llegué a creer— que él podría consumar el escándalo final que se prepara. Esta situación enlaza con el tema de la Revolución y hace que el final resulte para mí más satisfactorio, que los acontecimientos, en consonancia con el tema, sean aún más escandalosos: María se va con los revolucionarios, acto que significa, frente a la comunidad, la heterodoxia, la rebelión y la soberbia. Resulta más siniestro pensar, como dicen los niños en las últimas páginas, "ya toda la tropa habrá pasado sobre ella", que imaginar que Capistrán la hubiese raptado, lo que sería un adulterio simple y corriente.

—Si *Al filo del agua* se publica en el 47, ¿cuándo empieza a ser reconocida como una de nuestras grandes novelas?

—Su reconocimiento siguió un proceso muy lento. La recepción inicial fue más bien de indiferencia. Produjo algunos juicios calurosos y aislados que no tuvieron eco. Fueron profesores latino-

americanos, o extranjeros que estudiaban en México, los primeros que se ocuparon de la novela en un tono francamente efusivo.

—¿Qué propósito trata de realizar en *La creación* [1959]?

—Creo que la novela es una forma propicia para asomarse a los diversos problemas del país. Si en *Al filo del agua* traté de penetrar en la vida de los pueblos pequeños e incomunicados en vísperas de la Revolución, en *La creación* me asomo al problema del arte, a la vida artística de la república.

—Tengo entendido que esta novela forma parte de un ciclo. ¿Cuáles son los propósitos de este ciclo?

—Abarcar la vida mexicana en sus distintos aspectos: el arte, la vida universitaria, el campo, el trabajo industrial, la vida obrera, la vida en la ciudad y en la provincia, los problemas políticos y los sociales, la historia. Asimismo, quiero abarcar todos los caracteres y todas las edades.

—¿En qué tono está escrita *La creación*?

—Está escrita en dos tonos: el que corresponde a la lucha y el que corresponde al recuerdo. Aquél es realista; éste, idealista. Es realista en las partes que describen los diversos círculos de la vida artística de México, y los ámbitos en que transcurre la vida de un artista, e idealista en aquellas otras en que aparece, en forma casi obsesiva, el deseo de superación de Gabriel.

—¿Cuál es su estructura?

—Está compuesta en cuatro partes, como una sinfonía. El *andante*, el *creciente*, el *galopante* y el *vehemente*, que no son propiamente nombres musicales, sugieren el tiempo en que se desarrollan las cuatro partes de la novela y, también, las partes de una sinfonía.

—¿En qué forma trata en *La creación*, junto a los personajes que son puramente ficticios —Gabriel y Jacobo, María y Victoria—, a los personajes que tienen una filiación, que son personas conocidas en el mundo del arte o de las letras?

—Tienen la función de hiatos, es decir acotan la realidad y dan

sentido de verosimilitud a la época. Por otra parte, ejercen influjo en aquellos que pretenden figurar en la vida artística. Son estímulos, y esto me parece una función orgánica. Finalmente, su presencia me sirve para manifestar frente a ellos mis simpatías y diferencias. Claro que no figuran, ni podrían figurar —no era ese mi propósito—, como personajes novelescos. En gran parte, el impulso de la novela nace de ellos.

—¿Qué piensan los principales personajes, todos ellos provincianos, de la ciudad de México?

—Su visión es generalmente la de una ciudad cruel a la que tratan de conquistar: ese es el espíritu con que el provinciano —ser que quiere, ante todo, abrirse paso— llega a la ciudad de México.

—¿Cómo ve al Gabriel de esta novela?

—Encuentro a Gabriel, después de los sucesos de *Al filo del agua* y de sus años de aprendizaje en Europa, como un tipo insatisfecho con la técnica musical de tipo europeo y que trata, sin embargo, de aprovechar esa técnica para la creación de música con espíritu mexicano. Su lucha es la lucha del mexicano por encontrar formas de un mensaje típicamente nacional.

—¿Existen rasgos autobiográficos en Gabriel?

—Acaso alguna aspiración, ya que la música es una vieja afición mía. El problema de la música es el problema de las demás artes. Componer una novela o construir una catedral tiene las mismas dificultades que componer una sinfonía. Me parece que esta composición musical refleja los distintos problemas de la creación artística.

—Dos mujeres, Victoria y María, convierten a Gabriel en un ser enajenado en el terreno amoroso. ¿Qué son, qué representan ambas mujeres en la vida de este personaje?

—Son personajes de *Al filo del agua* que, en consecuencia, están ligados a él de tiempo atrás. Significan trabas, obstáculos de tipo sentimental que no le permiten desenvolverse libremente. Su lu-

cha es; en un principio, lucha por desembarazarse de estas dos mujeres.

—¿*La creación* continúa, hasta cierto punto, *Al filo del agua*?

—No. Ni me propongo tal cosa en ninguna de las novelas que integran el ciclo. Son novelas autónomas, independientes entre sí, en las que se va persiguiendo un mismo conjunto de personajes.

—¿Cómo juzga la acogida, fría más que tibia, que ha obtenido *La creación*?

—Sin duda, y esto pasó con *Al filo del agua*, dentro de algunos años —no importa que sean diez, veinte o más— causará sorpresa que la crítica de ahora no haya advertido en *La creación* los valores arquitectónicos y de composición, los matices, las implicaciones, el cuidado con que está construida. Y es que, acaso, muchas personas buscan en las novelas de asuntos más o menos contemporáneos y en las que se rozan personajes reales o situaciones muy inmediatas, la historia menuda y el chisme. Alguna vez he dicho que yo no escribo guiado por un interés provisional o inmediato, sino que pretendo crear obras que tengan una significación perdurable. A muchas personas les desorienta o sorprende no encontrar elementos o personajes escandalosos, claves que permitan adentrarse en la vida licenciosa o fraudulenta de ciertos círculos de personalidades "famosas". Yo busco, repito, notas esenciales. En *La creación* no me detengo en los rasgos pintorescos de los personajes reales, intento fijar la actitud y el valor de su ejemplo o de su obra.

—Es frecuente escuchar opiniones como ésta: Si Yáñez describe la provincia, sus novelas son admirables; si sale de ella e instala la acción en la gran ciudad o en Europa, las vivencias y experiencias de sus personajes no son auténticas. ¿Asiste la razón a estos críticos?

—No lo creo. En *La creación* hay mucho de autobiografía: las reacciones de Gabriel son algunas veces las mías, las que he adquirido en la ciudad de México durante veinticinco años. Esta re-

acción de la gente que viene de provincias, su modo de vivir y de sentir en la gran ciudad, aparece también en *Pasión y convalecencia*. Experiencias que cuando apareció este libro no motivaron observaciones desfavorables ni rectificaciones. Espero publicar una novela ya terminada, que tal vez se llame *Ojerosa y pintada* —título que hace referencia a un verso de López Velarde—, en la que me ocupo nuevamente de la ciudad de México: en ella aparecen justos y pecadores, arribistas y luchadores, gente acaudalada y gente pobre, muchachos que llegan de provincias con el deseo de conquistar la ciudad de México. Algunas de las novelas cortas del *Archipiélago* están situadas en esta ciudad. No es exacto que no haya tratado en mi obra anterior la capital del país.

—Se ha llegado a decir que en *La creación* se yuxtaponen escenas y personajes, sin que obedezcan unas y otros a un propósito definido. Según usted lo ha dicho, es una novela minuciosamente arquitecturada. ¿En qué otras razones descansa su juicio acerca de la estructura de esta novela?

—No creo que en ella se yuxtapongan personajes. Probablemente su estilo sea un tanto desconcertante, ya que no es simétrico. Alguien se ha sorprendido de la forma en que está construida la tercera parte, que quiere ser la parte rápida, el *scherzo* de la obra, y que resume, en el plano de la subconsciencia, los distintos estados de ánimo y las proyecciones de los caracteres de los personajes. Es lo que se podría llamar la preparación subyacente, la información que Gabriel posee y que surge de un modo absurdo durante el sueño. Creo que eso interpreta, en cierta medida, la absorción de las lecturas que auspició Vasconcelos al editar, en grandes tirajes, las obras de los clásicos. Para muchos que las leíamos sin adecuada preparación, en la adolescencia o casi en la niñez, esas obras resonaban en nosotros de una manera semejante a la que resuenan en la tercera parte de *La creación* y que, a mi parecer, sí se encuentra debidamente organizada, no yuxtapuesta. La yuxtaposición es para mí un procedimiento mecánico en el que juega

papel preponderante el azar; en la organización, cada uno de los elementos y de las palabras corresponde a una función armónica. Esto último podría parecer contradictorio con lo que antes he dicho, que no hago planes exhaustivos a los que me atengo al crear mis novelas. No es contradictorio porque, en efecto, yo no hago planes anteriores que me permitan saber el final de la composición, pero una vez que he puesto en marcha a los personajes procuro darle a la obra sentido arquitectónico. Pretendo que cada uno de los elementos significativos y aun de expresión respondan a la idea general, al tono de cada una de las partes. Encontrar el tono es uno de los problemas que más arduamente me plantea el trabajo.

