



**“La configuración de los personajes en  
*La sombra del Caudillo*  
de Martín Luis Guzmán”**

**T E S I S**

**Que para obtener el grado de  
Maestra en Literatura Hispanoamericana**

**Presenta**

**Elvia Estefanía López Vera**

**Dirigida por**

**Dr. José Manuel Mateo Calderón**

San Luis Potosí, S. L. P.

Marzo de 2014

# ÍNDICE

Agradecimientos	3
Introducción	5
<b>Capítulo I. Vida y obra de Martín Luis Guzmán. Notas sobre la narrativa de la Revolución Mexicana</b>	8
1. 1. <i>Re-trato</i> de Martín Luis Guzmán	9
1. 2. <i>La sombra del Caudillo</i> en la narrativa de la Revolución Mexicana	19
1. 3. Nota filológica sobre <i>La sombra del Caudillo</i>	31
<b>Capítulo II. Aproximaciones teóricas sobre el retrato literario.</b>	
<b>El género épico en la tragedia y en el corrido de la Revolución Mexicana</b>	36
<b>Capítulo III. Análisis de los personajes en <i>La sombra del Caudillo</i></b>	62
3. 1. Ignacio Aguirre y Axkaná González: el político militar y el político civil	63
3. 1. 1. Claroscuros de Ignacio Aguirre	65
3. 1. 1. 1. El <i>Cadillac</i> en la configuración del protagonista	85
3. 1. 2. Axkaná González como la conciencia revolucionaria	104
3. 2. El Caudillo y su sombra, Hilario Jiménez	113
3. 3. Personajes secundarios	132
3. 3. 1. Rosario	132
3. 3. 2. Las prostitutas	137
3. 3. 3. Los partidarios: aguirristas vs. hilaristas	139
<b>Capítulo IV. Conclusiones</b>	149
Bibliografía general	158

## **Agradecimientos**

Agradezco infinitamente las generosas lecciones de los catedráticos que me han permitido concluir este sueño largamente anhelado. En particular, a los doctores María Isabel Monroy Castillo, José Manuel Mateo Calderón, Norma Angélica Cuevas Velasco, Sergio Alejandro Cañedo Gamboa, Mercedes Zavala Gómez del Campo, Antonio Lorente Medina, Víctor Díaz Arciniega y José María Pozuelo Yvancos; así como el apoyo institucional ofrecido noblemente en El Colegio de San Luis y en el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) a través de la beca académica y el financiamiento para llevar a cabo una fecunda estancia de investigación en la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) en Madrid, España, del tres de junio al cinco de julio de 2013, bajo la tutela del Dr. Antonio Lorente Medina, de quien reconozco especialmente su generosa erudición.

Debo agradecer también la diligencia de los trabajadores y directivos de la Biblioteca de El Colegio de San Luis, el Sistema de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, la Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Información de la Universidad Veracruzana, la Biblioteca Nacional de México y la Hemeroteca Nacional de México, la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en Madrid y la Biblioteca de Historia y Geografía de la Universidad Complutense.

A quienes amablemente revisan el manuscrito y aportan sus valiosas observaciones para el desarrollo de esta investigación: Antonio Lorente Medina,

Víctor Díaz Arciniega, Rafael Olea Franco, Adriana Sandoval, Miguel Ángel Duque Hernández y Rubén Álvarez Acevedo.

Con amor, a mi esposo Miguel Ángel Duque Hernández, por supuesto, quien fue testigo de los aciertos y de los errores, y contribuyó al avance de este trabajo con paciencia y alegría.

A mi familia, que siempre estuvo presente a pesar de la distancia. A mis amigos y colegas.

E. E. L. V.

## Introducción

El presente trabajo se propone demostrar que los personajes de *La sombra del Caudillo*, en tanto seres de ficción, se ven complementados de manera secundaria por su facticidad historiográfica (Leal, 1952; Carballo, 1986; Lorente, 2002; Olea, 2002), misma que permite desentrañar en buena medida la propuesta estética que expone los intrínquilis del sistema político mexicano, caracterizado por la corrupción, el patrimonialismo y la demagogia en la etapa de institucionalización posterior a la lucha armada de la Revolución.

En dicha novela descubrimos a hombres que se comportan como felinos ante la presa del poder. Como Bruto dice respecto de la tiranía de Julio César: «el abuso de la grandeza se da cuando se separa del poder la misericordia» (Shakespeare, 1994: II, 1, 424). Guzmán los dibuja mediante la fusión equilibrada de la prosopografía y la etopeya, para construir un retrato animalizado e irónico de *los de arriba*, los «vencedores» del huracán revolucionario, que ostentaron su triunfo sobre el dictador y que, una vez en el gobierno, procedieron con métodos similares a los del pasado. Guzmán ofrece el retrato de los revolucionarios que no son revolucionarios, de caudillos que no lucharon por el bien común ni por la justicia social, sino por intereses individuales económicos y políticos, mediante argucias como el cambio súbito de adscripción o la palabra de honor dada que pierde credibilidad ante los hechos consumados, en acuerdos tomados bajo el agua.

Revolucionarios y caudillos que al tomar el mando se olvidaron del pueblo, de la bola, de los que dieron o arriesgaron la vida en la batalla. Nos conmueven y aterrorizan esos hombres que no son hombres y esos revolucionarios que no son

revolucionarios por su vigencia y confrontación con el México de hoy, con los ciudadanos que somos. Ya Aristóteles lo había señalado para la tragedia griega: los personajes nos provocan temor por la posibilidad de semejanza con nuestra condición de hombres y compasión por el destino fatal del héroe que se sacrifica para advertirnos sobre lo que puede aniquilarnos (Aristóteles, 1974: 145).

*La sombra del Caudillo* es considerada la primera novela política mexicana, que complementa el ciclo de la narrativa de la Revolución frente a otras obras como *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, novela que se ocupa de los serranos, quienes hicieron política para defender sus propios intereses y, al igual que los de arriba, se dejaron arrastrar por la inercia de la lucha.

Con base en la propuesta de estudio antes mencionada, organicé el presente trabajo en cuatro capítulos. El primero establece un *re-trato* de Martín Luis Guzmán, así como el entramado de su vida y su obra, a la par de los acontecimientos que lo incitaron a escribir *La sombra del Caudillo*. Además, trazo un bosquejo de la narrativa de la Revolución Mexicana y la novela histórica, con la finalidad de postular cuál es el sitio de *La sombra del Caudillo* en la novelística del período inmediato al estallido de la lucha armada.

En el segundo capítulo despliego los fundamentos del retrato literario mediante la conceptualización de la prosopografía y la etopeya. Además, se valora la estructura de la novela a través de una comparación con el modelo de la tragedia griega y con el género épico presente en el corrido de la Revolución.

El tercer capítulo expone las relaciones de igualdad y de oposición simbólicas de los personajes de acuerdo con la metáfora *luz y sombra*, así como su proceso de integración a la tradición literaria y su trascendencia como modelos para la literatura

hispanoamericana. Dichas relaciones apoyan la idea de que el ser de ficción trasciende su condición textual para convertirse en un arquetipo cuya destrucción y reconstitución puede ser percibida por el lector de todos los tiempos, que se refleja en cada uno de nosotros: el caudillismo es la piedra que al destruirse se vuelve polvo, se disemina en partículas capaces de reunirse otra vez hasta conformar una figura sólida y en apariencia inmutable.

El estudio de los personajes me llevó a realizar un ejercicio comparativo entre la ficción y la realidad histórica que da contexto a la novela. Principalmente, me ocupó de dos acontecimientos cruciales: la rebelión delahuertista (1923) y la matanza de Huitzilac (1927). Ambos muestran a Álvaro Obregón como un hombre que no dudaba en hacer a un lado la política para eliminar a quien pudiera *hacerle sombra* o convertirse en un obstáculo para su permanencia en el poder.

Este trabajo pretende ser una aproximación inicial a la figura del tirano (el Caudillo), del héroe trágico (Ignacio Aguirre) y de la conciencia revolucionaria (Axkaná González), con la finalidad de atisbar caminos futuros para profundizar en la relación intertextual de *La sombra del Caudillo* con obras clásicas como *Edipo Rey* de Sófocles, *Julio César* de Plutarco, *Julio César* de William Shakespeare, entre otras.

## CAPÍTULO 1

### **Vida y obra de Martín Luis Guzmán.**

### **Notas sobre la narrativa de la Revolución Mexicana**

## 1. 1. Re-trato de Martín Luis Guzmán

Retomo la idea del editor de Cervantes, Florencio Sevilla Arroyo, sobre el interés de configurar el *re-trato* de un escritor: dicha tarea consiste en «*tratar* la singularidad humana y creativa, y *re-tratar* los problemas fundamentales que entrañan su vida y su literatura; en fin, aspira a *re-tratar* una semblanza histórico-literaria del modelo capaz de desvelar las claves biográficas, históricas y literarias que conforman su portentosa personalidad literaria» (Sevilla, 2011: 9).

Comienzo esta andanza con el retrato literario de Guzmán escrito por Alfonso Reyes, quien lo apodaba «Estrella de oriente»:

En las postrimerías del romanticismo americano hubo palabras que adquirieron un prestigio de talismán. Se decía que un lirio era *turbador*. El ambiente de una noche florida era *turbador*.

Yo conocí un hombre *turbador*, en este sentido de la palabra. Turbador cuando hablaba, si callaba, si contemplaba; turbador a cualquiera hora del día; quieto o en movimiento; en burlas o en veras, turbador.

Había en él una rara mezcla de la fortaleza que vence y la melancolía que adormece. Su alma estaba llena de lejanías como llanuras, con el eco de un lamento hacia el brumoso horizonte de la conciencia. Sólo faltaban en él profundidades y honduras de esas donde, en sombras violáceas, aletean los fuegos de la pasión. Era él como un lago fácil. En sus ojos claros no había protesta. Su vida parecía una queja a lo lejos. Se conmovía sin estremecimientos ni lágrimas.

Cuando lo conocí, gustaba de evocar memorias de su infancia. Improvisaba narraciones como un griego o como un irlandés. No dejaba nunca asomar los ángulos

de su talento dialéctico. Los envolvía siempre, por urbanidad, en las ráfagas de una imaginación exquisita.

Entre amigos —sin que él lo supiera— le llamábamos *Estrella de Oriente*: así quedaba bien definida su alma rara y luminosa (Reyes, 1956: III, 73).

Martín Luis Guzmán Franco nació el seis de octubre de 1887, en la casa de sus abuelos maternos, en Chihuahua. Hijo de un militar a cargo del Sexto Batallón de Infantería, el general Martín Luis Guzmán Rendón, y de Carmen Franco Terrazas. Fue el mayor de seis hermanos, lo que implicó para él un esfuerzo mayor por mantener a su madre, a sus hermanos y a su esposa cuando su padre murió en 1910. La figura paterna que muere en la Revolución es un hecho que lo hermanará con Alfonso Reyes, quien vive la misma situación trágica; aunque el segundo prefiere guardar distancia en el proceso de lucha, actitud opuesta a la de Guzmán, quien se involucra y adquiere cargos militares como aliado de Villa.

Durante su infancia, Guzmán admira profundamente el oficio del padre y su cosmovisión, subsidiaria de la disciplina militar. Sin embargo, comenzó a decepcionarse de esta perspectiva vital durante su adolescencia, cuando supo que su padre había recibido varias reprimendas por indisciplina. Esto contribuyó a que Martín Luis Guzmán concibiera el oficio militar como una vida de rudeza e inestabilidad, en la que se gana con frivolidad ante la muerte del enemigo. Con la experiencia, aprenderá que en el campo de batalla no vence siempre el más fuerte, sino el que impone las estrategias de guerra mejor pensadas y comienza a admirar a Villa, quien era un caudillo sin formación militar pero con fama de héroe popular

invencible por su apasionante espíritu de combate —tal fama puede constatarse en los corridos de la Revolución—, lo que entusiasmará a Guzmán a integrarse a la lucha.

En su madurez, en una entrevista con Marta Portal, Guzmán reconocerá que la participación de los militares había sido ineludible para el proceso de la Revolución Mexicana: «la Revolución no hubiera podido hacerla una asociación de padres de familia» (Portal, 1993: 265), afirma con mordacidad. Desde su punto de vista, para ser revolucionario, se requería un espíritu de rebeldía que sólo podía aflorar en quienes experimentaban en carne propia la situación de los campos de batalla. Esta idea podría entenderse mejor si observamos la figura de Plutarco Elías Calles, quien era considerado un político no apto para la presidencia por tratarse de un «revolucionario de escritorio», que no tenía noción de lo que era un combate. Esto no quiere decir que Guzmán quisiera ver como presidente a un militar; el presidente ideal sería aquél que lograra sintetizar la formación militar con la formación civil, y que dirigiera al país con proyectos educativos y culturales, de la mano de los económicos y militares, como lo hace saber en sus primeros ensayos. No obstante, como un homenaje a su padre, Guzmán reconoció su carácter de «militar heredado».

El siguiente retrato de Guzmán fue escrito por Ermilio Abreu Gómez (1968), el primer biógrafo del escritor:

Martín Luis Guzmán es de mediana estatura; más bien recio que delgado. Su tez es blanca, como corresponde al tipo criollo de la provincia de Yucatán. De allí son los Guzmanes. Sus facciones son firmes, muy propicias para el arte de la escultura. Todos sus rasgos son definidos, con algún sesgo de energía. Sus ojos son claros,

entre azules y verdes. La mirada es viva, penetrante, reveladora, por anticipado, de la idea y del sentimiento que anidan en el ser (Abreu, 1968: 119).

Muchos han señalado las coincidencias de Guzmán con el personaje de Axkaná, la conciencia revolucionaria en *La sombra del Caudillo*. El parecido físico es evidente, aunque en *La sombra* Guzmán no tuvo la misma intención que en su primera obra, *El águila y la serpiente*, en la que el narrador es él mismo y en un primer momento la ubicó dentro del género de «memorias». Como veremos, Axkaná es un personaje complejo que tiene una función más trascendente que la de un narrador testigo; es la conciencia del héroe, es el espíritu de la Revolución.

El retrato de Guzmán, escrito por él mismo en *Apunte de una personalidad*, pronunciado en la Academia Mexicana de la Lengua el 19 de febrero de 1954, reitera su vocación de escritor:

Heme aquí, con vosotros y ante vosotros, y tal cual me elegisteis: ni gramático o erudito laborioso y sabio, aunque los secretos de mi idioma y el conocimiento de su literatura me cautiven, ni hombre de letras como me hubiera gustado ser: entregado día y noche a la obra del arte por el arte mismo. Soy apenas un aprendiz de escritor y de novelista, siempre atenaceado en esto último por las categorías vivas y prontas a manifestarse, que me definen como un mexicano abierto a las resonancias de todas las horas positivas de mi nacionalidad, y que me gobiernan con el rigor de un credo cívico porque, para mí, son un credo en el cual se identifica mi patria, y se honra y se enaltece (Guzmán, 2010: II, 480).

Guzmán fue un intelectual crítico con la sociedad, que combatió con el arma de las letras. Se inició en la infancia como lector por influencia de sus padres. Para

encontrar su vocación, pasó por indecisiones y dificultades económicas, que se intensificaron con la muerte del padre. En sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria, se inclinó por las ciencias exactas, particularmente por la física; entre los estudiantes permeaba la influencia de la política del liberalismo, propuesta por Justo Sierra. A los 22 años decide inscribirse en la Escuela Nacional de Jurisprudencia; en esa época, con frecuencia, los jóvenes con tendencias literarias recurrían al estudio del Derecho (Quintanilla, 2009: 83); recuérdese los casos de Manuel José Othón, Alfonso Reyes y Ramón López Velarde. Será hasta que se funde la Escuela Nacional de Altos Estudios que surgirá la especialización en el arte, como es el caso de la literatura, gracias al grupo del Ateneo de la Juventud en 1910.