—¿No se deberá la perplejidad de lectores y críticos a que esta novela es una admonición dirigida a aquellos que confunden universalidad con cosmopolitismo y que, en consecuencia, ni son nacionales ni son ecuménicos?

—He pensado que puede ser así. Por esa razón le decía, hace un momento, que dentro de algunos años los que vivan y juzguen se sorprenderán de lo que hoy cierta crítica y ciertos lectores han opinado de *La creación*. Algunos de estos juicios se basan en circunstancias y premisas perecederas. Cuando unas y otras se modifiquen, la novela será vista en su verdadera dimensión. No creo, como se ha llegado a decir, que en ella predomine el documento, que sea un testimonio histórico. Hay ciertamente elementos históricos, pero trato de buscar en ellos rasgos significativos de carácter permanente, que lo mismo sean válidos para los escritores que creaban obras artísticas al final de la Revolución que para el equipo de Altamirano, que surge después de la guerra de Reforma y del Imperio, para el "Pensador Mexicano" o para Bustamante, que escribía en los años de la Independencia y en la época inmediatamente posterior. Después de una crisis, surgen problemas de índole nacionalista muy semejantes.

—¿Puede aplicarse el impulso que guía a Gabriel a crear una

música mexicana y al mismo tiempo universal a otras artes y a la literatura?

—Sí. Por ello, los juicios que declaran que personajes como Gabriel son falsos me parecen discutibles. En algunos momentos le he otorgado a Gabriel los agobios que yo personalmente he sufrido en el campo de las letras: entre ellos, esa aspiración a encontrar eficaces formas expresivas.

—Encuentro en *La creación* dos tipos distintos de valores que no se excluyen entre sí: los valores propiamente artísticos y los valores que si bien no son “pedagógicos”, sí son aleccionadores en cierto sentido y medida. Desde ese punto de vista, esta novela es para mí el equivalente, en nuestro siglo, de las revistas literarias de Altamirano. ¿Esos dos tipos de valores que yo creo encontrar usted también los encuentra?

—Yo no traté de difundir valores pedagógicos o “aleccionadores”. Toda novela que reúna las condiciones elementales de dignidad, y que cumpla con los compromisos básicos del género tiene algo de definición y de tesis. Si existen valores pedagógicos son consecuencia de las convicciones de los personajes. Lo que allí se dice respecto a teoría del arte, a diagnóstico del arte mexicano, repito, corresponde al carácter de los personajes. No he tratado de demostrar tesis. Si las hay, se desprenden del modo de ser y de la actividad de los personajes.

—Don Agustín, ¿cómo concibe el estilo?

—El estilo es una resultante del modo de pensar, de sentir y de situar las condiciones en que se desarrolla la obra. La respiración de todos mis libros, y acaso cada una de sus páginas, es diferente, ya que los caracteres, la geografía y la historia son en ellos distintos. Le pondré algunos ejemplos. Lo que resulta profusión en el *Archipiélago* es, en *Al filo del agua*, cosa muy distinta. Allí es la reiteración romántica, el comportamiento de jóvenes idealistas que no se encuentran satisfechos del modo como expresan lo que sienten:

por eso reiteran formas, tanto vitales como expresivas; en *Al filo del agua*, la reiteración responde a un punto de partida opuesto. En esta novela se presenta la vida en una circunstancia en la que las posibilidades de acción de los personajes son muy raquíticas: en ese pueblo todo es monotonía. Esa profusión, y las formas mediante las cuales se expresa, obedece a la monotonía misma del ambiente que se describe. Creo que es muy distinto el origen y, por tanto, el resultado: la respiración de *Al filo del agua* es fatigosa, monótona, el aire en ella está enrarecido; en el *Archipiélago*, en cambio, el aire no está viciado, es el que se respira en las alturas, en la sierra. Aun cuando hay cierta semejanza, la causa es distinta. El modo de trabajar las frases, de engarzarlas, de emplear períodos extensos, cláusulas con ciertos problemas expresivos —principalmente de adjetivación— es diferente en el *Archipiélago* y en *Al filo del agua*. En una novela inédita, intermedia entre este último libro y *La creación*, el estilo está casi despojado de todo lo que sea abundancia; está construida a base de conversaciones muy ágiles: no se describen estados de ánimo, todo se expresa directamente, todo está dicho en el momento mismo de la acción, aun aquello que corresponde a la perspectiva del recuerdo. Es una novela nerviosa que no se parece a ninguna otra de las que he escrito. Se llama *Las vueltas del tiempo*. Aspiro a que sea una síntesis de nuestra historia. Más aún: la idea de la Historia como eterno retorno. Allí acumulo personajes muy distintos de los que aparecen en mis otras obras; el tiempo que viven es presuroso. El estilo, lógicamente, es rápido, sin ninguna de las morosidades que empleo en *Al filo del agua* y *La creación*. Insisto, yo no pienso nunca en las cuestiones de estilo; nunca digo voy a escribir siguiendo determinado estilo, sino que el estilo surge del modo como viven los personajes, del tema y de su desarrollo orgánico.

—Hace un momento se refería usted a la “profusión” con que están hechas algunas de sus novelas. Pensando en ella recuerdo

que algunos críticos señalan en su obra, con intención diversa, una constante nota barroca. ¿Aciertan quienes señalan ese rasgo?

—El pretendido barroquismo de mi estilo es discutible e inaceptable como calificación general. Entiendo el barroquismo como derroche ornamental de tipo suntuario, superfluo. Si ciertamente existe en abundantes páginas profusión de elementos, ello responde a exigencias ineludibles de estilo. Mi aspiración es la de escribir con el menor número posible de elementos, en la forma más esquemática, aceptando sólo aquello que responda a la sugerencia de estados de ánimo, de situaciones afines al tono de la obra. En el barroco muchos de los elementos son superficiales e innecesarios. El síntoma de lo barroco, en sentido peyorativo, es el ripio. Mi preocupación es la de dar vueltas en torno de una palabra, buscando el término más adecuado a la sugerencia y aun el sitio de colocación sintáctica para que de esa manera la expresión sea más eficaz. Quiero decir que esta actitud de celo y de escrúpulo en la lucha con la palabra revela mi aspiración de suprimir todo lo que sea vacío o falso, y quedarme con lo que sea elemento de expresión auténtica. Mi Preceptiva se compendia en dos términos: disciplina en busca de precisión. Al hablar del barroco pienso en su sentido peyorativo, descontando la importancia que ha tenido para el arte hispanoamericano en sus distintas manifestaciones, aun cuando así considerado no soy partidario de esa forma exuberante de expresión.

—¿De qué manera escribe sus novelas?

—En la vida, como en la actividad literaria, la norma no debe ser deslizarse, salir del paso, sino levantarse, apoyando congruentemente los actos y las líneas, cuidando de que no haya fisuras. Supuesto el personaje y las circunstancias, se va desarrollando la vida, se van recogiendo los diversos aspectos del destino y se van uniendo como si hubiesen ocurrido en la realidad. El proceso de la composición puede demandar que aparezca otro personaje que

—¿Cuáles son sus hábitos como escritor?

—Desde joven siempre he encontrado tiempo para escribir, aun en los años de mayor trabajo. Por las noches, todos los días escribo de las diez en adelante, ya que se han dormido mis hijos. Ahora escribo directamente a máquina: escribir así me compromete con el tema, me hace tomar en serio desde un principio la obra a que me dedico. En mis comienzos escribía a lápiz, en papeles largos tamaño oficio. En las primeras cuartillas, me molestan las enmendaduras y las palabras escritas en las interlíneas: deseo que mis originales sean limpios y legibles.

—¿Qué relaciones sostuvo el grupo de usted con el de los "Contemporáneos", el equivalente de "Bandera de Provincias" en la ciudad de México?

—Cuando iniciamos la publicación de *Bandera de Provincias* en 1929, vine a México y aproveché el viaje para conocer y pedir colaboración a los miembros de ese grupo. Conocí a Villaurrutia, a Novo, a los Gorostiza y a Ortiz de Montellano. En la redacción de *Contemporáneos*, donde colgaba un enorme retrato de Lupe Velez, conocí también a Abreu Gómez. En el retrato se leía una frase de Abreu: "Si no existiera Sor Juana, tú serías la mujer más excelsa de México". Ya instalado en esta ciudad, seguí frecuentándolos.

—Es público y notorio que algunos de los "Contemporáneos" creían en el arte por el arte. ¿Ustedes tenían una concepción similar o, por el contrario, creían que el arte puede realizar al mismo tiempo que valores estéticos, valores sociales, políticos, religiosos?

—Nosotros pensábamos que los llamados valores estéticos no son en sí el fin de la obra. Creíamos que a través de ellos debían realizarse valores políticos, religiosos, morales. Estos valores que acabo de nombrar no otorgan, por sí mismos, calidad a la obra, pero sin ellos el arte puede ser todo menos arte.

—¿Cuáles eran las ideas, los autores, las formas de arte que más se practicaban y discutían en México durante los años treinta?

—Se advertían dos tendencias: por un lado, la de los “Contemporáneos”; por el otro, la de los “Agoristas” (que editaban la revista *Agora*). Los “Contemporáneos” representaban la literatura “abstracta”; los “Agoristas”, el “realismo”. Gutiérrez Hermsillo se inclinaba por la abstracción; yo trataba de identificar una y otra tendencias. Por esos años estudiaba filosofía, y deseaba fundamentar en ella la idea y el ejercicio de la literatura. Estudiando la historia de la filosofía me di cuenta que era difícil, casi imposible, ser un filósofo: entre ser profesor y ser creador, opté por lo segundo, que estaba más de acuerdo con mis naturales inclinaciones. Si he escrito ensayos ha sido únicamente para fijar ideas, no porque me interesase esa forma de expresión. Ahora me gustaría dedicarme exclusivamente a escribir novelas. Por esos años se discutía a Heidegger, a Husserl, tema este último de uno de los cursos de Antonio Caso. Estudié a Schopenhauer, sobre todo sus ideas estéticas. Descubrí a Rabelais. En México continué el programa de lecturas clásicas que me había impuesto en Guadalajara: leí concienzudamente a los autores del siglo xviii. La lectura de Feijóo y de Cadalso hizo que profundizase en Fernández de Lizardi (mis primeras notas sobre el “Pensador” datan de Jalisco). Yo nunca he leído novedades por el solo hecho de serlo: leo obras que están dentro de los intereses de cada una de mis épocas.

—¿Cómo ve el momento actual de la novelística mexicana?

—Me parece muy interesante. Me parece muy saludable que los jóvenes se preocupen por encontrar nuevas técnicas y nuevas formas de expresión.

—¿Qué diferencias nota entre el novelista de 1947, año en que aparece *Al filo del agua*, y el de ahora, meses después de que se ha editado *La creación*?

—Hay ahora mayor preocupación y mayor número de personas que trabajan en este campo. Y hay, desde luego, un público más extenso. Observo entre los jóvenes una voluntad de dominar el oficio que antes no existía, lo mismo que una saludable inclinación

ción a tratar temas fundamentales de la vida nacional. Creo que la novela que se cultivaba en el pasado inmediato era una novela de desocupación —con algunas excepciones—, de entretenimiento y de diletantismo; ahora, en cambio, hay una actitud que pudiéramos llamar profesional.

—¿En el terreno de la novela puede hablarse de una escuela mexicana?

—Por ahora, no creo que se pueda hablar de ella. La novelística de hoy día es un movimiento en ebullición en el que se pueden señalar ciertos rasgos característicos. A partir de Lizardi, acaso pueda verse la trayectoria de los caracteres de nuestra novela con relativa facilidad. Por ahora no hay un arte mexicano de novelar, hay buenos y excelentes novelistas. Sobre todo hay valiosas experiencias peculiarmente mexicanas que pueden imprimir carácter general a nuestra novelística.

—¿Cuáles son esos “rasgos característicos”?

—Uno de ellos consiste en enfocar la novela hacia los grandes problemas de la vida nacional, con sentido realista y crítico. Abunda también el empleo del idioma orientado, por cierta tendencia ideológica, hacia la aprehensión de los lenguajes que hablan los diversos grupos humanos. Algunos novelistas llegan al empleo de barbarismos, que creo no son necesarios para escribir una novela de este tipo. Lo que más importa son las formas sintácticas. Refiriéndome a ellas le diré que me parece muy feliz la manera de novelar de Juan Rulfo. Una de sus características mexicanas estriba en los valores sintácticos, más que en la deformación aislada de los vocablos. Siempre he sostenido, y he tratado de practicar, esa fisonomía idiomática nacional con puntos de apoyo en la sintaxis y no en la deformación del idioma.

—¿Qué condiciones son necesarias para poder referirse a un “arte mexicano de novelar”?

—Existirá un arte nuestro de novelar cuando puedan despren-

derse de esa trayectoria ciertas notas características generales que tipifiquen a la novela mexicana.

—¿Cree usted que los novelistas de ahora estén respaldados por una tradición?

—Buena parte de la novela actual tiene rasgos comunes con el modo de narrar de “Micrós” y de Rabasa, y estos rasgos pueden remontarse a narradores anteriores.

—¿Será la protesta el rasgo que aproxime entre sí a los novelistas de hoy día?

—Más que la protesta, los identifica lo que yo llamo el “retrato crítico”.

—¿Qué entiende usted por “retrato crítico”?

—El retratar a la realidad con el fin de descubrir sus fallas e intentar el diseño de su posible superación. Los rasgos satíricos y caricaturales que se encuentran en la novela son un rechazo, parcial o total, de esa realidad. Otro rasgo es el profetismo, que es la visión superada de una realidad precisa. A este respecto, piénsese en Lizardi.

—¿El “profetismo”, en ciertos casos, no cooperará a que naufraguen los valores artísticos?

—Es frecuente que así ocurra. El que crea arte político o religioso está expuesto en cualquier momento a fracasar; pero en los grandes artistas comprometidos encontramos que el impulso creador de tipo estético supera y sublima los aspectos ancilares. Recuerdo a Fray Angelico, cuya pintura está al servicio de una doctrina religiosa. Un ejemplo más reciente lo encuentro en Diego Rivera. El profetismo es una constante en toda su obra: en toda ella diseña una realidad futura mejor, y no por eso deja de ser un gran artista.

—Si ciertas novelas anunciaron durante el Porfiriato la proximidad de la Revolución, ¿no cree usted que las novelas actuales auguran revolución o renovación de las instituciones políticas del país?

—La novela retrata una circunstancia: es una demanda que pide se superen vicios arraigados en la estructura del país. Plantea un estado de cosas que demanda una pronta superación [1960].

## II

*La tierra pródiga* (1960) narra una historia en la que la barbarie se enfrenta a la civilización, en la que el hombre acomete la tarea de sojuzgar a la naturaleza, en la que los hombres se desplazan y se despedazan con saña zoológica. Narra en otras palabras la conquista y los primeros pasos de colonización de la tierra caliente.

A primera vista, esta novela forma parte de la extensa nómina, en ocasiones admirable, de obras que trasladan la selva americana de la geografía a la historia. Novelas en las que el personaje principal es la feraz tierra virgen y en las que la anécdota, anomalía dentro de los cánones ortodoxos de la ficción, devora a los desleídos personajes humanos. La naturaleza en ellas se impone sobre la civilización. *La tierra pródiga* subvierte las anteriores características. La naturaleza conforma a los personajes, no los deforma ni los anula. Son los seres humanos quienes controlarán, tarde o temprano, los casi ilimitados poderes de la tierra, los que harán que la naturaleza ocupe en la anécdota un segundo plano. Oponen a la fuerza de la tierra, la también devastadora fuerza de la máquina. Las anteriores novelas de este tipo correspondían a un estadio de vida agrícola; ésta corresponde a los inicios de una nueva etapa, la de la industrialización.

Puede afirmarse que, en este aspecto, *La tierra pródiga* señala un nuevo momento de la novela americana: en el anterior sobresalen, casi ilesas al paso del tiempo, las obras de Rivera y Gallegos. En cierto sentido, esta novela de Agustín Yáñez se parece a *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Ambas son novelas artísticas —más directa, menos simbólica, más objetiva la de Yáñez; más ami-

biciosa la de Carpentier. Una y otra repiten, en uno de sus planos de significación, la hazaña de la Conquista: conciben la historia como un eterno retorno. Carpentier y Yáñez son fabulosos transformistas: crean la selva con las palabras, los pensamientos y los actos de sus criaturas.

Páginas atrás, Yáñez me hablaba del ciclo novelístico que ha emprendido y que intenta abarcar los distintos aspectos de la historia y la geografía del México contemporáneo.

—Don Agustín, ¿qué papel desempeña dentro de este ciclo *La tierra pródiga*?