Su matrimonio con Ana West se concretó el 24 de julio de 1909. Este acontecimiento lo llevó a radicar en los Estados Unidos, en donde tuvo un trabajo modesto, además que vivir en una nación anglosajona le permitió dominar el inglés y acercarse a la literatura en este idioma.

A su regreso a México después del deceso de su padre, Guzmán buscaba integrarse al círculo ya consolidado del Ateneo de la Juventud (1909-1914), pero los estándares de Pedro Henríquez Ureña —de quien Guzmán llegará a ser gran amigo— para aceptar a un nuevo integrante eran muy severos, debido al exigente camino de exámenes y sustentación de tesis en conferencias y seminarios. No obstante, Guzmán tenía elementos a su favor: sólida formación cultural y profunda vocación literaria, además de que pensaba establecerse en el centro del país, lo que para la época representaba un beneficio puesto que los escritores tenían mayores oportunidades para incorporarse a los círculos de la cultura; el factor geográfico actuó en contra de escritores como Mariano Azuela, quien no obtuvo reconocimiento para obra sino

hasta 1924, casi diez años después de la publicación de su primera novela, porque residía en el norte del país.

Guzmán pasa sus tardes de viernes junto al grupo del Ateneo, comentando a los clásicos griegos y latinos, influencia literaria que caracterizará a la obra de algunos integrantes del grupo como Alfonso Reyes, Julio Torri o el propio Guzmán. Su vocación como periodista y la admiración que sentía por Francisco I. Madero, lo llevan a fundar en 1913 *El Honor Nacional*, periódico que buscaba contar los hechos relacionados con la Decena Trágica. También viaja a Nueva York, Estados Unidos, para unirse a la sublevación contra Victoriano Huerta. Dos años más tarde, ante el conflicto que divide a México entre villistas, convencionistas y carrancistas, se exilia en Madrid, España, durante un período que va desde enero de 1915 hasta febrero de 1916. Durante este tiempo, publica crítica de cine junto a Alfonso Reyes con el seudónimo de *Fósforo*. Escribe su primer libro, *La querrela de México* (1915), conjunto de ensayos en el que Guzmán plantea su concepto de nación y de modelo educativo para el México naciente. El fervor de la primera obra, así como la impaciencia por dar a conocer lo que pensaba acerca del problema del mal, tema que 14 años después dará lugar a *La sombra del Caudillo*, se resumen en las siguientes líneas:

Como trato de exponer un mal, hago momentáneamente abstracción de las cualidades del pueblo mexicano y sólo me ocupo de notar algunos de sus defectos. ¿De qué servirá el ardid retórico de ir escribiendo un elogio —por merecido y justo que sea— al lado de cada censura? El respeto a la seriedad del asunto, el respeto a la categoría

de lectores a que he destinado esta publicación, me aconsejan huir de abuso semejante (Guzmán, 2010: 1, 370).

Después de instalarse en Estados Unidos por un par de años, Guzmán vuelve a México en 1919. Al año siguiente, publica *A orillas del Hudson* (1920), un libro que recapitula lo que publicó durante su estancia en Nueva York, de 1916 a 1918, en los periódicos *Revista Universal* y *El Gráfico*. Esta obra presenta mayor variedad genérica que la anterior, puesto que incluye desde reseñas hasta textos de creación. El tema que más le interesa a Guzmán en esta segunda obra es el imperialismo yanqui, al que el escritor le da una vuelta de tuerca para exponer los beneficios de ser una nación vecina de Estados Unidos, cuyo ejemplo debíamos aprender sobre temas como la organización de los sistemas político y económico, pero sobre todo del educativo, que será la mayor preocupación de Guzmán para México. Debido a que también residió en España y Francia, Guzmán se referirá a estos países también como modelos funcionales y con posible pertinencia para adaptarlos a nuestras circunstancias.

Ya establecido en México, ocupará su primer cargo oficial en el gobierno, como secretario particular de Alberto J. Pani, quien era el secretario de Relaciones Exteriores de Álvaro Obregón. Cuando el período presidencial está por terminar (todavía de cuatro años) se desata la rebelión delahuertista, y Guzmán manifiesta su apoyo al levantamiento, pues Adolfo de la Huerta coincidía con el escritor en uno de los principios maderistas que incitaron a la Revolución: la no reelección. Obregón lo acusa de la adquisición de armas para los enemigos y Guzmán decide exiliarse para sobrevivir. Indignado además porque debe cerrar el periódico *El Mundo*, que dirigió con éxito durante un año, parte otra vez hacia Nueva York. Luego de un tiempo, se

establece en Madrid (de mayo de 1925 a abril de 1936). Este segundo exilio resultó muy fecundo porque afianzó la primera etapa de producción literaria de Guzmán, que la crítica ha destacado como la más importante: *El águila y la serpiente* (1928), *La sombra del Caudillo* (1929) y *Memorias de Pancho Villa* (1951)<sup>1</sup>, libro que continuó escribiendo a su regreso a nuestro país. Los recuerdos de este exilio dieron lugar a sus *Crónicas de mi destierro* (1964), y a «Memorias de España», un libro que no quiso publicar y que dejó inconcluso (Portal, 1993: 258).

Después del éxito editorial que tuvo *El águila y la serpiente* en el extranjero, Guzmán publicó *La sombra del Caudillo*. Desafortunadamente, en México la novela padeció la censura de Calles. El propio Guzmán describe a Carballo que

el gobierno y los representantes de Espasa Calpe (editorial que publicó la obra), a quienes amenazó con cerrarles su agencia en México, llegaron a una transacción: no se expulsaría del país a los representantes de la editorial española, pero Espasa Calpe se comprometía a no publicar, en lo sucesivo, ningún libro mío cuyo asunto fuera posterior a 1910. En Madrid, la editorial se vio obligada a cambiar el contrato en virtud del cual yo tenía que escribir cierto número de capítulos al año, y el cambio se hizo de acuerdo con el requisito impuesto por Plutarco Elías Calles. Por ello, volví la vista un siglo atrás, y así nacieron *Mina el mozo*, *Filadelfia*, *paraíso de conspiradores*, *Piratas y corsarios*, y otras obras (Carballo, 1986: 89).

De esta suerte, se dedicó a preparar biografías de figuras decimonónicas que, detrás de la solemnidad que caracteriza a la historia oficial, son dibujadas con ironía —tal

---

<sup>1</sup> En 1936, cuando Guzmán vuelve a México con Cárdenas como presidente, publica el primer volumen de las *Memorias de Pancho Villa*. Dicha obra se conformará de cinco partes y será hasta 1951 cuando aparezca la edición completa en un solo tomo. Este libro ha sido uno de los mejor valorados por la crítica de Guzmán, y comparte la visión que Nellie Campobello tiene en *Cartucho* (1931), pues en ambas obras se presenta a Villa como un hombre valeroso y aguerrido, despiadado con los que lo merecían, y justo con sus seguidores.

como lo consigue en *La sombra*. En *Muertes históricas*, «El tránsito sereno de Porfirio Díaz» y el «Ineluctable fin de Venustiano Carranza», Guzmán entrelaza ambas partes de la obra para presentar a dos personajes históricos en su última batalla que los llevaría al final de su existencia, donde destaca el valor de la muerte antes que la importancia de aquellos logros en vida de los héroes; a la manera de Plutarco, en *Vidas paralelas*, cuyas reflexiones hacia los personajes permiten distinguir afinidades y diferencias entre las figuras en el poder. Guzmán se muestra convencido de que es el acto de morir lo que convierte a un personaje histórico en héroe popular. Así es como termina *La sombra*: el protagonista muere bajo la proyección umbrosa de un régimen dispuesto a cometer crímenes que se asumen *necesarios*.

A partir del gobierno de Lázaro Cárdenas, quien destierra a Calles, Guzmán goza del reconocimiento que le había sido negado en México por sus adhesiones políticas contrarias al régimen en turno. En 1940 es nombrado miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, cargo que desempeñó con indocilidad porque buscaba la autonomía de la institución en cada nación hispanoamericana respecto a la Real Academia Española. En 1942 funda la revista *Tiempo*, y, un año después, la editorial Nueva España.

En 1958, es galardonado con el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en el área de Literatura. Guzmán será presidente vitalicio de la Comisión Nacional de los Libros de Textos Gratuitos desde 1959, y Senador de 1970 a 1976, año de su muerte.

El ejercicio de *re-tratar* a Martín Luis Guzmán resulta imprescindible en este trabajo de análisis, puesto que estamos frente a un autor que, a pesar de la censura, escribió de manera diplomática sobre los temas que consideró pertinentes. Los dos exilios de Guzmán o la circunstancia en que el general Francisco R. Serrano recibió

órdenes de Álvaro Obregón para fusilar al escritor (razón de su segundo exilio), o la censura de Plutarco Elías Calles a *La sombra del Caudillo* en 1929, deben comprenderse en función de lo que Vasconcelos llamó «el México de afuera», esto es, el grupo de artistas que tuvieron que salir de México por defender sus ideas. Dada su condición fronteriza y de exilio, con sus «reflexiones sobre la *mexicanidad*», Guzmán será «el germen de muchos de los mitos y temáticas utilizados más tarde» (Velasco, 2001: 6).

Las experiencias que Guzmán tuvo en Estados Unidos y en España se tradujeron en una motivación para apuntalar el género ensayístico en *La querrela de México* y *A orillas del Hudson*.

*El águila y la serpiente* es el espacio literario en el que Guzmán expone sus ideas respecto a una Revolución que conforme avanza se sale del cauce; el propio Guzmán descubre capítulo tras capítulo a los caudillos, que defienden el ascenso al poder mediante un discurso demagógico. En *La sombra del Caudillo*, su primera novela, Guzmán decide contar, a través de una estructura con un trasfondo trágico, lo que está detrás del México «revolucionario», un ciclo interminable de líderes políticos que, sin importar de dónde provengan, buscan permanecer enquistados en el gobierno. Dicha propuesta estética se entiende a través de la biografía de Guzmán, pues permite conocer de qué manera el escritor vivió en carne propia las batallas y las injusticias de los caudillos.

En la última etapa de escritura, Guzmán publicó *Memorias de Pancho Villa* o *Muertes históricas*, obras en las cuales dibuja a los personajes históricos con rostros ambivalentes, con la pluma de un autor desengañado de su realidad. Guzmán cedió la voz narrativa que plasmó en *El águila y la serpiente* a la voz de Pancho Villa, la voz

de quien cuenta lo que vio y sintió en los inicios y en el desarrollo de una lucha armada tan absurda como la simulación de la democracia; en dicha obra, Díaz Arciniega opina que:

Guzmán logró su propósito máspreciado: colocar la verdad literaria por encima de la verdad histórica [...] Guzmán refirió largamente cuáles habían sido las motivaciones y estrategias que siguió en la elaboración de las *Memorias de Pancho Villa*, casi idénticas a las que subyacen en *Muertes históricas* y *Febrero de 1913*: las «muy atendibles intenciones didácticas», basadas en una premisa: «la verdad artística liquida a la verdad histórica», como él sucintamente expresó de viva voz ante los técnicos y actores que participaron en el rodaje filmico de su novela *La sombra del Caudillo* (Díaz, 2010: 18-20).

## **1. 2. *La sombra del Caudillo* en la narrativa de la Revolución Mexicana**

La *narrativa de la Revolución Mexicana*, si bien se consolidó en la tercera década del siglo xx, comenzó a escribirse durante el movimiento armado, en obras tales como *Andrés Pérez, maderista* (1911) y *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela (1873-1952), considerado el mejor *cronista* de la Revolución y un apasionado crítico de este movimiento social. A propósito, cabe mencionar que Azuela fue uno de los primeros en destacar la valía de la obra de Guzmán, como se muestra en el siguiente párrafo referido a la poética del autor de *El águila y la serpiente* (1928):

No son las minucias históricas lo que da carácter a los personajes, ni color al ambiente en que se mueven [el costumbrismo]; no son los sucesos referidos en su exactitud minuciosa, sino la sabia distribución de los elementos reales con los de mera creación artística lo que da sentido definido tanto a las partes como al conjunto de la composición. Esto desconcertará seguramente a los que buscan historia pura, pero no al que se interesa sobre todo por el alma multiforme de la historia, capaz de discernir lo que hay de realidad, de lo que hay de inventiva: lo novelesco, digamos, asentado firmemente en la verdad (Azuela, 1960: 691).

Además de esta deliberación que incide en la conceptualización de la *novela histórica*, el propio Guzmán matiza esta idea:

Atento a cuanto se decía de Villa y el villismo, y a cuanto veía a mi alrededor, a menudo me preguntaba en Ciudad Juárez qué hazañas serían las que pintaban más a fondo la División del Norte: si las que se suponían estrictamente históricas, o las que se calificaban de legendarias; si las que se contaban como algo visto dentro de la más escueta exactitud, o las que traían ya con el toque de la exaltación poética la revelación tangible de las *esencias*. Y siempre eran las proezas de ese segundo orden las que se me antojaban más verídicas, las que, a mis ojos, eran más dignas de hacer historia (Guzmán, 2010: I, 169).

Octavio Paz postula a Guzmán y a Azuela como los principales precursores del subgénero:

La prosa de Martín Luis Guzmán, nítida como la de un historiador romano, posee una suerte de transparencia clásica: su tema es terrible pero él lo dibuja con pulso tranquilo y firme. Azuela [...] fue un escritor lúcido, dueño de sus recursos y que exploró muchos caminos que después otros han recorrido (Paz, 1994: 357).

Hacia 1924, ocurre en México una polémica sobre la virilidad o el afeminamiento de la literatura<sup>2</sup>. El ministro de Educación, José Manuel Puig Cassauranc, declara que lo que el país necesita son «obras concientizadoras, didácticas, con denuncia social» (Díaz, 1989: 89). Mientras Julio Jiménez Rueda declara que no existe una literatura que trate el tema de la Revolución, Francisco Monterde García Icazbalceta le responde que en 1915 se había publicado *Los de abajo*, la novela de Azuela que no había sido difundida en el centro del país, sino apenas circulaba entre unos cuantos amigos.

Las declaraciones y las réplicas continuaron hasta que, en 1932, surge otra discusión sobre lo que debía tratar nuestra literatura<sup>3</sup>, esta vez entre el grupo de Contemporáneos, acusado de *cosmopolitas*, y los narradores de la Revolución, quienes escribían una literatura supuestamente *nacionalista*.

Una vez más, Mariano Azuela aparece en escena, ahora con *La Luciérnaga* (1932), novela que aprovecha de manera dialéctica los recursos vanguardistas y aborda el problema del crecimiento urbano, a través del tópico campo-ciudad, característico del discurso *nacionalista*.

Guzmán vivió las polémicas de 1924 y 1932 en el exilio. Dos de sus obras más importantes —*El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del Caudillo* (1929)— se encuentran justo en el trance entre ambas polémicas. En medio de la disputa, de «lo nacional» elige el ambiente de la política mexicana durante la etapa institucionalizada de la Revolución, y de «lo cosmopolita», las técnicas narrativas vanguardistas como el Futurismo, el Expresionismo y la inclusión de efectos

---

<sup>2</sup> Un estudio sobre esta polémica se encuentra en el libro *Querrela por la cultura «revolucionaria»*, de Víctor Díaz Arciniega.