—*La tierra pródiga* prosigue el intento de crear mediante una serie de novelas un gran retrato de México. En este caso el escenario y el asunto es la tierra caliente, la zona tórrida. En el sustrato hay un tema de tipo histórico, el de la Conquista y el tiempo de los conquistadores que se refleja, por un proceso de traslación, en los hombres que se lanzan a la conquista de las costas de México.

—De lo que usted ha dicho se pueden desprender dos preguntas: ¿cómo ven sus personajes a la tierra caliente? y ¿cómo mediante esa traslación se repite la epopeya de los conquistadores españoles?

—Estos conquistadores ven a la tierra caliente, principalmente en la porción que sirve de escenario a la novela, como la tierra de nadie, de la que pueden convertirse en dueños. Para expresar literariamente ese afán de dominio me he servido del símbolo de la mujer y, al mismo tiempo, del símbolo de una bestia brava que incita la hombría del domador. Así se conjugan la idea de conquista de la mujer, la idea de propiedad de la tierra y el afán de dominación que impulsa a estos hombres. Tales símbolos me sirven, también, para trasladar a los tiempos históricos el sentimiento del conquistador y sus condiciones éticas.

—¿Cuáles son los problemas principales que afrontan, consciente o inconscientemente, los personajes de esta novela?

—En primer lugar, el asunto es la dominación de la tierra, el ser dueños de la tierra y, por tanto, dueños también de vidas y destinos humanos, el sentirse poderosos en lo que tienen por suyo. Pero a este hilo novelesco se suma la idea orgánica, institucional, dentro de un programa de gobierno, de realizar la incorporación de las tierras vírgenes a la economía nacional. Al mismo tiempo es la lucha de hombres sin escrúpulos que se han posesionado de grandes extensiones de tierra y la marcha de un plan técnico que ha de contar con el concurso de esos hombres, que en cierto modo ha de utilizar como precursores y a los que, por razones de higiene pública, debe ir eliminando poco a poco. Hay pues una trama política que recuerda las relaciones que existían entre la Corona de España y los conquistadores —y aun se alude expresamente a esa similitud.

—Son conquistadores, pero no serán colonizadores afortunados; verán la tierra prometida, pero no podrán vivir largo tiempo en ella.

—Reflejan el fenómeno histórico en una situación moderna.

—Pienso en anteriores novelas tuyas: En *Al filo del agua*, en *La creación*, en *Ojerosa y pintada*. ¿Qué diferencias encuentra, no solamente de tema —lo que resulta obvio— sino de técnica, entre ellas y *La tierra pródiga*?

—Creo que esta novela tiene, a diferencia de las anteriores, un gran dinamismo. Alguna vez platicando con usted le dije que yo concibo el estilo como un modo de respiración adecuado a los diversos estados del individuo. Así también en la novela, de acuerdo con la composición, el tema y las formas de desarrollo, el estilo debe plegarse a ser instrumento expresivo. La dinámica de la novela, el carácter violento de los personajes, las pasiones en lucha, lo pródigo mismo de la naturaleza exigieron un estilo de relato rápido, violento. Empleo algunas veces la injuria, el lenguaje vulgar en forma de maldiciones, el coro como la voz interna de la tierra, para dar a todo esto el sentido de rabia, desesperación y, al mismo

tiempo, de una gran opulencia tal como es opulenta la tierra caliente.

—Entre los personajes principales sobresale Ricardo Guerra Victoria, el “Amarillo”, alteño que al contemplar por vez primera el mar se siente subyugado por él y se queda a vivir en la tierra caliente.

—Son siete personajes los que disputan entre sí el dominio de la tierra. En larga y muy antigua lucha van sobresaliendo unos sobre otros. En los inicios de la novela el que les gana la “pareja”, como ellos mismos dicen, es el “Amarillo”, un tipo que de la región de la altiplanicie se traslada a las tierras bajas y, poco a poco, rivaliza con los caciques de las diversas regiones de la costa y, al fin, se destaca en la novela como protagonista. Es un tipo que no tiene ningún escrúpulo, que emplea los recursos más adecuados para conseguir sus fines y que combina los residuos de un carácter del altiplano con el de hombre que, de pronto, ha sido ganado por las concupiscencias de la costa, lo que él llama “el gran libertinaje de la naturaleza”.

—¿Los otros seis personajes son seres parecidos en cuanto a temperamento y personalidad a este que ya ha mencionado usted, el “Amarillo”?

—En el apetito de dominio y en la falta de escrúpulos son muy semejantes, pero en las formas de realización y en el carácter mismo difieren entre sí. Por ejemplo, la lucha final de la novela se entabla entre un alteño, el “Amarillo” —por tanto, un tipo criollo—, y un indígena de la región, Sotero Castillo, quien es el que manifiesta los instintos más turbios, la falta de formas, la agresividad brutal, en contraste con los modos, cuando quiere usarlos, más formulistas, con un gran torrente de verbosidad, que el “Amarillo” emplea para lograr sus fines.

—Pasemos a los personajes femeninos. Pienso en ese “pueblo de mujeres enlutadas” que describe en *Al filo del agua*, en las vidas de Marta, María y Micaela, vívidas variantes del gran conflicto del

alma femenina. En esa y en otras obras suyas —las novelas cortas del *Archipiélago de mujeres*, por ejemplo— las hembras desempeñan papeles principales. No ocurre lo mismo en *La tierra pródiga*.

—Como ya dije antes, la mujer viene a ser aquí el símbolo de la tierra caliente o, a la inversa, la tierra caliente es el símbolo de la mujer. Las mujeres de estas tierras son alegres, desenvueltas, muy inclinadas al baile, a la vida libre; sus costumbres son distintas de las que practican las mujeres en otras regiones del país. En la mecánica de la novela sobresalen dos mujeres: la esposa del “Amarillo” —la señora Elena— y una hija de Sotero Castillo —Gertrudis—, que establecen los lazos en la parte de la historia en que interviene el eterno femenino.

—Son frecuentes en usted los estímulos musicales, las estructuras novelísticas que se asemejan a determinados patrones musicales. Recuerdo *La creación*, compuesta a la manera de una sinfonía. ¿Esta nueva novela se asemeja en su arquitectura a las formas musicales?

—No. Me inclino a pensar que más bien se acerca a la naturaleza de la pintura. Siempre me ha repugnado el tratar de relacionar entre sí las diversas artes. Pero si en esta novela existe algún propósito de ese tipo, más bien se orientaría hacia la pintura.

—¿Al cuadro de caballete o a la pintura mural?

—A la pintura mural. Sería un gran fresco. Claro que existen valores de carácter musical, como las descripciones de la naturaleza. La prosa puede tener ciertos efectos, cierta eufonía que la asemeje con esos propósitos que, de algún modo, vinculan las letras con los valores de la música. Pero, en general, creo que es una novela de tipo plástico más que de tipo sonoro.

—¿Cómo nació en usted la idea de escribir esta novela, cuáles fueron sus estímulos?

—Dentro del plan de realizar un retrato de México no podía faltar la tierra caliente. Los años que estuve al frente del gobierno de Jalisco me dieron la oportunidad de conocer una región tan im-

portante dentro de la costa de México como es la tierra caliente de mi Estado. Durante esos años me asomé a rincones prodigiosos por su naturaleza, conocí una complicada serie de gente . . . Todo ello me fue proporcionando materiales que, un poco a la distancia, dieron el asunto y el desarrollo de la novela.

—Si esta novela trata de la tierra gorda, ¿no piensa escribir otras obras sobre la tierra que no tiene ese mismo espesor?

—Pienso escribir una novela que se llame *Las tierras flacas*, en la que me referiré a los ranchos de la altiplanicie, donde la tierra está erosionada y no abundan las obras de riego. Deseo escribir, asimismo, una novela sobre los problemas de los ejidos, tanto por lo que hace a la tenencia de la tierra como a los diversos problemas humanos y económicos que ofrece el ejido en la composición social, política y económica de México. Con *Las tierras flacas* y la novela sobre los ejidos completaré en el ciclo la parte dedicada a la tierra y a sus hombres. A esta parte del ciclo también corresponden *Al filo del agua*, que trata de los pueblos, y *La tierra pródiga*, que describe la tierra tórrida [1960].

### III

—¿Qué estímulos originaron *Las tierras flacas* [1962]?

—En principio, le diré que el tema refiere la vida de los ranchos, distinta a la de los pueblos, que se distingue por una mayor organización social y política. La novela refleja una realidad económica de gran interés en la composición étnica de la vida nacional. De tiempo atrás quería consagrar una novela a la vida campesina, en la que apareciesen la pequeña propiedad como régimen económico, el aislamiento y las tierras áridas que determinan niveles de vida y de carácter muy especiales. Me faltaba descubrir la anécdota y los personajes que pudieran sortear los peligros de este tema: el pintoresquismo y los tratamientos ya muy repetidos en cierta literatura mexicana que se ocupa de la vida campesina. En-

contrar la anécdota me llevó mucho tiempo. De un recuerdo familiar surgió la idea de la máquina de coser, a la que puse desde un principio en contraste con la tierra. Luego, referí la posesión de la máquina y la tierra a un matrimonio —el de Rómulo y Merced. A este matrimonio se le presenta, desde las primeras páginas, un dilema: entregar a Epifanio Trujillo el resto de la tierra que les queda o la máquina de coser, valioso recuerdo familiar al que Merced aprecia como un objeto sagrado.

—Una digresión más o menos inútil. ¿Existen afinidades entre *Al filo del agua* y *Las tierras flacas*?

—*Las tierras flacas* tiene, desde luego, cierta afinidad con *Al filo del agua*. El escenario donde transcurre aquella novela es muy semejante al que describo en esta obra. Es más, las referencias al pueblo de Clamores, a seis horas de camino, bien pueden corresponder al pueblo de *Al filo del agua*. Señalar afinidades más profundas entre ambas novelas equivale a resolver crucigramas. Dejo esa tarea a mentes ociosas.

—Hábleme, don Agustín, de la geografía y el carácter de los hombres que viven en **Tierra Santa**.

—Tierra Santa, escenario global de *Las tierras flacas*, está compuesta por ranchos bastante distantes entre sí, ubicados en torno a un ojo de agua, un arroyo o un río. En esos ranchos no hay siquiera comercios, y su vida social y comercial es muy precaria. Independiente por naturaleza, el hombre tiene que bastarse a sí mismo. Debe luchar contra la tierra seca, flaca y, al mismo tiempo, contra la inseguridad del temporal de lluvias. El gran drama de esta gente consiste en que no tiene seguridad alguna del cielo, y el suelo está erosionado. Sin armas para luchar, se acoge a la superstición y a la magia.

—¿Cómo está compuesta la novela?

—Está compuesta en dos planos: el plano de los sucesos externos y el plano interior, o de resonancia de esos sucesos en el alma de los personajes. En este segundo plano son frecuentes las pro-

yecciones hacia el pasado, recurso que permite que vivan personajes que han muerto, o que si existen no aparecen físicamente: son los ausentes-presentes. Teófila, de quien se hacen frecuentes y ardientes alusiones, es un personaje que ha muerto; Gabriel Martínez [protagonista de otra novela de Yáñez, *La creación*] se supone que existe, pero vive en la novela en forma de recuerdo. De igual modo aparece la madre de Jacob Gallo, Florentina Sánchez. El abuelo de Rómulo habla y cabalga a lo largo de toda la novela y, sin embargo, murió antes de que principiara la acción. Este plano también desempeña la función del coro, del estado de ánimo colectivo: anuncia el futuro, al mismo tiempo que revive el pasado. Es un plano subjetivo y lírico.

—De nuevo las comparaciones. Técnicamente no me parecen muy distintas la estructura de esta novela y la de *La tierra pródiga*.

—En *La tierra pródiga* se da también este plano interior, pero en forma paralela al diálogo real. En *Las tierras flacas* el suceso externo es interrumpido sistemáticamente por la reflexión. En esta obra, sólo cuatro personajes monologan: don Epifanio, Matiana, Rómulo y Merced.

—¿Por qué solamente cuatro?

—Los demás personajes no lo hacen por cuestiones de dibujo y composición.

—¿Cuáles son los temas de los monólogos?

—En Epifanio, la violencia, los grandes apetitos, el desbordamiento vital; en Matiana, lo sobrenatural, los poderes ocultos; los monólogos alternos de Rómulo y Merced equivalen a la voz del desamparo campesino. Mientras Rómulo representa la resignación fatalista, Merced es la voz de la rebeldía y la inconformidad.

—Vuelvo al proceso de la composición. ¿Qué me cuenta de la estructura?

—Sobre las dos grandes líneas: externa e interna, rige el contrapunto de los elementos. Se mantienen en el curso de la fábula,

desde luego, los dos mitos: el de la tierra y el de la máquina, ambos susceptibles de desdoblamiento. La tierra representa indistintamente la agricultura, la ganadería y las posibilidades mineras del subsuelo. La máquina es el polo opuesto de la técnica primitiva y la vida agrícola. Si en un momento la superstición convierte la máquina de coser en un objeto sagrado, milagroso, prontamente la máquina readquiere su prestigio científico: toma la forma de la máquina que produce la electricidad, cuya aparición determina el final de la novela: es el símbolo de una nueva vida, de un mundo nuevo.

—Esta contraposición no se reduce únicamente a la agricultura y a la industria. Se refiere también, creo, a la pugna entre dos ramas de la misma familia, los Trujillo y los Gallo.

—Así es. Luchan entre sí dos mundos de hombres que simbolizan dos etapas sucesivas de la vida de México. Los Trujillo, antiguos señores de la tierra, significan el primitivismo. Los nuevos dominadores, los Gallo, traen consigo las recientes conquistas de la técnica. Esa superioridad de métodos, a la postre les da el triunfo. Indeciso, el pueblo contempla esta pugna entre lo viejo y lo nuevo. Explotado desde siempre, ignora si la nueva etapa le traerá beneficios.

—¿No le parece pesimista la actitud del pueblo?

—En cierto modo sí existe ese pesimismo. Pero es una nota del carácter de la gente que vive en los ranchos. En la novela aparecen, sin embargo, algunas notas optimistas, de esperanza un tanto desencantada. El pueblo no cree fácilmente en los hombres y desconoce el valor de los programas. Por pequeños datos de tipo histórico se supone que la novela transcurre entre los años 20 y 25. Por esos años y en esos ranchos se desconocía el significado y el alcance de la lucha de 1910. Al margen de la civilización, y casi de la historia, esa gente depende —ya se lo he dicho— de su propia fuerza y de las eventualidades del cielo. La desconfianza forma parte del modo de ser de la gente del campo.

—Detengámonos en los personajes.

—Como siempre me acontece, los personajes fueron surgiendo de acuerdo con las necesidades de la composición. En el momento de concebir la idea de la máquina, los únicos personajes con que contaba eran los dueños de este objeto —Rómulo y Merced— y el rico —don Epifanio—, a quien éstos debían determinada cantidad de dinero. Esos fueron los primeros personajes. La idea de temor, de terror ante lo desconocido me obligó a crear el personaje de Matiana. Para robustecer el carácter del dominador, del opresor, se me ocurrió que este cacique procreara una numerosa prole; para registrar una realidad social concedí a Epifanio que tomara mujeres, sin formalidades civiles ni religiosas, y engendrara en ellas una abundante descendencia. Por otra parte, esta actitud es muy frecuente en los prósperos hombres del campo. Sintiéndose dueños de dinero y tierras, acaparadas poco a poco, se consideran capacitados para satisfacer todos sus apetitos. Se trata de un impulso patriarcal.

—Epifanio me parece uno de los personajes más ricos entre los que Ud. ha creado en todo su ejercicio de novelista. Es un cacique, pero no un tipo ni una caricatura. Es un hombre que penetra en el lector por los ojos y los oídos.

—Epifanio no ha ejercido nunca el poder político. Su situación económica y su gran riqueza vital le permiten dominar a los hombres de Tierra Santa. No es el cacique que mediante algún resorte de tipo político ejerce la autoridad. Vidas y haciendas están en sus manos por méritos propios. Es bonachón, comprensivo, caritativo por conveniencia. Desde niño conocí en los ranchos caciques de esta fisonomía: mitad extorsionadores y mitad benefactores. Quise que Epifanio muriera páginas antes de concluir la novela para que siguiera viviendo como un mito. Para ello me serví de un doble recurso: del juicio que rinde a la divinidad conforme a la idea de que existe un juicio particular en el momento de la muerte y, después, por las cosas que dice cuando afirman los vecinos que

se aparece. En este momento de la novela decidí emular a Juan Rulfo. Cuando a Rulfo se le muere Pedro Páramo, su novela pudo alcanzar un gran tono. Sin embargo, y a mi juicio, allí descende la obra de tono y de construcción. Por tanto, no dejé que Epifanio se me muriera, lo maté para que continuara viviendo con mayor fuerza, la fuerza que dan los elementos sobrenaturales que concurren en la imaginación de la gente.

—¿En su modo de ser y actuar se parecen Epifanio Trujillo y Pedro Páramo?