<sup>3</sup> Esta segunda disputa literaria puede comprenderse a través del ensayo *México en 1932: la polémica nacionalista*, de Guillermo Sheridan.

*cinemáticos*<sup>4</sup>: por ejemplo, el manejo de la luz y la sombra en el espacio para generar una atmósfera de intranquilidad que incide en el desenvolvimiento de las acciones. Axkaná y Olivier son dibujados como personajes de luz, con ciertos matices de sombra provenientes de la complicidad en actos corruptos en el primero y la demagogia en el segundo. Uno y otro aparecen en capítulos distintos con medio cuerpo iluminado o medio cuerpo en la penumbra; la variación de este código metafórico se percibe cuando consideramos que Axkaná recibe la luz del sol, la misma luz de la naturaleza, que *purifica* a Rosario; mientras que sobre Olivier cae la luz de una lámpara en el prostíbulo. Axkaná se percibe así como un sujeto afín a la transparencia y la naturalidad, mientras que Olivier es una personalidad falsa, alumbrada por una luz que es artificial como la demagogia.

A pesar de las múltiples manifestaciones literarias registradas en el país durante el período que comprende la primera mitad del siglo xx, es posible conceptualizar la *narrativa de la Revolución Mexicana*.

Uno de los primeros en aventurarse fue Rand Morton en 1944, quien enlistó a un grupo de autores mexicanos y sus novelas que, a partir del inicio de la lucha armada en 1910, tenía como primera intención consignar el retrato de la historia de lo inmediato, de lo que ocurría en los campos de batalla; en esos textos, según Morton, predomina el valor histórico frente al valor literario (Morton, 1949: 253).

El intento más concreto por definir un corpus de la narrativa de la Revolución Mexicana fue encargado, en 1960, a Berta Gamboa de Camino; a la muerte de ésta, el empeño fue continuado por Antonio Castro Leal, quien selecciona un total de 21

---

<sup>4</sup> Es preferible el término «cinemático», que pertenece o es relativo al movimiento; en lugar de la utilización de «cinematográfico», cuyos recursos técnicos son distintos y no hay una intención evidente del autor por la inclusión de estos elementos.

novelas que agrupa en cuatro categorías por contenido, cuyo orden no indica jerarquía:

a) Novela de reflejos autobiográficos, b) Novela de cuadros y visiones episódicas, c) Novela de esencia épica y d) Novela de afirmación nacionalista.

Castro Leal define su corpus como un «conjunto de obras narrativas de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y políticas, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución» (Castro, 1960: I, 17). En la antología de la *Novela de la Revolución Mexicana*, se incluye *La sombra del Caudillo*; Castro Leal comenta sobre la pertinencia de dicha novela en la antología:

Pero aun cuando el pueblo no aparezca en masa, está personificado en —y acaso con más honda verdad— en tipos individuales representativos que, además de su acción personal que los liga a una clase o a un grupo, obran en función de un imperativo social y son símbolos de una sociedad que se mueve con ansias de mejoramiento y redención. Los personajes de estas novelas tienen nombres y personalidad, historia y caracteres propios, pero nunca dejan de ser exponentes de un pueblo en un momento de acción común y de arrebato unánime (Castro Leal, 1960: I, 29).

La crítica ha cuestionado el criterio de clasificación genérica de Castro Leal porque incorpora libros como el *Ulises criollo*, que pudiera considerarse un texto de memorias, al igual que *Cartucho*, de Nellie Campobello o *El águila y la serpiente*, de Guzmán. Olea justifica el género de «novela» para estas obras por el contexto en el que se antologaron, pues para los sesenta aún no se clarificaban los alcances del concepto de «autobiografía» (Olea, 2012: 483).

Una década después de Castro Leal, Moore propuso un corpus más amplio de la narrativa de la Revolución, pues opina que la propuesta estética de estos escritores no se encuentra sólo bajo una forma novelística, sino que también bajo este rubro coexisten otros géneros como las memorias o el cuento; lo que conformaría un corpus de 280 obras aproximadamente (Moore, 1972: 8).

Actualmente podrían incluirse textos posteriores que ironizan acerca de la Revolución y sus consecuencias, como la obra completa de Juan Rulfo, así como también *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes y *Los relámpagos de agosto* (1964), de Jorge Ibarguengoitia.

Los escritores de este período, marcado por los estragos de una guerra civil, crearon sus obras, como apunta Antonio Lorente Medina, con una temática recurrente y una «común actitud crítica» (Lorente, 2008: 43). Respecto al tema *revolucionario*, el adjetivo alude a la Revolución, aunque no por su búsqueda estética sino política, por lo que propone anticipar el lugar al tema; de tal manera que pudiera quedar nominada como *narrativa mexicana de la Revolución*. Además, identifica cinco puntos característicos: el carácter testimonial, el autobiografismo, la brevedad narrativa aunada al fragmentarismo, un español renovado, y una esencia épica y de afirmación nacionalista. *La sombra del Caudillo* reúne los criterios anteriores, principalmente la esencia épica, el carácter testimonial y el fragmentarismo. Enseguida me referiré a cada aspecto.

Ya Salado Álvarez, en la primera reseña de la novela (1930), había destacado el valor testimonial de esta novela; pero, ¿*La sombra del Caudillo* puede considerarse una novela histórica? Cuando el lector confirma que la historia contada en la novela se basa en la imbricación de dos hechos históricos, la rebelión delahuertista (1923) y

la matanza de Huitzilac (1927), el carácter testimonial de la novela se acentúa y se acerca a la función de la crónica (Brushwood, 1973: 347), en tanto que se confirma la doble función de un texto con cualidades literarias e históricas a la vez, en el cual el lector puede ver una novela que hace historia, y una historia que se vuelve novela. Azuela encuentra en *La sombra*, lo «novelesco asentado firmemente en la verdad» (Azuela, 1960: 691). Pacheco, autor de la primera crónica del asesinato de Serrano, opina que la novela de Guzmán «es el mejor recuento imaginativo de lo que sucedió en Huitzilac» (Pacheco, 1981: 31).

Por su parte, Alfonso Reyes, en *El deslinde*, considera que los novelistas contribuyen a la historia de dos maneras: «o por la pintura y reconstrucción del cuadro histórico en cuestión, o por la interpretación encarnada de las inquietudes de su época» (Reyes, 1963: 128). Y coloca a la obra de Guzmán en la segunda línea, explicando que este tipo de novela «es un hacer historia o crear documentos para la futura historia, y se aplica a la expresión cabal de la vida contemporánea, en sus elementos ideales, sin por eso descontar los elementos materiales y hasta el color local» (Reyes, 1963: xv, 129). Mediante el acto de *interpretar* y de *abstraer* la *esencia* de «las inquietudes de su época».

Fernando Curiel, cuando compara a ambos escritores, manifiesta precisamente como característico de Guzmán el interés por el rumbo de las sociedades: «Alfonso Reyes, más cronista de la generación [del Ateneo de la Juventud] que Martín Luis Guzmán —al que le interesan las *tendencias* antes que las anécdotas—» (Curiel, 1991: 36).

El autobiografismo no es una de las cualidades de *La sombra*, como sí lo sería en *El águila y la serpiente*. Sin embargo, es verdad que la novela aprovecha y

recupera los hechos históricos y, por lo tanto, la percepción que Guzmán tuvo de estos sucesos y de las personas con las que convivió. La perspectiva autobiográfica de Guzmán, en apariencia paradójica, se percibe en el sobresalto que en el lector deja el protagonista Ignacio Aguirre: atrae su simpatía pero al mismo tiempo cierto desdén, la compasión y el terror, características que Aristóteles asigna al héroe trágico (Aristóteles, 1974: 145).

Este efecto de conmoción es uno de los logros estéticos de *La sombra*, y puede tener origen en la relación que Guzmán tuvo con los personajes históricos en los que se basó para este personaje: por un lado Francisco Serrano, con quien Guzmán no tenía una relación cordial y quien incluso iba a fusilar al escritor por órdenes de Obregón; por otro, Adolfo de la Huerta, a quien Guzmán apoyó por sus ideas en contra de la reelección de Obregón y con quien coincidió desde la época de Madero. De esta manera, el personaje de Ignacio Aguirre encarna la afinidad que Guzmán tenía con Adolfo de la Huerta y la disparidad con Francisco Serrano, el segundo al mando de Obregón.

El protagonista de *La sombra* rescata la esencia de ambos personajes históricos, por lo que se trata de un personaje sintético. En palabras de Guzmán, el proceso de escritura de *La sombra* consistió en:

saber aislar dentro de un panorama, casi infinito, de lo interesante, aquello que permita al novelista descubrir *esencias reveladoras* de lo que el hombre es en planos de existencia que justifiquen una interpretación artística. [Mi procedimiento técnico consiste en] reducir la visión de lo histórico a lo esencial, y procurar que las esencias se reflejen en las palabras (Carballo, 1965: 93-96).

A partir de esta idea acerca del trabajo de síntesis es que pudiera entenderse el fragmentarismo en *La sombra del Caudillo*, debido a que en la estructura del texto, Guzmán presenta tan sólo limaduras de momentos esenciales que aparentan ser porciones minúsculas en la elaboración de un paisaje humano dislocado, a través de los cuales el autor construye el andamiaje de la historia: una estrategia dialéctica que permite encontrar pistas aisladas para descubrir los vericuetos del sistema político.

Desde la ecdótica, Rafael Olea Franco atiende a la escritura por entregas de la obra y destaca que *La sombra del Caudillo* es naturalmente fragmentaria porque la versión periodística de la novela fue concebida por entregas separadas y percibe que algunos capítulos tienen estructura de cuento, pues fueron contruidos al tiempo en que se estaba publicando cada una de las partes; y, como señalaba Bruce-Novoa, durante el proceso de publicación Guzmán no tenía una idea clara del final ni tampoco alcanzaría a construir la unidad estructural conseguida en la versión en libro; en cambio, una vez publicada la novela como libro, dice Olea, se observa un «efecto de conjunto» (Olea, 2002: 455).

Otros, como Brushwood, no están de acuerdo con el fragmentarismo atisbado por Antonio Castro Leal. Si comparamos *La sombra* con su antecedente, *El águila y la serpiente*, esta última tiene un «valor episódico» (1975: 75), mientras que en *La sombra* Guzmán «atendió a la narración en su conjunto más que a escenas aisladas» (Brushwood, 1973: 349).

La parte anecdótica en la novela de Guzmán tiene una estructura fragmentaria, presenta sólo las esencias, lo cual no significa que su trama sea inconexa; los hechos que se cuentan están «tramados» (White, 1992: 112) para generar un efecto estético,

porque «tanto el relato histórico como el de ficción han de ser configurados» (Portal, 1993: 266) para generar dicho efecto. En el caso de *La sombra*, el impacto es semejante al que una tragedia clásica provoca en el lector, en tanto la anécdota produce una reflexión amplia sobre el problema del mal. Si atendemos a que «ningún acontecimiento histórico es intrínsecamente trágico» (White, 1992: 113), Guzmán construyó cuidadosamente la estructura de su novela para darle tal carácter; por ser su primera obra de ficción, trabajó en la novela al grado de reconstituir la versión periodística. Bruce-Novoa, el editor de la versión periodística, ha expresado que ésta es la «sombra» de *La sombra del Caudillo* porque la calidad de la adaptación de la novela como libro es incomparable, y fue un gran acierto del autor.

Según Manuel A. Arango, *La sombra* se divide en dos partes: «la primera mitad de la novela logra fijar la escena, y la escena psicológica creada por los personajes [...] Aquí quedan a la vista del lector los personajes, su manera de vivir, pensar y actuar: la vida poco moral, pero buen ejemplar de la joven política mexicana» (Arango, 1984: 84). Se trata de una novela que seduce al lector por medio de imágenes, con espacios que funcionan como la escenografía en un teatro, para que los personajes se vean ridiculizados el teatro de la política en México.

Arango opina que mientras la primera parte de la novela es lenta, la segunda adquiere velocidad y de este modo ambas se complementan; es el manejo del tiempo subordinado a las acciones de los personajes «psicológicamente bien dibujados» (Arango, 1989: 84) lo que permite que *La sombra* tenga la «perfecta universalidad de una verdadera novela histórica» (Arango, 1989: 90).

José Gorostiza ve en Guzmán a un «maestro de la narración, como lo fue en otro tiempo Bernal Díaz del Castillo, frente a una continuidad semejante de

acontecimientos históricos. Martín Luis narra —y el río de su relato zigzaguea entre la historia y la novela, entre la pintura y la fotografía—, consigue su sencillo propósito de aprisionar el interés del lector y fascinarlo» (Gorostiza, en la ed. crítica de Olea, 2002: 686).

Por su parte, José Revueltas cuestiona el concepto de novela histórica y considera que «se pueden tomar personajes de la vida política y revolucionaria real sin que esto sea incurrir en la novela histórica» (Revueltas, en la ed. crítica de Olea, 2002: 689); para él, los personajes de la novela de Guzmán son «más reales, más vivientes. Vistos con mayor profundidad y verismo, que como existieron y actuaron esos otros personajes no literarios [históricos] de donde aquellos proceden y a quienes sus contemporáneos miraron con otros ojos que no eran con los que Martín Luis los miró» (Revueltas, en la ed. crítica de Olea, 2002: 689).

De acuerdo a la evaluación de Carballo, «las ideas claras sobre la Revolución se deben buscar en los escritores que crean personajes inteligentes y cultos: por ejemplo en Martín Luis Guzmán» (Carballo, 2010: 27).

A partir de estas reflexiones, podemos postular que *La sombra del Caudillo* es, por lo tanto, una novela histórica, en tanto documenta hechos que permanecieron ocultos por décadas (por ejemplo, la matanza de Huitzilac), a la vez que posee en fuerte elemento testimonial.

Los personajes de *La sombra del Caudillo* trascienden porque sintetizan la tendencia de la Revolución hecha poder y porque su autor logró infundir en ellos caracteres que proceden de una larga tradición épica y narrativa, donde los tipos humanos escenifican literariamente el problema del mal en todos los tiempos. Será en el tercer capítulo de este trabajo donde abundaré precisamente en el proceso de

configuración de los personajes como entidades de ficción que consiguen incorporar y superar la materia histórica y testimonial.

### 1. 3. Nota filológica sobre *La sombra del Caudillo*

La versión periodística de *La sombra del Caudillo* apareció en *La Opinión* (Los Ángeles, California, del 20 de mayo de 1928 al 10 de noviembre de 1929), en *La Prensa* (San Antonio Texas, del 20 de mayo de 1928 al 3 de noviembre de 1929) y en *El Universal* (México, del 27 de mayo de 1928 al 20 de octubre de 1929); esta última, la edición mexicana, fue publicada incompleta.

Como libro lleva por fecha de edición el cuatro de noviembre de 1929 y fue publicada por Espasa-Calpe en Madrid. El autor reestructuró el texto, presentándolo en seis libros, divididos en apartados breves (suman un total de 29, antes 35), a los que dio títulos distintos a los empleados en la versión periodística. A su vez, añadió al final el capítulo «Unos aretes», con el cual reforzaría la estructura fundamenta la tesis circular de la novela, misma que corresponde con la convicción de que los abusos del poder político parecen inacabables, y que se repiten, a manera de ciclos, en México.

Espasa-Calpe realizó una segunda edición en 1930. La tercera edición tuvo lugar en México, en 1938, por la editorial Botas, con mínimos cambios por parte de Guzmán. La cuarta edición ocurrió en 1951 y estuvo a cargo de la Compañía General de Ediciones, en México. Fue en 1957 cuando la novela fue corregida sustancialmente por el autor, quien seguirá trabajando en ella hasta 1977, cuando aparece la edición de Porrúa, misma que pasará intacta, después de la muerte de Guzmán, a formar parte de las *Obras completas* del Fondo de Cultura Económica en dos volúmenes, y que no estuvieron «completas» hasta el 2010, cuando se publicó el tercer tomo y se editó de nuevo la obra. Para esta tesis, me basé en la edición de *La*

*sombra del Caudillo* que forma parte del segundo tomo de las *Obras completas*, publicadas por el Fondo de Cultura Económica. Presento a continuación el índice definitivo de la obra:

*Tabla núm. 1. Índice de distribución de la novela La sombra del Caudillo en seis libros y 29 capítulos.*

LIBRO	CAPÍTULO
<b><i>Libro primero.</i></b> <i>Poder y juventud.</i>	I. Rosario. II. La magia del Ajusco III. Tres amigos. IV. Banquete en el bosque. V. Guiadores de partido.
<b><i>Libro segundo.</i></b> <i>Aguirre y Jiménez.</i>	I. Una aclaración política. II. Un candidato a presidente. III. Los rivales.
<b><i>Libro tercero.</i></b> <i>Catarino Ibáñez.</i>	I. La transacción. II. Convención. III. Manifestación. IV. Brindis.
<b><i>Libro cuarto.</i></b> <i>El atentado.</i>	I. Los hombres del frontón. II. Camino del desierto. III. El cheque de la <i>May-be</i> . IV. Últimos días de un ministro.

	V. Zaldivar.
	VI. Frutos de una renuncia.
<b>Libro quinto.</b>	I. El complot.
<i>Protasio Leyva.</i>	II. La caza del diputado Olivier.
	III. La muerte de Cañizo.
	IV. Batalla parlamentaria.
<b>Libro sexto.</b>	I. Síntomas de la rebelión.
<i>Julián Elizondo.</i>	II. Candidatos y generales.
	III. El Plan de Toluca.
	IV. <i>El Gran Diario.</i>
	V. Manuel Segura.
	VI. Tránsito crepuscular.
	VII. Unos aretes.

Fuente: Guzmán, Martín Luis, *Obras completas*, t. II, México, FCE, 2010, 707-708.

La edición de la versión periodística fue publicada en 1987 por la UNAM, y estuvo a cargo de Bruce-Novoa, quien realiza un estudio introductorio que marcó un antes y un después en la crítica sobre la novela, pues analiza desde la estructura narrativa hasta los rasgos de estilo más relevantes de Guzmán.

*La sombra del Caudillo* cuenta con una adaptación cinematográfica dirigida por Julio Bracho, quien también escribió el guión junto con Jesús Cárdenas, y en colaboración con Martín Luis Guzmán. Sobresalen las actuaciones de Tito Junco e Ignacio López Tarso. Comenzó a filmarse en 1936, y cuando consiguió el momento

de exhibirla fue censurada, como en su tiempo también lo fueron las versiones impresas de la novela. Su estreno formal ocurrió el 24 de octubre de 1990, cuando el director de la película y el autor de la novela ya habían muerto.

Para la época de la filmación, hablar de lo sucedido en Huitzilac y deslizar la idea de que el gobierno estuviera involucrado en la matanza, resultaba prácticamente imposible, dada la censura y la dificultad para encontrar indicios; lo que sucedió se mantuvo bajo resguardo, aún después de la muerte de Obregón y hasta la década de 1970, cuando José Emilio Pacheco saca a la luz los pormenores de Huitzilac.

La primera intención de Guzmán era escribir una trilogía sobre Carranza, Obregón y Calles (Carballo, 1965: 86); pero *La sombra* fue la obra clave en donde el escritor expuso su postura ante la Revolución. En entrevista con Carballo, Guzmán descifró que *La sombra* es una novela y una obra histórica a la vez, pero que debe entenderse principalmente como novela (Carballo, 1965: 86). Luis González manifiesta que conviene utilizar el recurso de la ficción para recuperar la historia de una época, cuando es el único camino para denunciar:

las acciones corruptas y secretas de la actividad política y de la vida privada, rara vez se prueban documentalmente y sólo se pueden decir con subterfugios novelescos; únicamente cabe historiarlas poniéndoles nombres ficticios a los actores, haciéndolos dialogar e imaginando ideas, actitudes y conductas de las que no se tienen pruebas escritas, testimonios firmes, fotos y audios, aunque sí altas posibilidades de corresponder al pensamiento y a la acción de los protagonistas de carne y hueso (González, 1999: 95).

La novela de Guzmán ha sido punto de interés en tiempos recientes. En el 2002, aparecieron dos ediciones críticas de *La sombra del Caudillo*: una preparada por el Dr. Antonio Lorente Medina, especialista en la narrativa de la Revolución Mexicana, quien ha llevado a cabo el trabajo de difusión de este subgénero más allá de México; en el estudio introductorio, analiza al protagonista en su trascendencia clásica, y destaca rasgos de estilo en Guzmán tales como la capacidad de síntesis entre acción y tiempo, influencia del cine y del periodismo (las pasiones de Guzmán), así como el paralelismo y la inversión de escenas (Lorente, 2002: 60). Otra preparada por Rafael Olea Franco, en la que se reúne parte de la crítica hasta aquel año, y presenta la edición periodística junto a la versión de libro. Ambos expertos valoran la novela como el mejor logro literario de Guzmán, así como un hito en la historia de la literatura mexicana.

## CAPÍTULO 2

**Aproximaciones teóricas sobre el retrato literario.**

**El género épico en la tragedia y  
en el corrido de la Revolución Mexicana**

*La lucha de un artista por una imagen  
definida y estable de su personaje es una  
lucha consigo mismo.*

M. M. Bajtín

La mayoría de los estudios teóricos y críticos sobre el personaje insisten en señalar la brevedad con la que se ha abordado al personaje de ficción. Por mi parte, puedo decir que el camino para el tratamiento del tema no ha sido fácil. *La sombra del Caudillo*, novela que desde las primeras líneas muestra una significativa confrontación entre militares y civiles, insertos en una dialéctica revolucionaria en que —unos y otros— más que esquivarse, se complementan.

Guzmán declaró que la novela se sostiene en el modelo de la tragedia griega, y la crítica a la novela apunta que posee una *estructura de personaje* (González de la Mora, 1995: 35) apoyada en el héroe clásico; que en este caso sería el protagonista, Ignacio Aguirre, quien enfrenta su destino fatal bajo la sombra del Caudillo. En este capítulo me ocupé de explicar los rasgos de la tragedia griega que *La sombra del Caudillo* retoma, así como las técnicas de configuración del personaje que predominan en la novela.

Federico Campbell, en su artículo «La tragedia del poder» reconoce que «*La sombra del Caudillo* se sustenta en una estructura semejante en lo formal, según el planteamiento aristotélico, a la tragedia clásica (sus integrales son el prólogo, el episodio, la salida, el coro) o por lo menos su sentido dramático es el de la tragedia» (Campbell, 1982: 4). Mientras que Pedro Castro observa que Guzmán se vio impresionado por los acontecimientos del tres de octubre de 1927, durante la matanza

de Huitzilac, en que pudo concebir a personajes de la Revolución en una sangrienta lucha por el poder: «En ellos ve, en todos los ángulos del cuadro, a amigos y enemigos, a culpables y a inocentes, a personas que en otros momentos de su vida conoció, en el pináculo del poder o en la desgracia, representando una tragedia de estilo shakespereano» (Castro, 2005: 252).

A su vez, Margo Glantz menciona que «podría decirse que Martín Luis Guzmán tuvo como modelo directo a la Poética de Aristóteles para construir a sus personajes de *La sombra del Caudillo*» (Glantz, 1993: 110). Lorente apoya esta idea, pero matiza diciendo que «la caracterización de Ignacio Aguirre coincide, en sus elementos esenciales, con la definición que de la tragedia se viene dando desde Aristóteles: el enfrentamiento del hombre con una fuerza que lo sobrepasa; la presencia del destino que coloca al héroe en una situación extrema y lo lleva a la catástrofe» (Lorente, 2002: 50).

Por mi parte, puedo comentar que Aristóteles dedica su *Poética* al estudio de la obra de Sófocles, quien en sus tragedias configura personajes complejos que se convirtieron en arquetipos. En primer lugar, Aristóteles considera al personaje como imitación de la humanidad; pero no de los hombres en sí mismos, sino de sus acciones sobresalientes «por el vicio o por la virtud, o bien los hace mejores de lo que solemos ser nosotros [comedia] o bien peores e incluso iguales [tragedia]» (Aristóteles, 1974: 132). *La sombra del Caudillo* se apega a la estructura de la tragedia, en la que sus personajes sobresalen más por el vicio que por la virtud. A propósito, Guzmán nos dice: «sigo creyendo que uno de los graves males de México, de los peores, es la falta de virtud y por lo tanto, su inmoralidad. La inmoralidad, no

sólo en cuestiones económicas, no sólo en cuestiones pecuniarias, sino en todos los órdenes» (en entrevista con Blanquel en ed. crítica de Olea, 2002: 662).

Sófocles plantea en voz de Edipo el problema del mal en una tríada, que sería la contraparte de las virtudes griegas de la verdad, la belleza y el bien: «¡Oh riqueza, poder y saber que aventajas a cualquier otro saber en una vida llena de encontrados intereses! ¡Cuánta envidia acecha en nosotros!» (Sófocles, 2000: 154). Mientras Edipo enuncia lo antes citado en un momento de la tragedia en el que no sabe por qué el destino le deparó tal cantidad de sufrimiento por haber cometido un crimen sin tener conocimiento de que la víctima era su padre; Aguirre, el protagonista de *La sombra del Caudillo*, por su parte, en el testamento político (el clímax de la novela), cuando está acorralado por las fuerzas del mal, en que denuncia un sistema corrupto y maquiavélico fundamentado en el madrugete, una *Constitución que es pura farsa*, utiliza el recurso retórico de la primera persona del plural para que, al igual que Edipo, todos nos sintamos parte del problema, para referirse a la necesidad de conservar el «decoro» en medio de la «mentira y el lodo que nos ahogan»:

Hoy la suerte está echada; no lo lamento; acepto gustoso ir hasta lo último. Pero siendo esto verdad, lo es también que no quiero, a toda costa, adueñarme de la Presidencia, y no es que blasone de moral, de puro, de incorruptible —quiénes más, quiénes menos, todos [nosotros] hemos cometido errores en la Revolución y en la política, yo acaso más que otros muchos—, sino porque a mí me parece, sea cual fuere la mentira y el lodo que nos ahogan [a nosotros], hay papeles que exigen dignidad, momentos de decoro que no deben olvidarse (Guzmán, 2010: II, 160).

Para Aristóteles, «los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones» (Aristóteles, 1974: 148). Guzmán tiende a concatenar episodios breves para mostrar en cada uno de ellos cómo se comportan los personajes en el corrupto sistema político mexicano, en donde unos a otros se «madrugan». Al Caudillo lo definen sus acciones, antes que su caracterización; si bien se le puede asociar en todo momento con el autoritarismo que lastra la instauración de un régimen democrático: «la vida democrática del país no podrá implantarse ni prosperar sino cuando el gobernante abandone totalmente su complejo de caudillo» (Castro, 1960: I, 205).

La caracterización es importante para el personaje porque éste debe ser simpático a su lector, para que la acción tenga dos efectos: *compasión*, porque se vislumbra el destino fatal, y *terror*, porque ese personaje puede ser cualquier hombre como nosotros (Aristóteles, 1978: 169). Aristóteles afirma que la simpatía debe estar reforzada sobre todo en el antagonista, lo que retoma Castilla del Pino para decirnos que todo líder social, en este caso un caudillo dictador, debe tener carisma, pues no basta tener el poder para ser aceptado socialmente; por lo tanto, es «el carisma [lo que] diferencia a una persona de un personaje» (Castilla del Pino, 1989: 14), porque eso es lo que permite a los otros personajes subordinarse al que tiene el poder, lo que genera cohesión en el relato. A propósito también conviene recordar la acotación de Pedro Castro: «el caudillo tiene mucho de dictador, pero no todo dictador es un caudillo» (Castro, 2007: 14).

En la novela, la acción principal del Caudillo consiste en decidir el asesinato de Aguirre: el Caudillo, a quien podemos considerar el padre político de aquél, rompe

los lazos fraternos, lo que genera un desenlace trágico. Esta concomitancia entre el padre-asesino y el hijo-víctima puede considerarse una *relación psicológica*<sup>5</sup> (Bal, 1998: 44) que deriva en una *relación ideológica* (Bal, 1998: 44) que los une y los separa a la vez: ambos son caudillos-hijos de la Revolución, pero mientras el padre-asesino anula los ideales de la lucha revolucionaria (como la democracia, la no reelección, el reparto de la tierra), el hijo-víctima pugna contra el caudillaje cuando el superior demuestra que al llegar al poder los ideales que dieron pie a una Revolución se olvidan o pasan a segundo término.

Propp y Greimas siguen la línea aristotélica de la acción como centro del relato y la llevan al análisis del cuento y la novela, a partir de lo que llaman las funciones de los personajes. Para Propp, verbigracia, «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (Propp, 2006: 33) es lo que corresponde a la función; es decir, el personaje responde a las preguntas ¿qué hace? y ¿cómo lo hace? Greimas, por su parte, introdujo el término *actante* para denominar al personaje que cumple una o varias funciones en el relato (Greimas, 1971: 301); «considerando cada oración como un minidrama en cuyo proceso aparecen actores y circunstancias representados por actantes (sustantivos) y circunstantes (adverbios). Actantes y circunstantes (sustantivos y adverbios) están subordinados a verbos» (Beristáin, 2006: 5); de acuerdo con esto, la unidad sintáctica del actante puede manifestarse en el relato en diferentes papeles actanciales, por ejemplo, sujeto u objeto de la acción (Bobes, 1985: 77).

---

<sup>5</sup> Es importante aclarar que tanto la clasificación que propone Bal como mi interpretación de *Edipo Rey* en *La sombra del Caudillo* es ajena de las teorías psicoanalíticas freudianas. Además, que Guzmán no buscaba hacer ningún tipo de alusión al psicoanálisis, sino mostrar de qué manera funciona el sistema político mexicano a través de un caudillo paternalista, lo que más tarde retomará Juan Rulfo o Carlos Fuentes, por citar algunos.