—Desde el principio, Pedro Páramo aparece como alma, como sombra. Epifanio es un hombre de enorme poder vital: es una presencia gorda y a veces repugnante. Me esmeré por comunicar al lector su sudor, su grasa, sus babas, sus miserias. También, ¡y por qué no!, sus atractivos, que no eran despreciables. Epifanio siempre fue un torrente, aun en sus años de decadencia.

—Rómulo es otro de los personajes que alcanza las tres dimensiones.

—Es un hombre de tono menor, azorado ante lo que él llama la mala suerte. Personifica el carácter asustadizo de la gente que está pendiente del cielo, tratando de adivinar si la temporada traerá o no lluvias. Vive del pasado, en el pasado. Su actitud es conservadora. Sueña. Carece de fuerzas para acometer el presente y prevenir el futuro.

—Merced es, hasta cierto punto, el reverso de la medalla.

—Fundamentalmente es una mujer sumisa. Aun cuando no cree en los juicios de su marido, los acata al pie de la letra.

—Personaje de raigambre mágica, Matiana le permite a usted trascender el costumbrismo y crear una novela de nuestros días, repleta de mitos, magia y superstición.

—Matiana es el personaje mágico que, al final, descubre sus aspectos humanos. En un principio es una mujer como todas, dueña de ciertos poderes que le permiten percibir el significado

de los acontecimientos. En ocasiones su magia es maña. Al final de la novela, cuando dialoga con Jacob Gallo, se establece el careo entre el mundo mágico y el mundo científico, entre el mundo muerto y el mundo que nace.

—¿Y Plácida, la extraña y excitante hija de Epifanio Trujillo?

—Fracasado don Epifanio con sus hijos, acude a ella en un desesperado esfuerzo de que sobreviva el poderío de los Trujillo. Plácida, impulsada por el agravio que le ha inferido uno de sus hermanos, se coloca al frente de la familia y cae vencida por los Gallo, nuevos señores de la tierra. Es un personaje que se desarrolla al final de la novela, impulsado por los acontecimientos. Desde el principio, sin embargo, le es útil a don Epifanio para racionalizar su deseo de quedarse con la máquina de coser que fue de Teófila, la hija muerta de Rómulo y Merced. Psicológicamente, es una mujer obsesionada por la castidad —a la que sublima en su vida diaria: persigue implacablemente todo aquello que tenga que ver con el sexo, con la relación entre varón y hembra.

—Teófila es, probablemente, el único personaje positivo de la novela.

—Es uno de esos personajes que enriquecen el mundo en que viven, que confieren fuerza o flaqueza a las otras criaturas, que redondean una anécdota y crean atmósferas alrededor suyo. Muerta, la subliman, tratan de convertirla en santa. Es una especie de mito lugareño.

—Si contara los refranes que aparecen en la novela, su porcentaje no bajaría del 30% de las palabras que emplea usted en esta obra. ¿A qué causas se debe el uso constante de adagios populares?

—Por una parte responde a la realidad descrita y, por la otra, a la necesidad de conseguir ciertos efectos de expresión y aun de belleza literaria. El refrán refleja con claridad los estilos de las conciencias de los personajes: es como el dato que ofrece la estilís-

tica para conocer la estructura de la reflexión e imaginación de los personajes.

—Olvidaba preguntarle por el estilo de *Las tierras flacas*.

—En un principio me propuse escribir una novela de gran simplicidad, de lenguaje lo más sencillo y directo posibles. El asunto comenzó a complicarse, sobre todo cuando aparece Matiana, y tuve que caer en esos estados contemplativos del campesino. Quería que los elementos que se pueden llamar sinfónicos, y que a mí tanto me preocupan, se dieran a través de los giros populares, no sólo puestos en boca de los personajes sino también en la parte que corresponde al cronista. La construcción sintáctica y el lenguaje es el mismo en una y otra partes. Estilísticamente corresponde al asunto y al desenvolvimiento de toda la composición.

—Algo más.

—Sí. Pretendí escribir una obra cerrada. Comienza en el amanecer con la expresión con que generalmente principia el día la gente de los ranchos y termina, por la noche, con las palabras con que esa misma gente da por terminadas sus actividades. Cerrada y, al mismo tiempo, abierta. Al concluirla, inmediatamente, se me han ocurrido otras novelas en las cuales aparecerían personajes de *Las tierras flacas* puestos a vivir nuevos momentos de sus vidas. Por ejemplo, la de don Jesusito, que escapa, burla a los adversarios con sus mañas y consigue entrar a la vida pública de México entre los años 30 y 40. De nuevo hombre importante, da la batalla al triunfador: a Jacob Gallo. Se me han ocurrido, también, múltiples situaciones que afecten la existencia de los personajes: la bonanza económica de los ranchos debida a la técnica; o bien, la construcción de un camino que convierte Tierra Santa en un centro de comunicaciones: la carretera da nuevo sentido a la vida en esos lugares. Que de *Las tierras flacas* se desprendan nuevas secuelas para los personajes, nuevas novelas, me hace pensar que en ella la vida no está ausente [1962].

## IV

En 1930, Agustín Yáñez publica en la revista jalisciense *Campo* el primer texto que reconoce oficialmente, "Baralipton".

—Lo comencé a escribir —me dijo— el día de los Difuntos del año 29. Todavía me gusta; quiero, por eso, publicarlo en libro. Deberá formar parte de una obra que incluirá doce cuentos que recogen las impresiones que me producen cada uno de los meses del año. "Baralipton" representará la inquietud del otoño, la fiesta de Muertos.

—¿Cómo sitúa el estilo de "Baralipton" dentro de la literatura que se escribía por ese entonces?

—Su estilo es un tanto nervioso, muy cortado. Abundan en él los puntos y los signos ortográficos, signos que por esos años se usaban poco.

—¿Qué lecturas hay detrás de este texto?

—Posiblemente algunas de las obras de Benjamín Jarnés, y de varios de los escritores españoles que podríamos llamar de la *Revista de Occidente*. Hay, también, un reflejo personal de los días en que me recibí de abogado, de la desorientación que ese acontecimiento me produjo. Los estados de ánimo, creo, son auténticos; corresponden a un estudiante de medicina que observa de manera microscópica la vida que aún no conoce y desea vivir.

En 1943, trece años más tarde, Yáñez publica un nuevo cuento: "Pasión y convalecencia", de esa "obra que incluirá doce cuentos". "Pasión y convalecencia" recoge las impresiones del mes de junio, de la fiesta del Corpus. En 1945 aparece "Esta es mala suerte", que representará en la colección el mes de marzo. En 1964, Yáñez da a conocer *Tres cuentos* de esa serie: "La niña Esperanza o el monumento derrumbado", "Las avispas o la mañana de ceniza" y "Gota serena o las glorias del campo".

—En su bibliografía escasean los cuentos.

—Escasean por una sola razón: porque me gusta acometer obras de mayor aliento. Prefiero la novela.

—¿Cómo concibe la novela?

—La entiendo como una sinfonía que requiere una vasta composición, algunas veces intrincada.

—¿Y el cuento?

—El cuento es una pequeña pieza que requiere una gran condensación. Se trata de una obra compendiosa, sintética, de líneas esenciales muy simples. La novela corta es una composición más amplia. En ella caben ciertos análisis que el cuento no se permite. El análisis en el cuento se da mediante la acción.

—¿Qué personajes son más difíciles de crear, los del cuento o los de la novela?

—Los del cuento. Son más difíciles de crear porque el autor cuenta, para darles vida, con muy pocos elementos. Su carácter debe expresarse en una frase, en una línea, en un gesto. Los desarrollos extensos facilitan la creación de personajes de novela.

—¿Los *Tres cuentos* son en realidad cuentos?

—No creo que sean cuentos sino novelas cortas. Sin embargo, es muy difícil precisar dónde termina el cuento y principia la novela corta.

—Para entendernos, digamos que son cuentos. Hábleme del primero, de "La niña Esperanza".

—Recojo en él la impresión que me causó, cuando era niño y vivía en un barrio de Guadalajara, la muerte de una mujer joven.

—¿El barrio que aparece en este cuento es el mismo que describe en *Flor de juegos antiguos*?

—Sí. Los *Tres cuentos* respiran el mismo aire que *Flor de juegos antiguos* y *Archipiélago de mujeres*. He tratado de que haya cierto enlace entre este libro y los dos anteriores. Creo que ese enlace es la sensibilidad infantil y la sensibilidad adolescente. En las tres obras son niños y jóvenes quienes narran las anécdotas. Otro punto de contacto puede ser el tono en que están escritos.

—¿Cómo está construido este cuento?

—La estructura de “La niña Esperanza” parte del contrapunto que se establece entre lo que sucede en la realidad y la repercusión que la realidad tiene en la sensibilidad del niño narrador. En otras palabras, mezclo la acción y la introspección.

—¿Qué se propuso al escribir este cuento?

—Primero, como ya le he dicho, rescatar mis propias impresiones infantiles ante la muerte de una mujer joven, bella y rica. En seguida, describir esa angustia que traspasa la familia de la muerta y engloba, en la aflicción, a todo el barrio: un barrio pobre, de gente ignorante y supersticiosa.

—Cuénteme los problemas que se le presentaron para dar con el estilo apropiado.

—Lo primero que hice fue desechar palabras y giros que no correspondieran a un niño tapatío de los años diez. Ya que el punto de partida fue el habla infantil del protagonista, me serví del lenguaje coloquial, al que busqué sin adulterarlo sus íntimas resonancias estéticas.

—De los tres cuentos, el segundo, “Las avispas”, es el único narrado en tercera persona. Es el único, también, en que el protagonista no es un niño.

—De los tres, es el cuento más reciente. El que tenía escrito para fijar las sensaciones de febrero era elemental, torpe. Lo escribí de nuevo con nuevo tema y personajes nuevos. Existen semejanzas, quizá no muy a flor de piel, entre este texto, “La niña Esperanza” y “Esta es mala suerte”. Si bien es cierto que el protagonista es un hombre maduro, son los niños —las avispas crueles— quienes lo precipitan en la deshonra y en la locura. Por ello el papel que desempeñan los niños en este cuento no es secundario. De los tres, es el cuento menos complicado, el más fácil. “La niña Esperanza” y “Gota serena” al estar escritos desde el punto de vista infantil, y narrados con el lenguaje de los niños, implican un mayor esfuerzo;

“Las avispas”, en cambio, está contado desde el punto de vista de un adulto y con palabras de adultos.

—La estructura de este cuento es muy diferente de las de los otros dos.

—Su estructura tiene dos momentos. El primero, y más largo, es lento, analítico: pasa revista a los recuerdos y estados de ánimo que ha experimentado el profesor; el segundo tiene un ritmo más rápido, sobre todo al final, cuando se describe el choque entre el maestro y los alumnos.

—Entre “Gota serena” y “La niña Esperanza” las afinidades son más de bulto, más fáciles de advertir. En uno y otro cuentos un niño —¿el mismo niño?— es el protagonista y el narrador; en ambos textos se relata el descubrimiento de hechos y cosas fundamentales: la naturaleza y la muerte —respectivamente. A mi juicio, “Gota serena” es el mejor de los tres cuentos.

—La historia puede reducirse a la dialéctica del campo y la ciudad. Un niño que no conoce la naturaleza, y ha oído hablar mucho de ella, emprende con su familia un viaje al campo para conocerla. Lentamente va descubriendo sus encantos y su dureza. Al final, siente nostalgia de la ciudad, de su ciudad. En este sentido, “Gota serena” se asemeja a “Pasión y convalecencia”; sólo que aquí la querrela entre el campo y la ciudad se formula a través de un hombre maduro y de sensibilidad depurada. Las razones que se esgrimen son de orden superior. En “Pasión y convalecencia” se añora el teatro, los placeres de la ciudad, y el campo se enfoca desde un punto de vista filosófico. En “Gota serena” el campo representa, sucesivamente, lo maravilloso, lo bárbaro, lo inhumano; la ciudad, en cambio, representa la seguridad, la tranquilidad, la pequeña y cotidiana felicidad.

—¿Qué problemas se le plantearon al escribirlo?

—La dificultad mayor fue la de expresar con lenguaje de niño los prodigios de la naturaleza y las calamidades que se ciernen sobre un pequeño cuando penetra en ese mundo extraño.

—¿Cómo está construido?

—Al igual que "La niña Esperanza", lo construí sirviéndome del contrapunto. Primero viene el embeleso y después el horror. Primero el niño siente que la naturaleza lo envuelve con su poderosa respiración; después se da cuenta de que en ella ocurren cosas horribles, maléficas. Cosas horribles que al final se precipitan con una fuerza tremenda, desde la muerte del puerco hasta la de Guco Lurio.

—¿Cuál podría ser el común denominador de los niños que aparecen en estos cuentos?

—Son niños en los que se mezcla la ingenuidad, la avidez y la malicia, rasgos de su carácter que se van revelando poco a poco. Por otra parte, son niños criados en la ciudad, en barrios modestos, hijos de familias pobres. Todo ello determina su actitud ante la riqueza o ante una pobreza mayor que la suya. Son niños reconcentrados, introvertidos, pero muy atentos al mundo exterior que suele producirles, algunas veces, heridas muy profundas que no se traducen en acciones sino en estados de ánimo y en enriquecimiento de su vida interior.

—¿Qué autores influyeron en la elaboración de estos cuentos?

—Teresa de la Parra con sus *Memorias de mamá Blanca*; Gabriel Miró con su novela *Niño y grande* (por esos años Miró era un autor desconocido); los cuentos de "Micrós"; *El artista adolescente*, de Joyce, me reafirmó en la creencia de que lo hecho estaba bien hecho; algunas páginas de Tagore, páginas que se advierten sobre todo en el estilo.

Tras de un silencio, Yáñez agrega:

—La andadura de la prosa de estos cuentos es muy parecida a la andadura de *Flor de juegos antiguos*. En este libro las frases son más sencillas sintácticamente; en los *Tres cuentos* están más orquestadas, son más complicadas. La diferencia que hay entre uno y otro es la diferencia que existe entre un episodio y una novela corta.

Estos cuentos, con la excepción de "Las avispas", y los otros textos breves que ha escrito Yáñez fueron redactados en los años veinte y corregidos en fecha reciente [1964].

## APENDICE

A los diecinueve años, en 1923, Agustín Yáñez publica su primer libro, redactado en 1921, que fue un fracaso. Las tres siguientes obras —"Baralípton" (1930), *Espejismo de Juchitán* (1940) y *Genio y figuras de Guadalajara* (1941) — desorientaron a los lectores de aquellos años: aun los partidarios más entusiastas de Yáñez no supusieron que su escritor predilecto llegaría a escribir tres novelas ejemplares: *Al filo del agua* (1947), *La tierra pródiga* (1960) y *Las tierras flacas* (1962); tres novelas que la historia de nuestra literatura consignará entre las obras de ficción más notables.

*Al filo del agua* es la novela más armónica escrita en México en lo que va del siglo xx. Cuenta la historia de hombres y mujeres que confunden la religión con el fanatismo, la virtud con la muerte del deseo y el pecado con la vida común y corriente. Al estallar las pasiones dormidas, los personajes asumen su destino, que en unos es sinónimo de éxodo y en otros de muerte. El estilo, la estructura, la creación de personajes, la atmósfera en que se desarrollan los hechos *son perfectos*. En el terreno social, explica la revolución de 1910.

*La tierra pródiga* repite, con personajes del siglo xx, técnica y estilo de nuestros días, las páginas encendidas de los cronistas que describieron la conquista y colonización de México. Novela épica, enfrenta la técnica a la naturaleza, el progreso a la barbarie. El año de su publicación equivale a los años de 1924 —fecha de *La vorágine*, de Rivera— y 1929 —año en que aparece *Doña Bárbara*, de Gallegos. Si estas dos novelas son testimonios de la etapa de

desarrollo insuficiente de Hispanoamérica, *La tierra pródiga* marca el principio de una nueva época, la de la industrialización lenta y difícil del continente. Estética, social y políticamente es una de las grandes novelas hispanoamericanas.

*Las tierras flacas* se acerca, sin repetirla, a la historia que el propio Yáñez cuenta en *Al filo del agua*. Aquí la vida campesina sustituye a la vida municipal; la magia ocupa el sitio del fanatismo; la frustración de los personajes es en una y otra novelas la misma. Históricamente, la Revolución ha derrotado al Porfiriismo. El lenguaje es un tanto artificioso; los personajes, de tres dimensiones. La atmósfera, como en casi todas sus obras, realza la anécdota y permite a las criaturas desarrollarse íntegramente.

Como todos los verdaderos novelistas, Agustín Yáñez posee un mundo natural delimitado geográficamente e históricamente por sus vivencias infantiles y adolescentes. Ese mundo es la provincia; y, dentro de la provincia, sus lugares queridos se circunscriben a la pequeña capital (Guadalajara), los pueblos perdidos (Yahualica) y las rancherías alejadas de la civilización (los altos y la costa de Jalisco). Cuando se propone acometer anécdotas que acontecen en la gran ciudad, la crítica y los lectores le dan la espalda: la *inspiración* pronto cede sitio a la *destreza*. Así ocurre con dos novelas que él defiende con ciego amor de padre: *La creación* (1959) y *Ojerosa y pintada* (1960). Paradójicamente ambas obras son, desde un punto de vista estructural y estilístico, sus mayores aproximaciones al virtuosismo. Más que fracasos, son experiencias que ilustran la juventud artística de Agustín Yáñez (ha cumplido los sesenta años), novelista que prefiere el titubeo a la repetición.