En *La sombra del Caudillo*, Ignacio Aguirre cumple la función de héroe-protagonista, que se sostiene en dos acciones: es buscador (sujeto) y es víctima (objeto). Aguirre cumple la función de *buscador sujeto* cuando Axkaná, su ayudante-consejero al que lo une la amistad, es secuestrado; Aguirre *busca* desentrañar la verdad y *encuentra* que el autor del crimen es Jiménez, el personaje-sombra en la novela, desdoblamiento del Caudillo. Cuando Aguirre recibe la noticia del secuestro de su amigo, puede identificarse lo que Aristóteles llama *peripecia*, momento indicativo de un cambio en el estado de cosas. Una vez que Aguirre descubre al culpable del secuestro, se genera la *agnición*, que para Aristóteles es el reconocimiento del enemigo. Guzmán eligió a Axkaná como el personaje clave para determinar ambos momentos, por ser la conciencia revolucionaria (el coro) que advierte al héroe de su destino fatal: su secuestro es un presagio de lo que puede ocurrirle al héroe si se rebela al Caudillo. Axkaná también es el mejor amigo de Aguirre; la amistad es un tema que unirá a Aguirre y Axkaná, y que opondrá a Aguirre con Hilario Jiménez, pues estos últimos dejan de ser amigos para convertirse en enemigos políticos. Aguirre también es *víctima objeto* del Caudillo-padre que lo mata, pero acepta su destino fatal con valentía. Y muere «con la dignidad con la que otros se levantan» (Guzmán, 2010: II, 184) enuncia el narrador de *La sombra*; de este modo, con su muerte se confirma como héroe que degrada al Caudillo y enaltece su sacrificio.

Después del predominio de la escolástica medieval con una filosofía teocentrista, durante el Renacimiento surgió la idea de colocar al hombre en el centro del Universo, dadas las aparentes posibilidades de progreso, lo cual se reflejó en las tragedias de la época, pues en ellas el destino ya no está en manos de los dioses sino

de los hombres, como consecuencia de sus propios actos. En *Julio César*, la nueva situación de los hados queda expresada cuando Casio le dice a Bruto: «*los hombres son dueños de sus destinos* en cierto momento. La culpa, querido Bruto, no está en nuestras estrellas, sino en nosotros, que no somos más que esclavos» (Shakespeare, 1994: I, 2, 416). Sobre este punto, José María Valverde apunta que la postura de Shakespeare respecto a la humanidad es de «pesimismo universal ante todas las clases y fuerzas sociales, realeza, aristocracia, burguesía y pueblo; todas ellas, para Shakespeare, *igualmente crueles en la conquista y uso del poder*, destruyendo al ingenuo idealista que —como Bruto— quisiera actuar desinteresadamente por el bien general» (Valverde, 1994: xxxviii).

La obra de Guzmán tiene ecos tanto de la tragedia grecolatina como de la tragedia renacentista, pues la primera presenta personajes tanto desde la perspectiva de lo que son como de lo que no son, a la manera de la filosofía de Parménides (Mayén, 2005: 63), retomada por Sófocles (cuyos personajes son configurados, en el caso de Yocasta, como la esposa que no es esposa y, al mismo tiempo, la madre que no es madre porque es madre-esposa; o Layo, el padre que es no padre; Edipo, el hijo que no es hijo sino esposo-hijo de Yocasta y padre-hermano de sus hijos-hermanos). En *La sombra del Caudillo* tenemos a un caudillo que por su tiranía se convierte de presidente en dictador; en Ignacio Aguirre a un héroe (bajo la perspectiva estructural de la tragedia) que no es héroe (desde la perspectiva moral, por sus errores cometidos en la Revolución y en la política) y una Revolución que no es revolución por «el fracaso de las esperanzas puestas en la sustitución de Porfirio Díaz, cuando los idealistas vieron que los mismos elementos corruptos del antiguo régimen seguían en

el poder y comenzaban su lenta obra de desfibramiento del maderismo» (Rama, 1983: 148).

La influencia de Plutarco en Guzmán puede entenderse a través de una búsqueda de la «revelación tangible de las *esencias*» (Guzmán, 2010: I, 169); como ya he señalado en el primer capítulo de la tesis, Guzmán, en su obra, retoma la habilidad para configurar retratos de personajes históricos con elementos críticos fundamentales que a su vez Carlos García Gual, uno de los expertos en el historiador romano, rescata en la revisión minuciosa de la obra de Plutarco

el biógrafo relata todos los sucesos y los rasgos de una persona, tanto los positivos como los negativos, *luces y sombras* combinan se combinan en ese perfil biográfico que debe ser veraz e imparcial, reflejo total y espejo a lo largo de toda una existencia [...] No son sólo los grandes hechos ni su trascendencia histórica lo que el biógrafo recoge, sino también esos gestos y dichos que revelan una personalidad. Es la psicología individual, la intervención del biografiado en el decurso histórico, su carácter y su destino, *lo esencial*. El biógrafo no distorciona los datos históricos, pero los selecciones y ofrece según su propia óptica e intención (García Gual, 2005: 29).

Al respecto, Antonio Muñoz Molina expresa: «creo que el arte del novelista está en fundir las verdades parciales y las mentiras necesarias y en modelar con ellas otra verdad humana que intente ser más intensa y significativa» (Muñoz, 1990: 89). La intención de Guzmán fue crear personajes que trascendieran el contexto de la Revolución para tratar temas fundamentales de la condición humana alrededor del afán de poder. Todos, desde nuestra condición y limitaciones, estamos expuestos a caer en la tentación de la soberbia y atracción que ejerce el poder. Víctor Díaz

Arciniega, en una conversación respecto de esta tesis, refirió la influencia que manifiesta Guzmán tanto del *Julio César* de Shakespeare, como del *Julio César* de Plutarco, obras que abordan la esencia del problema de la debilidad del hombre ante el poder y los intrínquilis que se tejen alrededor de los actos políticos.

Las funciones de los personajes de Guzmán y su carácter trágico se ven apuntalados por la facticidad histórica presente en los personajes históricos que dieron origen a los de ficción, y que el mismo autor identificó en su novela; cabe considerarlo así porque, según Aristóteles, «en la tragedia se atienden a nombres que han existido; y esto se debe a que lo posible es convincente; en efecto, lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible» (Aristóteles, 1978: 159). Guzmán eligió el modelo clásico de la tragedia para fortalecer su propuesta estética; consideró que aludir a los personajes históricos y su correspondencia con los de ficción ayudaría a comprender la realidad histórica de la novela, así como su argumento narrativo dentro del mundo de ficción.

El debate entre el ser personaje y el ser persona es tan antiguo como el teatro. Respecto al personaje/persona, ya he apuntado que Aristóteles concibe al personaje como imitación de las acciones de los hombres, pero no de cualquier hombre, sino de aquel que sobresale por sus virtudes o por sus vicios. Miguel Ángel Garrido Domínguez apunta al respecto que «bastantes personajes tienen una gran trascendencia social y el lenguaje los incorpora para aludir a ciertos tipos de personas que coinciden con los rasgos característicos de aquel» (Garrido, 1996: 68); por lo tanto, el proceso de reconocimiento del personaje en la sociedad es posterior a la lectura de la obra literaria; la novela histórica podría ser una excepción, puesto que la

identidad del personaje queda establecida en muchos casos y esto ayuda a comprender la obra literaria, pues detrás del personaje está la intención del autor.

En *La sombra del Caudillo* pueden reconocerse rasgos de algunos personajes históricos en los de ficción que no corresponden enteramente a uno solo; por ejemplo, Jorge Prieto Laurens está representado en la novela como Emilio Olivier Fernández, pero si atendemos a su biografía podemos constatar que Guzmán eligió algunos aspectos como la Liga de Estudiantes Universitarios, de la que Prieto era líder, para caracterizar a Axkaná. En la novela, dicha Liga muestra a Axkaná con cierta ingenuidad porque, a ojos de Olivier, es absurdo dirigir a estudiantes que están en formación. Guzmán ironiza en este punto, cuando Hilario Jiménez llama «politiqueros» a ambos personajes desde su propia demagogia creyendo que las «masas» estaban con él. Axkaná se ve caracterizado como el líder de la Liga, porque no sería verosímil que Olivier encabezara a unos jóvenes, en cambio concuerda con el retrato idealista de Axkaná: «*Politiqueros* son, por ejemplo, Emilio Olivier Fernández y todos sus radicales progresistas; es *politiquero* Axkaná, con su Liga Revolucionaria de Estudiantes... Pero conmigo no están ellos; conmigo están las masas, los obreros, los campesinos (Guzmán, 2010: II, 68)».

Carlos García Gual comenta respecto a las *Vidas paralelas* de Plutarco que un buen escritor de retratos logra un «equilibrio entre la documentación y la interpretación, entre acentuar lo psicológico y valorar la actuación moral, entre lo objetivo de los datos y la subjetividad de sus interpretaciones [...] entre la anécdota significativa, los datos históricos y una concepción ética y dramática del retrato» (García Gual, 2005: 29). El equilibrio como un rasgo clásico de la literatura para alcanzar el decoro aristotélico. En particular, porque para el retrato es imprescindible

dicha armonía pues, como he señalado anteriormente, esta técnica evidencia al personaje para enaltecerlo o destruirlo dentro de la vida colectiva (González de la Mora, 1995: 94).

Desde su origen, el personaje fue pensado para la representación: *personaje* es una palabra de origen latino, derivada de *persona*, cuya connotación se atribuía a los actores del teatro grecolatino que usaban máscara. También tiene correspondencia con el término griego *prosopon*, que significa rostro, aunque dentro del contexto del teatro grecolatino se le atribuyó también la idea de rostro de papel o disfraz. Sin embargo, algunas posturas defienden que el personaje debe estudiarse en el texto de manera inmanente: «el personaje es ante todo un hecho lingüístico, independientemente de que el escritor intente a través de ese procedimiento lingüístico representar personas, según las modalidades propias de la ficción» (Aragón, 1988: 54). Forster subraya la artificiosidad del personaje literario cuando comenta que los personajes se reúnen a comer no porque tengan hambre, sino porque deben convivir para generar el conflicto en el relato (Forster, 1927: 61). Para fines de este trabajo, ambas posturas son válidas; considero como un primer momento de análisis lo que el texto dice acerca del personaje, y en un segundo momento, me apoyo en la Historia para la interpretación, pues *La sombra* ha sido considerada una novela histórica y política. Para algunas obras literarias «la référence à certaines histoires connues (déjà écrites dans l'extratexte global de la culture) fonctionne comme une restriction du champ de la liberté des personnages, comme une prédétermination de leur destin» (Hamon, 1972: 109). Para Guzmán, la *facticidad historiográfica* es el punto de partida para la creación de personajes configurados sintéticamente (como es el caso de Ignacio Aguirre, que tiene como referentes

históricos a Adolfo de la Huerta y a Francisco Serrano), y que se desenvuelven en un contexto narrativo trágico que los humaniza pues contienen la *esencia* de una época y de los sujetos que intervinieron

El retrato es una técnica para la configuración del personaje que recurre al artificio, pues el narrador destaca las cualidades y los defectos físicos y emocionales que más le interesan de su personaje. El artificio puede llevarse al extremo para generar caricaturas y parodias que revelen la verdadera consistencia moral de los retratados; así es como procede en buena medida Guzmán:

Si el disfraz, la caricatura y la máscara definen el universo trágico, paródico o festivo, es el retrato el que define al universo moral. Éste es un medio de iluminación, un medio ético [...] *el retrato es una forma de equilibrar o destruir al individuo en la sociedad*. La conciencia es un espejo y el análisis de la conducta es la descripción de las facciones desfiguradas por el pecado o embellecidas por la virtud, y a Guzmán le interesa el espectáculo de ésta (González de la Mora, 1995: 94).

El retrato podría sostenerse en dos elementos principales: la prosopografía y la etopeya (Estébanez, 1999: 933). La *prosopografía* es la descripción física del personaje y puede referir: *a)* elementos corporales: estatura, peso corporal, color de piel o raza, tono y corte de cabello, color de ojos; *b)* elementos del vestido: atuendo, moda de la época, accesorios, representación, disfraces; *c)* registro lingüístico: palabras que el personaje presenta en el eje paradigmático, así como las posibilidades de significación en el nivel sintagmático; puede abarcar desde lo que el retrato sugiere en el estilo indirecto, es decir, en voz del narrador, o lo que el mismo personaje enuncia en estilo directo. La *etopeya* agrupa los recursos psicológicos de carácter y

comportamiento que el autor ha seleccionado para que su personaje se relacione con otros personajes y tenga identidad propia a través de la visión del otro.

Guzmán aprovecha la prosopografía para generar relaciones de oposición de su protagonista con Axkaná y Rosario, personajes-luz de la novela. Reproduzco los retratos de los tres personajes, y posteriormente presento una tabla comparativa de los rasgos que los identifican:

#### RETRATO DE IGNACIO AGUIRRE

Él no era hermoso, pero tenía, y ello le bastaba, un talle donde se hermanaban extraordinariamente el vigor y la esbeltez; tenía un porte afirmativamente varonil; tenía cierta soltura de modales donde se remediaban, con sencillez y facilidad, las deficiencias de su educación incompleta. Su bella musculatura, de ritmo atlético, dejaba adivinar bajo la tela del traje de paisano algo de la línea que le lucía en triunfo cuando a ella se amoldaba el corte, demasiado justo, del uniforme. Y hasta en su cara, de suyo defectuosa, había algo por cuya virtud el conjunto de las facciones se volvía no sólo agradable, sino atractivo. ¿Era la suavidad del trazo que bajaba desde las sienes hasta la barbilla? ¿Era la confluencia de los planos de la frente y de la nariz con la doble pincelada de las cejas? ¿Era la pulpa carnosa de los labios que enriquecía el desvanecimiento de la sinuosidad de la boca hacia las comisuras? Lo mate del cutis y la sombra pareja de la barba y del bigote, limpiamente afeitados, parecían remediar su mal color; de igual modo que el gesto con que se ayudaba a ver la distancia restaba apariencias de defecto a su miopía incipiente [...] Hermético de palabra (Guzmán, 2010: II, 49).

#### RETRATO DE AXKANÁ GONZÁLEZ

En el esplendor envolvente de la tarde, su figura, rubia y esbelta, surgió espléndida. De un lado lo bañaba el sol; por el otro su cuerpo se reflejaba a capricho en el

flamante barniz del automóvil. La blancura de su rostro lucía con calidez sobre el azul oscuro del traje; sus ojos verdes, parecían prolongar la luz que bajaba de las ramas de los árboles. Había en la leve inclinación de su sombrero sobre la ceja derecha remotas evocaciones marciales, algo militar heredado; pero, en cambio, resaltaba, en el modo como la pistola le hacía bulto en la cintura, algo indiscutiblemente civil [...] Maestría de palabra y de gesto (Guzmán, 2010: II, 30).

#### RETRATO DE ROSARIO

Rosario acababa de cumplir veinte años: tenía el busto armonioso, la pierna bien hecha y la cabeza dotada de graciosos movimientos que aumentaban, con insólita irradiación activa, la belleza de sus rasgos. Sus ojos eran grandes, brillantes y oscuros; su pelo, negro; su boca, de dibujo preciso, sensual; sus manos y pies, breves y ágiles. Contemplándola, se agitaban de golpe, como mar en tormenta —Aguirre al menos lo sentía así—, todas las ansias del vigor adulto, todos los deseos de juventud. Cuando hablaba, sus palabras —un poco vulgares, un poco tímidas— descubrían una inteligencia despierta y risueña, aunque [ineducada]<sup>6</sup>, un espíritu sin artificio, que hacía mayor el acicalamiento del cuerpo y el buen gusto del traje. Cuando sonreía, la finura de la sonrisa anunciaba en pleno lo que hubiera podido ser, con mayor cultivo, la finura de su espíritu (Guzmán, 2010: II, 33).

---

<sup>6</sup> En la edición de las *Obras completas*, «inadecuada». Para fines de este análisis, prefiero el adjetivo «ineducada» presente en la primera edición.

Tabla 2. El retrato de Aguirre, Axkaná y Rosario

		IGNACIO AGUIRRE ( <i>personaje claroscuro</i> )	AXKANÁ GONZÁLEZ ( <i>personaje luz</i> )	ROSARIO ( <i>personaje luz</i> )
<b>Prosopografía</b>	<i>Imagen corporal</i>	No era hermoso.  Rostro defectuoso, pero atractivo.  Talle con vigor y esbeltez.  Porte varonil.  Bella musculatura y ritmo atlético.  Gesto de miopía incipiente.	Figura rubia y esbelta.  Blancura del rostro.  Ojos verdes que prolongaban la luz.	Acababa de cumplir veinte años.  Busto armonioso, pierna bien hecha y cabeza dotada de graciosos movimientos.  Belleza de sus rasgos.  Ojos grandes, brillantes y oscuros.
	<i>Vestido</i>	Uniforme militar.	Azul oscuro del traje.  Inclinación del sombrero sobre su ceja derecha.	Pelo negro, boca sensual, pies y manos breves. Buen gusto del traje.
	<i>Registro lingüístico</i>	Hermético de palabra.	La pistola le hacía bulto en la cintura. Maestría de palabra y de gesto.	Palabras un poco vulgares, un poco tímidas.

<b>Etopeya</b>		Educación incompleta.	Algo militar heredado.  Algo indiscutiblemente civil.	Inteligencia despierta y risueña, aunque ineducada.  Espíritu sin artificio.  Finura de sonrisa, finura del espíritu.
----------------	--	-----------------------	-------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El narrador destaca en Aguirre el vigor, mientras que pondera en Axkaná la esplendidez de su figura rubia; aunque ambos son esbeltos, en el primero sobresale la fortaleza física y en el segundo la transparencia del cabello bajo el sol, también visible en la blancura del rostro y los ojos verdes. Rosario comparte con Axkaná la «belleza de los rasgos» y la «brillantez de los ojos», de modo que ambos personajes están tocados por la luz y deslumbran a Aguirre con su inteligencia [Axkaná] o con su sensualidad [Rosario]. Por la luminosidad que irradian Rosario y Axkaná, la figura de Aguirre y sus acciones se perciben opacas, sombrías, turbias; Aguirre no tiene luz propia como su amante y su amigo, hasta que decide rebelarse al Caudillo y defender su candidatura.

El registro lingüístico da lugar a la etopeya, pues el hermetismo de Aguirre y la timidez de Rosario derivan de su escasa o nula educación, contraria a la «maestría de palabra y de gesto» de Axkaná. Los matices de la metáfora de la luz en este caso atienden a la sabiduría de Axkaná, sobre todo como consejero de Aguirre y como *profeta*, pero también a la pureza de espíritu que comparte con Rosario, pues Axkaná tiene el cuerpo «bañado por el sol», y Rosario un «espíritu sin artificio».

Axkaná, la conciencia revolucionaria en *La sombra*, se relaciona con Aguirre porque ambos son políticos, pero Aguirre procede del ámbito militar y Axkaná del ámbito civil. Para subrayar esta diferencia, se subrayan en Aguirre cualidades físicas, mientras que en Axkaná se privilegia su capacidad intelectual: «[Axkaná] dejaba que sus palabras fluyeran, esbozaba teorías, entraba en generalizaciones y todo lo subrayaba con actitudes que a un tiempo lo subordinaban y lo sobreponían a su interlocutor, que le dejaba importancia de protagonista y se la daba de consejero» (Guzmán, 2010: II, 29). En cuanto a Rosario, el narrador busca contrastar la belleza femenina, no sólo física, también interior, con la rudeza de Aguirre.

No es fortuito que Guzmán comience la novela configurando a tres de los personajes más significativos. Moreno menciona que *La sombra del Caudillo* tiene una estructura tripartita, visible en la configuración de los personajes y en algunos elementos textuales (Moreno, en ed. crítica de Olea, 2002: 522). En el apartado dedicado al *Cadillac*, podremos observar también que el automóvil acompaña a Aguirre en tres momentos de la novela, como un espacio simbólico que conduce al héroe hacia su destino fatal. Moreno enfatiza en los nombres de algunos personajes como Rosario, Ignacio, Axkaná, Olivier, y apellidos como Aguirre, González, Fernández, incluso el *Cadillac*, como palabras trisilábicas. La configuración de algunos personajes es también trimembre, como la prosopografía de Rosario, que tiene «busto armonioso, pierna bien hecha y cabeza dotada de graciosos movimientos [...] Sus ojos eran grandes, brillantes y oscuros».

Ignacio Aguirre es presentado en el primer libro de la novela, en el capítulo «Tres amigos», junto a Tarabana y Axkaná; en otro capítulo de la novela sabremos que Aguirre tiene una esposa y dos amantes, una de ellas Rosario. Jiménez observa el

mismo recurso en Mariano Azuela, quien comienza *Los de abajo* con una familia de tres integrantes: Demetrio Macías, su esposa y su hijo, lo que da la sensación de armonía y estabilidad en el origen familiar del personaje protagónico; la paz se ve representada por el perro de la familia, que se llama *Palomo* y que muere a manos de los enemigos de Demetrio, lo que indica que «el elemento transgresor viene de arriba y de fuera» (Jiménez, 1992: 861).

En *La sombra del Caudillo*, la aparente paz recuperada después del movimiento armado también se ve alterada desde arriba, por la sombra que cubre a los personajes incluso en sus momentos de intimidad. Moreno acierta en deducir que es la estructura trimembre lo que rompe las dicotomías en *La sombra del Caudillo*, lo que genera ambigüedad en el texto, lo que produce la multiplicidad de los niveles de significación de la novela (Moreno, en ed. crítica de Olea, 2002: 523). Así, la distinción entre personajes de luz y personajes de sombra se ve enriquecida, en lugar de mostrarse simplista; por ejemplo, Aguirre es caracterizado a través de una metáfora de claroscuros que muestra un equilibrio entre la luz y la sombra, que nos permite como lectores compadecerlo y temerlo.

De utilidad resultó recurrir a la literatura de tradición oral de México, porque nos ayuda a comprender algunas funciones del héroe asociado al período revolucionario. Particularmente interesa revisar los corridos de la Revolución Mexicana, pues en ellos encontramos la manifestación del género épico, que se conceptualiza como una composición narrativa que busca exaltar la figura del héroe a través del uso de recursos literarios con una estructura tradicional<sup>7</sup>. El corrido de la

---

<sup>7</sup> El corrido puede tener ciertas alteraciones en de la estructura tradicional, aunque conserva con regularidad los cuartetos octosilábicos y la rima cruzada consonante. Se compone de un *discurso paranarrativo*, que inicia con una llamada de atención al

Revolución «es un cuadro en el que aparecen, como en un juego de luces y sombras, la gloria y la miseria de los caudillos, así como el pueblo anónimo» (Esparza, 1976: 51). A pesar de que en ocasiones el autor configure una imagen idealizada del caudillo, la apertura temática y de perspectiva enriquece las posibilidades de configuración del personaje.

En las siguientes líneas me interesa comparar a Pancho Villa como héroe popular en el corrido y a Ignacio Aguirre como héroe trágico en *La sombra del Caudillo*. En primer lugar, por tratarse textos narrativos (corrido y novela) el *punto de vista del narrador* es una clave para la configuración del héroe. En los corridos de Villa, el narrador ve en el caudillo a un salvador, que viene a hacer la Revolución a su manera, incluso cuenta como una hazaña su oscuro pasado como bandido. Por ejemplo:

En Durango comenzó  
su carrera de *bandido*  
y cada golpe que daba  
se hacía el desaparecido (Olmos, 1983: 45).

En nuestra patria, México querido,  
gobernando Carranza en el país,  
pasaron doce mil americanos  
queriendo a Villa castigar *por un desliz* (María, 1976: 344).

---

público, un resumen de la fábula, así como la ubicación temporal y espacial del hecho; en las estrofas finales puede aparecer una moraleja, una petición de continuidad en la transmisión y una despedida (Zavala, 2006: 128).

El *discurso narrativo* está conformado por la narración del hecho o por la exaltación de un personaje y sus hazañas (Zavala, 2006: 128). El corrido puede encargarse de dos tareas: la exaltación de las hazañas de un personaje o la narración de una batalla. Aquellos corridos que se encargan de contar las proezas de un personaje han sido denominados épico-históricos; los que tienen como protagonistas a caudillos de la Revolución, son conocidos como épico-revolucionarios. La perspectiva dependerá de las preferencias del autor por uno u otro bando, por lo que encontramos corridos carrancistas en contra de Villa y viceversa, verbigracia (Zavala, 2006: 139).

En *La sombra*, Aguirre es presentado como un político corrupto desde el tercer capítulo «Tres amigos», en el que planea un negocio turbio con Tarabana; Axkaná, su consejero, le advierte sobre las consecuencias, a lo que Aguirre responde: «Yo no soy ningún niño ni necesito que nadie me cuide». Aguirre como héroe, al igual que Villa en el corrido, está fuera de la ley pero sabe salir del paso y en ello radica el *mérito* de su acción.

Otro aspecto que hermana al corrido con *La sombra* es la *función noticiera* y el *valor de verdad* (Zavala, 2006: 139). El corridista que exalta la buena ventura del personaje propicia, más allá de la información sobre una batalla o hecho específico, la empatía del protagonista con el público, apoyándose en la «autoridad esencialmente tradicional en la que entran a formar parte los elementos del carisma» (Andreo y Provenzio, 1993: 46). Guzmán aprovecha un elemento que colocó a Villa en el imaginario como un gallardo para configurar a Ignacio Aguirre: «el chofer, que conocía a su amo, llegó a toda velocidad hasta el lugar preciso, a fin de que el autor parara allí emulando la dinámica —viril, aparatosa— del caballo que el jinete raya» (Guzmán, 2010: II, 32). Dicha imagen es un espectáculo que Guzmán vio hacer a Villa (Lorente, 2002: 84) como una escena de película, y que lo dio a conocer en la prensa norteamericana como el tipo del revolucionario mexicano.

La función noticiera del corrido épico-revolucionario va siempre acompañada de la exaltación de las cualidades del héroe. En el caso de Villa, su carisma deriva de la eficacia en el campo de batalla y del temor que generaba en el enemigo:

Horrible carnicería

hicieron nuestros villistas,  
y de seiscientos cincuenta  
quedaron sólo las listas.

[...]

Avanzan los batallones  
de los valientes villistas,  
y de los federales *cain*  
sin tener quien los asista.

[...]

Toda la gente de Chihuahua y Ciudad Juárez  
muy asombrada y asustada quedó,  
sólo de ver tanto gringo y carrancista  
que Pancho Villa sin orejas dejó (Esparza, 1976: 75).

*La sombra* cumple una función noticiera cercana a la del corrido en tanto representa la única denuncia sobre la matanza de Huitzilac antes de los años setenta —cuando Pacheco realiza la crónica de ese momento histórico, *La sombra* adquiere plenamente el carácter de novela histórica. La vocación periodística de Guzmán se confirma si tomamos en cuenta que al final de la novela reproduce casi intactos los boletines de prensa que circularon el día siguiente de lo ocurrido en Huitzilac:

«El General Ignacio Aguirre, autor principal de la sublevación iniciada anteanoche, fue capturado con un grupo de sus acompañantes, por las fuerzas leales que guarecen

el Estado de México y que son a las órdenes del pudoroso general de División Julián Elizondo. Se formó a los prisioneros consejo de guerra sumarísimo y fueron pasados por las armas. Los cadáveres se encuentran a disposición de los deudos en el Hospital Militar de esta capital y corresponden a las personas siguientes: general de división Ignacio Aguirre; general de brigada Agustín J. Domínguez, gobernador de Jalisco; señor Eduardo Correa, presidente municipal de la Ciudad de México; señores licenciados Emilio Olivier Fernández y Juan Manuel Mijares, diputados al Congreso de la Unión; ex generales Alfonso Sandoval y Manuel D. Carrasco; capitanes Felipe Cahuama y Sebastián Rosas, y señores Remigio Tarabana, Alberto Cisneros y Guillermo Ruiz de Velasco» (Guzmán, 2010: II, 189).

El Boletín del Estado Mayor que se publicó al otro día de la matanza de Huitzilac es el siguiente:

El general Francisco R. Serrano, uno de los autores de la sublevación, fue capturado en el Estado de Morelos con un grupo de acompañantes por las fuerzas leales [...] Se les formó Consejo de Guerra Sumarísimo y fueron pasados por las armas... (Lorente, 2007: 388).

Guzmán reprodujo en su novela el Boletín Oficial casi intacto, lo que añade a la obra un valor de verdad: «los mismos boletines oficiales que utilizó para desenmascarar el mensaje del gobierno mexicano le sirvieron también para la elaboración posterior de los capítulos IV y VII, libro VI, de su famosa novela» (Lorente, 2007: 386).

Tanto Villa como Ignacio Aguirre padecen muerte a traición. Villa es asesinado mientras conducía su automóvil, el 20 de julio de 1923:

¡Ay, México está de luto,

tiene una gran pesadilla,  
pues mataron en Parral  
al valiente Pancho Villa! (María, 1976: 358)

Aguirre es conducido hasta el lugar de su muerte a bordo del *Cadillac*. Muere con dignidad y sin angustia, como corresponde a su papel heroico:

Aguirre no había esbozado el movimiento más leve; había esperado la bala en absoluta quietud. Y tuvo de ello conciencia tan clara, que en aquella fracción de instante se admiró a sí mismo y se sintió —solo ante el panorama visto en fugaz pensamiento de toda su vida revolucionaria y política— lavado de sus flaquezas. Cayó, porque así lo quiso, con la dignidad con la que otros se levantan (Guzmán, 2010: II, 184).

Algunos historiadores apuntan que, a su muerte, Villa fue comparado con personajes de la literatura medieval española; se le llamó, por ejemplo, «el nuevo Cid Campeador» (María, 1976: 339).

Se ha visto que el corrido de la Revolución Mexicana es un vehículo de conocimiento que pervive por el interés de sus transmisores, y que incorpora representaciones de una sociedad en transición. En el corrido, los protagonistas de la Revolución pueden ser configurados desde diferentes aristas, pero sobre todo atiende al carisma del personaje o favorece al bando al que pertenece el corridista.

El corrido épico-revolucionario se dedicará a poner en alto la figura de un caudillo que goza del afecto popular. Según Aurelio González, «en general, la caracterización de los caudillos de la Revolución es similar en cuanto a su autoridad

absoluta y determinación: “no se sabe echar pa atrás” (Madero); “hombre de resolución” (Carranza); “ninguno le tose recio” (Obregón). En este tipo de personajes importa más decir sus acciones (o el significado propagandista de sus acciones) que definirlos como héroes» (González, 1999: 93). Si retomamos el planteamiento aristotélico del personaje en tanto entidad que imita las acciones de los hombres, podemos concluir que la heroicidad o la mitificación del héroe depende de las decisiones que los personajes toman y de las acciones que emprenden. Para que las funciones del personaje sean efectivas, la caracterización exalta las hazañas del héroe, y perdona sus deslices y flaquezas.