En seguida me ocupó de una de sus dos novelas "metropolitanas": *Ojerosa y pintada*. Si no es una *gran obra*, es superior a la mayoría de las novelas que se escriben entre nosotros.

El título, tomado de López Velarde ("sobre tu capital cada hora vuela / —ojerosa y pintada— en carretela"), y el subtítulo:

*La vida en la ciudad de México* desorientan al lector en lo que se refiere a la historia y propósitos de esta novela.

Hasta hoy se han escrito varias novelas sobre la ciudad de México. Entre ellas, *Ojerosa y pintada* ocupa un sitio muy especial: es la más despojada de complicaciones argumentales y, en cuanto a arquitectura, la más ambiciosa.

Es una novela extraña: innovadora y tradicional. Entronca, por una parte, con la corriente de nuestros narradores más genuinos —Lizardi, Cuéllar, “Micrós” y Rabasa—; por la otra, se atreve a enfrentar problemas, básicos en cuanto al género, que no desvelan a los novelistas mexicanos.

Una lectura apresurada deja desagradable sabor de boca. No es injusto decir, si así se lee, que es una novela simple, farragosa y de arquitectura “audaz pero aburrida”. El lector puede llegar a creer que la actitud de Yáñez es de científico y no de artista.

La relectura aclara conceptos y centra la atención en el exacto perímetro de la novela. El juicio, entonces, es diferente: se trata de una obra compleja, de difíciles planos simbólicos y de arquitectura a la vez atrevida y desconcertante.

Uno de los mayores problemas a que Yáñez se enfrenta es el de la creación de los personajes. Los seres de papel, hechos a imagen y semejanza de los de la vida real, están inscritos en la Historia: al concluir la anécdota han evolucionado (El Limbo de la novela está lleno de personajes refractarios a la transformación física y psíquica: de fetos incalificables). Las criaturas de *Ojerosa y pintada* —y digo momentáneamente criaturas y no criatura— carecen de la posibilidad de ser diferentes: aparecen, salvo dos excepciones (los juerguistas del maniquí y el redactor de notas policiales), una sola vez en la novela. Yáñez atenta contra uno de los principios fundamentales de la ficción. Aquí comienzan a complicarse las cosas.

*Ojerosa y pintada* no es una novela de crecido número de personajes: es novela de un solo personaje, el hombre que nace, crece,

se reproduce y muere en la ciudad de México. Así lo indican las tres partes en que está dividida: "Cuesta arriba", "Parteaguas" y "Cuesta abajo". La novela se inicia con un nacimiento y concluye con una defunción (Yáñez como novelista padece de agorafobia: todas sus obras son circulares, están redondamente concluidas. Estructuralmente rechaza las obras abiertas). Entre uno y otra corren —y digo corren porque es una novela río— las múltiples posibilidades de la vida. El personaje se desdobra en tantos personajes como seres pueblan estas páginas. Se supone que la historia ocurre en un día —permiten la suposición el chofer que trabaja, en beneficio de los usuarios y de su propia economía, dos largos y laboriosos turnos; determinadas horas que se precisan en el transcurso de la novela—, pero no es un día ordinario de veinticuatro horas, es un día que comprende el surgir y el extinguirse de varias generaciones. El hombre de *Ojerosa y pintada* es incesante mudanza: muda sexo, costumbres, lenguaje, profesión, mente, sensibilidad, normas éticas y políticas; conoce el triunfo y el fracaso, es gente acaudalada y gente pobre, es orgulloso y humilde, justo y pecador, grosero y sensible, conformista y revolucionario, arribista y luchador tenaz, sano y enfermo, alegre y triste, seguro y cavi-  
loso. . .

Otra nota extraña: el único hombre que aparece y reaparece con metódica frecuencia, el chofer del taxi, de quien se conoce minuciosamente el pasado y el presente es el menos hombre —en términos narrativos— de la novela —su papel es el de manipulador. El y su artefacto mecánico —cita y sitio de la anécdota— se pueden equiparar con la posada y el camino de Chaucer, la Quinta de Boccaccio, el Hotel de Vicki Baum y la Estación Victoria de Cecil Roberts. Asume, además, el papel reservado al coro en las tragedias griegas: es, como dice Murray del director del coro, un eco, una como música en el aire; nunca toma realmente parte en la acción, nunca dice cosas originales; es un intruso en escenas que requieren

la intimidad más completa. Otro personaje extraño: El Filósofo del Gran Canal —de la misma estirpe que Lucas Macías, el gratuito oficial del Registro Civil que aparece en *Al filo del agua*— es, contra lo que se puede suponer, una cara más del único hombre de esta novela: simboliza el descanso en la jornada, la meditación, el examen de conciencia, el desencanto que se torna estoicismo.

La función que cumplen los personajes —mejor, el personaje— condiciona la arquitectura y, consecuentemente, el estilo de la novela. Hay tantos estilos como desdoblamientos: el lenguaje y la sintaxis varían según se suceden los ocupantes del automóvil. Estas razones me permiten afirmar que se trata de una obra compleja, de intrincados planos simbólicos y de arquitectura a la vez atrevida y desconcertante.

*Ojerosa y pintada* recuerda superficialmente a una gran novela sobre la ciudad con mayúscula: *Manhattan Transfer* de John Dos Pasos. Sin embargo, la técnica de una y otra son polares: en ésta existen numerosos personajes —a quienes conocemos en distintos momentos de sus vidas—, en aquélla sólo comparece una criatura. Se parecen en el arranque: en ambas se describe un nacimiento. El final es diferente: Jimmy Herf, uno de los personajes de *Manhattan*, abandona la ciudad: muere para la civilización y nace para la vida; el “General Sorpresas”, una de las caras del hombre de *Ojerosa y pintada*, deja la ciudad al abandonar la vida: no se escapa, se extingue. *Manhattan Transfer* es, desde cierto punto de vista, una novela de tesis: menosprecio de la gran ciudad y alabanza de la aldea; *Ojerosa y pintada* se abstiene de emitir juicios: de los hechos se desprenden las ideas, y éstas, como una radiografía, se concretan a describir la vida metropolitana.

(Agustín Yáñez emplea los procedimientos de *Manhattan Transfer* en *Al filo del agua*. Lo que allá es gigantesco, aquí es minúsculo. El parecido es evidente).

Si en algunas novelas Yáñez no acierta, el solo hecho de que

emplee nuevos recursos lo vuelve acreedor al respeto de la joven novelística mexicana y de los críticos que quisieran que nunca se escribiera entre nosotros dos veces la misma novela [1960].

La producción crítica y ensayística de Enmanuel Carballo (Guadalajara, 1929) es, tal vez, la más importante de los últimos años en México. Además de su participación en diversos órganos literarios (ha sido secretario de redacción de la revista *Universidad de México* y colaborador, en épocas distintas, de los suplementos "México en la Cultura", del periódico *Novedades*, y "La Cultura en México", de la revista *Siempre*), ha editado recientemente dos obras que deben estimarse como fundamentales para el estudio de la literatura de su país: *El cuento mexicano del siglo xx*. Prólogo, cronología, selección y bibliografía, 1964. 892 pp., y *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx*, 1965. 473 pp. Ambos volúmenes han sido publicados por Empresas Editoriales, S. A., de México.

El segundo libro mencionado —al cual pertenece el diálogo con Agustín Yáñez— responde a la idea sostenida desde hace tiempo por Enmanuel Carballo sobre las tareas previas a la realización de una historia de la literatura mexicana: conocer personalmente a los escritores, dialogar con ellos acerca de su obra, su vida, sus compañeros de generación y, en general, de cualquier detalle que ilumine su carácter o su personalidad creadora.

Los diecinueve escritores con los cuales Enmanuel Carballo conversó sucesivas en oportunidades, entre 1958 y 1965, son J. Vasconcelos, G. Fernández Mac Gregor, M. L. Guzmán, A. Reyes, J. Torri, A. de Valle-Arizpe, J. Jiménez Rueda, O. G. Barreda, C. Pellicer, J. Gorostiza, J. Torres Bodet, S. Novo, R. F. Muñoz, A. Yáñez, N. Campobello, R. Rubín, J. J. Arreola, R. Castellanos y C. Fuentes. La recopilación de estas notables entrevistas permite apreciar que los objetivos del autor se han cumplido: el libro es, dentro de sus proporciones, una historia de la literatura mexicana del siglo xx, contada por sus protagonistas. (P. L.).