No obstante lo que llevamos dicho, es preciso comentar antes de cerrar el presente capítulo, que algunas posturas defienden la autonomía del personaje frente a la acción. Para Higuero, el personaje no debería estar subordinado a la acción, sino que debería constituirse en una categoría independiente en el relato, como lo es el tiempo o el espacio, de modo que todos los elementos independientes deben unirse para la interpretación textual (Higuero, 1995: 237). Considero que la postura teórica debe responder a lo que el texto literario exija; por lo tanto, habrá obras literarias en las que el personaje esté subordinado a la acción, al tiempo o al espacio; y otras en las que sea el personaje el que adquiera mayor jerarquía.

La novela de Guzmán se ubicaría, dentro de la clasificación de Muir, como una novela dramática en donde

los personajes no son parte de la maquinaria del argumento ni el argumento es meramente un burdo marco para los personajes; al contrario, ambos están profundamente entretejidos. Las características dadas a los personajes determinan la

acción y a su vez la acción progresivamente transforma a los personajes y, por ende, todo está destinado a un fin (Muir, 1984: 29).

En el caso de *La sombra del Caudillo*, la acción del protagonista (de rebelarse ante el Caudillo) lo llevará a un desenlace fatal; por consiguiente, elementos como el tiempo (estabilidad del héroe, crisis del héroe y muerte del héroe) y el espacio (*Cadillac*) se encuentran directamente relacionados con el protagonista, razón por la cual puede considerarse una novela con estructura de personaje: el protagonista, que al principio de la novela era «Un general de 30 años», vive un «Tránsito crepuscular» hacia el desengaño, y con su muerte, degrada al grupo en el poder que representa el Caudillo.

## CAPÍTULO 3

### **Análisis de los personajes en *La sombra del Caudillo***

### **3. 1. Ignacio Aguirre y Axkaná González:**

#### **el político militar y el político civil**

En el libro primero, capítulo 1, el narrador de *La sombra del Caudillo* dibuja los retratos de Aguirre y Axkaná, en función de dos aspectos que inesperadamente se complementan. Se encuentran conversando dentro del *Cadillac* «con la animación característica de los jóvenes políticos de México», descripción que los instala en la etapa posrevolucionaria; su juventud, puede ser entendida quizá como inexperiencia, una debilidad de la generación que aspira a sustituir en la conducción del país a los caudillos.

Sin embargo, el estereotipo del político joven tiene un matiz inusitado: Aguirre y Axkaná comparten una sincera amistad, lo que contradice la declaración de que en política no hay amigos. Martín Luis Guzmán comienza su relato con dos intenciones: la primera es generar la curiosidad necesaria para que el lector se pregunte de qué manera estos personajes van a relacionarse y a mantener una amistad efectiva en medio de las turbulencias del poder; la segunda, consiste en trascender el estereotipo de los hombres en el poder para que la novela cobre vida y la acción tenga un desarrollo dinámico.

Este segundo punto se comprende mejor cuando el narrador explicita la adscripción de los personajes: Aguirre es un político militar y Axkaná, un político civil. Esta distinción va a configurar el carácter de cada uno: la «autoridad inconfundible» del primero, emanada de su cargo como ministro de Guerra, se opondrá a la autonomía de Axkaná, acostumbrado al ejercicio de su libre albedrío y a

una actitud intelectual frente a la vida. A través del uso del copretérito<sup>8</sup> (*hablaba, reducía, mandaba, esbozaba, entraba, subrayaba, subordinaban, quitaban, daban*), complementado en ocasiones con el gerundio (*hablaba envolviendo*) —a diferencia del uso del pretérito, que refiere acciones ya concluidas en el pasado— el narrador refuerza la consolidación de los estereotipos de los políticos que, al concluir la Revolución, siguieron los modelos del Porfiriato para repetir ciclos permanentes de autoritarismo. Dicha conjugación verbal deja una sensación de continuidad y de un tiempo cíclico en lo enunciado bajo la sombra del autoritarismo, aunque son otros actores desempeñando el mismo papel dentro del teatro político mexicano:

Aguirre *hablaba* envolviendo sus frases en un levisimo tono de despego que distingue al punto, en México, a los hombres públicos de significación propia. A ese matiz reducía, cuando *no mandaba*, su autoridad inconfundible. Axkaná al revés: *dejaba* que las palabras fluyeran, *esbozaba* teorías, *entraba* en generalizaciones y todo lo *subrayaba* con actitudes que a un tiempo lo subordinaban y sobreponían a su interlocutor, que le *quitaban* importancia de *protagonista* y de la *daban* de *consejero* (Guzmán, 2010: II, 29) (el subrayado es mío).

En este fragmento se transparentan las funciones de ambos personajes: Aguirre es el protagonista y Axkaná es su consejero, su conciencia. Como ha destacado el propio autor y parte de la crítica (Leal, 1952; Carballo, 1986: 88; Bruce-Novoa, 1987: XXII; Glantz, 1994: 48; Lorente, 2002: 49; Jiménez, 2002: 621), la novela en este aspecto se aproxima a la tragedia griega, en tanto Aguirre cumple el papel de héroe, mientras

---

<sup>8</sup> Este mismo recurso estilístico del uso del copretérito fue observado por Seymour Menton, con respecto a «La fiesta de las balas», un fragmento de *El águila y la serpiente*. «En las cuatro primeras páginas, el narrador, siempre omnisciente, retrata físicamente a Fierro, utilizando el imperfecto [copretérito] para describir su figura imponente y el pretérito para captar sus momentos decisivos» (Menton, 1991: 37). Yo preciso la diferencia del uso del copretérito con respecto a *La sombra del Caudillo*, puesto que el mismo elemento lingüístico tiene otra finalidad en la novela que analizo.

que Axkaná es el coro, es decir, el personaje encargado de advertir al héroe acerca de los peligros que asedian su existencia. Siguiendo con este modelo, Guzmán convierte a Axkaná en la «conciencia revolucionaria», que «procura que el mundo ideal cure las heridas del mundo real» (Carballo, 1986: 88). En los apartados siguientes atenderé a Aguirre y a Axkaná de manera individual, aunque en ocasiones resulta difícil analizar la configuración de uno sin atender a la del otro.

### 3. 1. 1. Claroscuros de Ignacio Aguirre

Ignacio Aguirre ostenta a la vez un cargo militar y otro político: es general y ministro de Guerra. Su nombre propio se debe quizá a san Ignacio de Loyola (1491-1556), quien ejerció la vida militar y después tuvo una formación religiosa como sacerdote, vocación que desempeñó con el mismo fervor que como guerrero, por lo que es considerado el santo de los militares. Este dato no se encuentra en la novela, pero sí es aludido en la versión cinematográfica de la obra, en la que por una de las prostitutas sabemos que Aguirre nació el día de san Ignacio, es decir, el 31 de julio.

De seguir esta sugerencia proveniente de la versión fílmica, cabe aventurar que la *obediencia* constituye en el contexto de la novela un valor que entra en crisis: la *lealtad* de Aguirre hacia el Caudillo queda en entredicho. El propio Martín Luis Guzmán tenía un especial interés por el tema de la lealtad, pues había recibido severas críticas por haberse exiliado cuando participaba junto con Francisco Villa, Adolfo de la Huerta y Manuel Azaña (esta última salida, un exilio español, pues España lo había adoptado cuando tuvo la necesidad de salir huyendo de México).

Curiel destaca que es «el principio de lealtad el que lo aparta de todos los bandos y lo decide a sacrificarse e irse del país», refiriéndose a la separación de Pancho Villa, para huir en 1915 hacia el extranjero (Curiel, 1991: 34).

Respecto al apellido «Aguirre», es probable que haya sido inspirado en un conquistador español del siglo XVI, llamado Lope de Aguirre, quien se rebeló contra Felipe II y fue asesinado por su propio grupo expedicionario. Al parecer, se trata de un personaje histórico que fue modelo de libertad para la época de Guzmán; Adriana Sandoval ha señalado ya que Valle Inclán se «basó parcialmente» en Lope de Aguirre para crear su *Tirano Banderas* (1926) (Sandoval, 1989: 59). Además, en cierta medida, podría considerarse que la novela de Valle Inclán es antecedente de *La sombra del Caudillo*, como también lo advierte Arturo Azuela:

En *La sombra del Caudillo* (1929), se encuentra otra vez el contrapunto entre el paisaje y las palabras de los actores principales; sólo que ahora ha desaparecido el narrador en primera persona para dar paso al narrador objetivo, clásico, aparentemente imparcial, a la voz omnisciente que toma la palabra hasta los últimos capítulos. Se ha hecho a un lado la autobiografía o la preocupación narcisista del escritor de memorias [...] Se narran, desde la cúspide misma del poder, aquellas acciones determinantes, con los personajes más idóneos —ministros de la guerra y del interior; diputados, exsecretarios y correligionarios de la misma facción política—; se postulan entonces, siempre con el caudillo en los trasfondos, las nuevas reglas del juego para que los participantes reciban sus ganancias y para que no sean expulsados del seno mismo del poder, de la «nueva familia revolucionaria».

De esta manera, Martín Luis Guzmán traza en la segunda mitad de los años veinte, la figura de ese dictador latinoamericano que aparecerá constantemente no sólo como una figura de páginas literarias, sino como una realidad

contundente. Por cierto que Valle Inclán ya había escrito *Tirano Banderas* con una perspectiva muy distinta, en donde destaca la combinación de los juegos literarios de las diversas formas del castellano en Hispanoamérica; la figura de Tirano Banderas se acerca a la del dictador en un ambiente más provinciano; en cambio, el caudillo de Martín Luis Guzmán tiende hacia la crueldad y la violencia de un dictador aun más calculador y «maquiavélico». Desde cualquier ángulo, lo importante es que ambos señalan el inicio de un largo camino literario que todavía no termina (Azuela, 1991: XVII).

Una y otra pueden inscribirse en esa larga línea de las novelas de dictador; por ejemplo, junto a *La Majestad caída* (1911), de Juan A. Mateos; *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle Inclán; *El resplandor* (1937), de Mauricio Magdaleno; *El gesticulador* (1937), de Rodolfo Usigli; *El señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *Los relámpagos de agosto* (1964), de Jorge Ibarguengoitia; *Yo, el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez; *La fiesta del chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa, entre otras numerosas obras que abordan el liderazgo y la violencia ejercida desde el poder, tal como lo destaca Antonio Lorente Medina:

Resulta evidente para cualquier conocedor de la historia de nuestra América en el siglo XX que la violencia —ejercida sobre las personas, las ideas o los bienes— constituye un factor fundamental de su realidad social. Su consecuencia, por desgracia, ha significado numerosas veces la muerte, la extorsión, la cárcel o la censura para los disidentes de cualquier discurso de poder autoritario y excluyente (Lorente, 2007: 99).

El nombre propio unido a los cargos militar y político, «el general Ignacio Aguirre, ministro de Guerra» (Guzmán, 2010: II, 29), formula en un solo trazo la identidad del personaje. Según Córdova, el político militar que llega al poder después de la Revolución atraviesa un proceso que va desde la «pérdida del anonimato [a] la identificación pública [misma que] se convierte en uno de los elementos que indican el éxito político» (Córdova, 2000: 140). Por esta razón, a Guzmán le interesa que su protagonista tenga un nombre propio, y procura encumbrarlo a través de la selección de escenas que lo muestran como un político aclimatado, sagaz, hábil para prosperar en un ambiente corrupto. A esta personalidad pública se une (en las páginas del libro primero, titulado «Poder y juventud») la del amante entregado a una relación que oscila entre la ternura, la pasión y la clandestinidad. La ambigüedad que logra Guzmán al configurar al protagonista induce en el lector sentimientos encontrados de compasión y condena respecto a su destino fatal.

La estrategia narrativa que elige Guzmán para construir distintos niveles de significación del personaje protagónico está fundamentada en planteamientos dicotómicos: Aguirre es definido por su semejanza con Axkaná en el plano político, y con la diferencia militar/civil, aunado a una amistad que recae en el plano emocional. Por el estilo indirecto sabemos cómo se expresa Aguirre bajo las impresiones del narrador: «hablaba envolviendo sus frases en el levísimo tono de despego que distingue al punto, en México, a los hombres de significación propia» (Guzmán, 2010: II, 29).

En el «Banquete en el bosque» (Guzmán, 2010: II, 44-49), Aguirre manifiesta su autoridad a través de una «voz jovial y franca» (Guzmán, 2010: II, 46). Pero frente al aire reflexivo de Axkaná, Aguirre tiene «asomos de fatiga, de impaciencia»: la

fatiga se transmuta de la voz a la mirada ensombrecida, reflejo del poder del Caudillo. Es cuando Aguirre trata con Axkaná el asunto del honor.

Después, Aguirre es retratado frente a Rosario, con la que se relaciona por la atracción que sienten ambos, con el matiz de la luz en ella y de la sombra en él, lo que permite observar pureza en ella y alevosía en él.

Guzmán consigue sortear un planteamiento maniqueo mediante diversas estrategias narrativas. Si atendemos al código luz y sombra que describimos en el capítulo anterior, veremos que Ignacio Aguirre es un protagonista configurado a través de claroscuros sobre el eje de la positividad-negatividad que forma parte del plano político de la novela (Sandoval, 1991: 413). A esto se refiere Carlos Fuentes cuando opina que *La sombra del Caudillo* (1929), junto a *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, y a *Si me han de matar mañana* (1934), de Rafael F. Muñoz, introduce la ambigüedad respecto a los personajes: «los seres de ficción, como todos los hombres, viven sus momentos de luz y sus instantes de sombra. En la literatura de la Revolución Mexicana se encuentra esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica» (Fuentes, 1969: 15).

Por su parte, Bruce Novoa inscribe el comportamiento de Aguirre dentro de un «código machista»; actúa, dice «como lo hacen los hombres» (Bruce Novoa, 1987: XXIII). Opinión surgida tal vez por el estereotipo del macho mexicano, reforzado por las películas de la época de oro del cine mexicano. Sin embargo, el proceder de Aguirre no se fundamenta sólo en su masculinidad, sino en la práctica de la disciplina militar, que le permite sentirse orgulloso por ser un sobreviviente de la Revolución y

por obedecer al Caudillo sin asomo de duda, incluso (o sobre todo) ante sus arbitrariedades.

Al final del primer capítulo, el narrador parece contemplar a Aguirre con admiración, para transmitirnos la manera en que lo percibía Rosario, perspectiva con la que al parecer coincide:

Junto a Rosario, Ignacio no desmerecía de ninguna manera: ni por la apostura ni por sus ademanes. Él no era hermoso, pero tenía, y ello le bastaba, un talle donde se hermanaban extraordinariamente el vigor y la esbeltez; tenía un porte afirmativamente varonil; tenía cierta soltura de modales donde se remediaban, con sencillez y facilidad, las deficiencias de su educación incompleta. Su bella musculatura, de ritmo atlético, dejaba adivinar bajo la tela del traje de paisano algo de la línea que le lucía en triunfo cuando a ella se amoldaba el corte, demasiado justo, del uniforme. Y hasta en su cara, de suyo defectuosa, había algo por cuya virtud el conjunto de las facciones se volvía no sólo agradable, sino atractivo. ¿Era la suavidad del trazo que bajaba desde las sienes hasta la barbilla? ¿Era la confluencia de los planos de la frente y de la nariz con la doble pincelada de las cejas? ¿Era la pulpa carnosa de los labios que enriquecía el desvanecimiento de la sinuosidad de la boca hacia las comisuras? Lo mate del cutis y la sombra pareja de la barba y del bigote, limpiamente afeitados, parecían remediar su mal color; de igual modo que el gesto con que se ayudaba a ver la distancia restaba apariencias de defecto a su miopía incipiente (Guzmán, 2010: II, 34).

Los rasgos, el carácter y el comportamiento asignados por el narrador buscan confirmar la calidad honorable de Aguirre tanto como ciertos modales que compensan su educación poco intelectual, más hecha para la vida y las relaciones

públicas. Como político militar que tal vez no tuvo una educación en las aulas, Aguirre es en cambio fuerte, vigoroso y valiente, cualidades todas ellas útiles en la guerra:

Conforme caminaban y hablaban, Rosario, más baja que él, no le veía tanto el rostro como el hombro, el brazo, el pecho, la cintura. Es decir, que se sentía atraída, acaso sin saberlo, por lo que en Aguirre era el principal origen de *gentileza física*. Y a veces también, hablándole o escuchándolo, Rosario se entregaba a imaginar *el varonil juego de la pierna* de su amigo bajo los pliegues, caprichosamente movibles, del pantalón. Era, la de Aguirre, una *pierna vigorosa y llena de brío* (Guzmán, 2010: II, 34) (el subrayado es mío).

El retrato de Aguirre también muestra rasgos físicos que pudieran funcionar como presagios de fatalidad. Su «miopía incipiente», verbigracia, presagiaría que no logrará percibir con claridad ni oportunamente los acontecimientos que se avecinan. Este defecto de la visión se extendería a su percepción moral y sería responsable de sumergirlo en un ambiente de permisividad, así como desconfianza, frente a la amenaza constante de la traición, de que pudieran *madrugarlo*. Tal rasgo de la etopeya de Aguirre queda manifiesto cuando, durante el «Banquete en el bosque», el mesero le ofrece al ministro su licor favorito, *Hennessy-Extra*, en una botella entera y sellada, para su tranquilidad (Guzmán, 2010: II, 45). Aunque tuviese motivos para precaverse contra quienes pudieran *madrugarle*, su desconfianza se presenta como parte constitutiva de su personalidad.

El primer diálogo de la novela ocurre cuando Aguirre declara abiertamente que *no puede* aceptar la candidatura a la presidencia y que Hilario Jiménez es el

candidato del Caudillo. Esta afirmación no persuade entonces a Axkaná ni a ningún otro personaje, pero no por ello deja de instalarse en el desarrollo de la obra como la palabra de honor dada, que después no sería respetada. El honor reaparece en el siguiente diálogo de la novela, cuando Axkaná le pide a Aguirre que deje el «asunto» con Rosario, y Aguirre le contesta que «si el “asunto” viene solo me lavo las manos» (Guzmán, 2010: II, 31), con lo cual evade su responsabilidad moral del adulterio y la utilización de Rosario como un objeto del deseo. Con estas palabras, Aguirre muestra seguridad en que Rosario le corresponderá, aunque está consciente del «lodo» en el que se mueve. La relación de Aguirre con Rosario se ve concretada en el libro primero, capítulo segundo de la novela. Los primeros diálogos del texto son indicativos de que Aguirre no sostiene lo que dice; como se supone, debe cumplir su promesa, un hombre de palabra (Bruce Novoa, 1987: XXVIII); o bien de que se deja llevar de manera arrogante por el destino. A partir de ese momento, el protagonista comienza su degradación ética.

El tercer planteamiento dicotómico, el más importante para la novela, es aquel donde Aguirre se ve configurado por su relación con el Caudillo. El honor es una cualidad moral que preocupa a Aguirre porque es un deber militar, que se traduce en lealtad dentro de la lucha armada y en fidelidad al Caudillo para quitar «de en medio» a los rivales. De acuerdo con la estructura de la tragedia, el protagonista debe manifestar su lealtad hasta la muerte, con la intención de conmover al lector e intrigarlo sobre la decisión que tomará. Lo que en el caso de Aguirre alimenta la heroicidad (por su lealtad, franqueza, honradez y sinceridad) que se perfila en las siguientes líneas:

—Diez años he estado cerca de él; diez años de absoluta disciplina, de obediencia, de sumisión; diez años en que su voluntad política ha sido siempre la mía; diez años de pelear por unas mismas ideas (siempre las suyas), de defender unos mismos intereses (los suyos en primer término) y de ejecutar actos que ligan infinitamente y para la eternidad; de fusilar enemigos comunes; de quitar de en medio, acusándolos, negándolos, traicionándolos, estorbos y rivales sólo míos porque lo eran suyos... Y después de todo eso, qué. Todo eso, para qué. Para que un rumor, una intriga, una posibilidad le ofrezcan más crédito que *mi palabra leal y franca*, que mi determinación, honrada y sincera, dicha por mí mismo con palabras sencillas (Guzmán, 2010: II, 63) (el subrayado es mío).

Aguirre esperaba ver correspondida su lealtad, pero aunque se muestra indignado, no le sorprende que el Caudillo apoye a Jiménez como candidato, pues se trata de una argucia para sostener *mexicanamente* uno de los principios revolucionarios: la democracia mediante una aparente no reelección. El Caudillo elige a su candidato para extender su dominio e influencia durante un período presidencial más, y ve en Jiménez, su segundo en el mando, la opción evidente. En la historia, Álvaro Obregón designará a un político civil (Plutarco Elías Calles) para sucederlo. Después, el asesinato de Obregón agrietará un episodio inesperado en la política nacional, benéfico para Calles.

Para Guzmán, la Revolución derrotó una dictadura, pero abrió el paso a otra figura de poder igualmente autoritaria: el Caudillo, quien no se reelige pero sí decide quién lo sucederá en la presidencia con la idea de seguir tomando desde la sombra las decisiones del país. Córdova destaca este aspecto como el «principio de simulación» que caracteriza «al político de ascendencia militar [quien] muestra convicciones

pragmáticas y rudas respecto al sentido de la Revolución. Sin importarle el matiz corrupto de sus actos, el militar revolucionario que deviene en político no considera que esté traicionando los fines de la Revolución» (Córdova, 2000: 137).

Al postularse como candidato, Aguirre no cree traicionar al pueblo ni a la Revolución, sino al Caudillo. Piensa que su trayectoria militar le da el derecho a ser presidente, sentimiento que compartía con quienes habían estado en la batalla y posteriormente asumieron un cargo político. «La palabra leal y franca» ya no era la moneda de uso dentro de la política entre militares.

El capítulo final del primer libro cierra (Guzmán, 2010: II, 49) con otro planteamiento dicotómico para el grupo político que gobierna: el instinto o la razón. Esta vez será a través de Axkaná y de Olivier por quienes conoceremos las intenciones del protagonista. Axkaná le trasmite a Olivier «su propia convicción» (Guzmán, 2010: II, 50) de que Aguirre se muestra «sincero» (Guzmán, 2010: II, 50) al no aceptar la candidatura, por sus «escrúpulos» (Guzmán, 2010: II, 50); mientras que Olivier argumenta que debe aprobar la propuesta de la candidatura porque «en política nada se agradece [ni siquiera la lealtad]» (Guzmán, 2010: II, 50). Axkaná percibe a Aguirre a través de valores morales, es decir, del lado humano; Olivier, toma en cuenta la realidad política y ve en Aguirre una pieza más del ajedrez político.

Para Carlos Llano Cifuentes, la aprehensión de la realidad del mundo ocurre en dos dimensiones: la del entendimiento y la de los sentidos. En el primero, radica el razonamiento intelectual que debería dominar la voluntad para construir un sentido de vida; en el segundo, los sentidos apenas nos dejan percibir apariencias de la realidad, y más bien sólo proyectan sombras. Ignacio Aguirre, según lo expuesto por el diálogo entre Axkaná y Olivier, deja que sus impulsos instintivos prevalezcan sobre su razón,

y se niega a considerar lo evidente: oponerse a la voluntad del Caudillo podría costarle la vida. Este apego a los impulsos, antes que a las advertencias racionales, se conoce en filosofía como *voluntarismo*, y se trata de «una racionalidad de índole muy peculiar: considera que la razón fundamental de cada acto es el haber decidido quererlo» (Llano, 1999: 115). El voluntarismo de Aguirre tendrá consecuencias funestas.

Con base en las dicotomías descritas, podemos afirmar que Martín Luis Guzmán coloca en primer plano las ambiciones de la clase política mexicana posrevolucionaria, para aproximarse a la comprensión de su momento histórico. En *Necesidad de cumplir las leyes de Reforma* enaltece la figura del intelectual, en tanto figura que ha superado sus impulsos instintivos y es capaz de testificar y dar sentido al fenómeno social de la Revolución Mexicana; afirma: «la generación nuestra —la generación histórica en la cual yo me formé— no ha hecho más que encarnar el *impulso revolucionario*: vive aún como testigo, autorizado e irrecusable, de los vínculos que existen entre el espíritu de la Reforma y el espíritu de la Revolución» (Guzmán, 2010: III, 583). Como otros defensores de la cultura en el México de los inicios de siglo XX (Mariano Azuela, José Vasconcelos, José Rubén Romero, Mauricio Magdaleno, Francisco L. Urquiza, Agustín Vera, Jorge Ferretis, Agustín Yáñez), Guzmán está convencido de que su literatura tiene un carácter testimonial, capaz de revolucionar las conciencias por su posibilidad de abstraer los referentes de la realidad y describir las *esencias*, y de oponerse a quienes no tenían otro propósito que conquistar el poder político y conservarlo.

A partir de *Necesidad de cumplir las leyes de Reforma* podemos deducir cierta confianza de Guzmán en la capacidad del intelectual para oponerse a la ambición de

poder; sin embargo, en *La sombra* muestra su desengaño a través de la figura de Axkaná: «Axkaná no creía en el instinto, sino en la razón; pero, así y todo, no dejaba de comprender que Olivier Fernández iba a lo cierto en sus vaticinios: Aguirre, al fin y al cabo, aceptaría [la candidatura a la presidencia]» (Guzmán, 2010: II, 51). Si recordamos que Axkaná es la *conciencia política* de Aguirre, entenderemos el impulso instintivo que lo guía, al que se refiere el narrador páginas atrás, cuando Aguirre justifica ante su mejor amigo su actitud frente a Rosario. El fin justifica los medios, la filosofía permisiva está declarada y pretenderá justificar así sus decisiones:

«Si es lícito —había dicho en resumen— aceptar y producir dolores presentes en vista de satisfacciones o alegrías futuras, también ha de serlo el procurarse los placeres de hoy a cambio de los sufrimientos de mañana. Unos escogerán lo uno; otros, lo otro, y acaso todos, al hacer balance, resultaremos parejos.»

Semejante filosofía [maquiavélica], útil como ninguna a los impulsos del joven ministro de la Guerra, produjo en él, con sólo formularla, un contento profundo y casi nuevo: le hizo recordar regocijos que tenía olvidados desde los días anteriores a la Revolución (Guzmán, 2010: II, 40).

Axkaná sabe que Aguirre no será leal a su palabra de honor para no participar en la contienda. Tal vez se dejará llevar por sus impulsos, en una lucha entre razón y fuerza que tiene lugar en un espacio de enfrentamiento como lo es un coso taurino o un coto de caza en donde triunfará el más fuerte o el más astuto en el ejercicio de la política. El narrador en el «Banquete en el bosque» manifiesta:

Y entonces parecían alzarse de entre los brillos del cristal, y del fondo de las tonalidades de los vinos, y por entre los colores de los pétalos dispersos sobre los manteles, anticipaciones de futuras batallas con el grupo enemigo —lucha fatal, sanguinaria, cruel, lucha a muerte, como la del torero con el *toro*, como la del cazador con la *fiera*— (Guzmán, 2010: II, 49) (el subrayado es mío).

Dentro de esta animalización, el narrador centra su mirada en la figura de Aguirre, y percibe el origen de su decisión fatal: un «arranque indescifrable» de su voluntad. En este fragmento se ven explicadas las palabras que el Caudillo le dirá a Aguirre al final del libro cuarto, cuando «la pasión lo ciega»:

hermético de palabra, y acaso opuesto a los otros en el pensamiento, se percataba a ratos de que, en el sentir, él también seguía el mismo cauce que sus amigos: no lo arrastraba el calor de verse rodeado y agasajado por multitud de partidarios, pero sí el *arranque indescifrable*, el virus desconocido donde el entusiasmo de aquel partidarismo tomaba origen y fuerza (Guzmán, 2010: II, 49).

El lector tiene ante sí a un protagonista que oscila entre ofrecer lealtad ante el Caudillo (ante sus decisiones y arbitrariedades); y el instinto que lo iguala a los otros políticos, a quienes terminará aceptando como sus correligionarios. Bruce Novoa acierta en dibujar los dos caminos del héroe en el contexto de la Revolución institucionalizada: «o se tornaban villanos o se sacrificaban» (Bruce Novoa, 1987: XXII). Tal vez si Aguirre no hubiera seguido el instinto de rebelión que lo condenó a muerte, hubiera sido tentado por el instinto de villanía, y habría seguido los pasos criminales de quien lo quitó del camino: el Caudillo.

El libro segundo arranca con la resolución, no dicha, pero tácita, de que Aguirre aceptó la candidatura a la presidencia. Guzmán decide darlo por entendido, para confirmar que su protagonista no hace sino cumplir con un destino. «Una aclaración política» (Guzmán, 2010: II, 55-60) será el capítulo clave para decidir la suerte del héroe, la degradación del protagonista, pues a partir de ese momento narrativo Aguirre ya no aparece como un político exitoso, sino como un personaje acorralado entre quienes lo apoyan para ganar la presidencia y entre quienes lo amenazan. Revisaré a continuación los aspectos en los que nuestro protagonista se identifica y en los que difiere del Caudillo para procurar la configuración de estos personajes a partir de líneas paralelas.

En el nivel semántico pongamos atención al campo léxico de la *sombra*, por ejemplo, las metáforas utilizadas en el libro primero como «*sombras violáceas*», «la luz en *sombra* y la *sombra* en luz», «opacidades *sombrías*»; o la *sombrilla* de Rosario. En el caso de Aguirre y el Caudillo, ambos comparten el «sombbrero» en su prosopografía como derivación de la «sombra» bajo la que se encuentran:

tenía el joven ministro de la Guerra puesto el *sombbrero*, el bastón en la mano, la cartera bajo el brazo. El Caudillo, con *sombbrero* también —él por su hábito de no descubrirse sino bajo techo—, lo envolvía en su mirada a un tiempo seria y risueña, impenetrable e irónica (Guzmán, 2010: II, 56) (el subrayado es mío).

Otra característica que he destacado en la etopeya de Aguirre, es la desconfianza que, en el caso del Caudillo, se manifiesta en no mostrarse sin sombrero en público;

pareciera que sin su sombra, la sombra de su poder, se siente desprotegido y expuesto a la traición.

Una vez que se amplía la distancia entre Aguirre y su superior, la mirada de «afecto» del Caudillo hacia Aguirre se transformó; pues en los ojos del militar aparecieron los «espurios resplandores de lo irónico [...] opacidad de lo impenetrable» (Guzmán, 2010: II, 57) a medida que el ministro tocaba el tema de las elecciones. Una «cortina invisible» se interpuso entre ellos; en la conversación que sostenían, una separación se había operado. El Caudillo aparecía «más severo, más hermético, más lejano» (Guzmán, 2010: II, 58), tanto que oscurecía el paisaje verde del Castillo con su mirada, con su gesto y su voz; Aguirre ve transformado al Caudillo en ese instante: el «tono duro y cortante» con el que el Caudillo se declaraba vencedor perpetuo, actuó en el ánimo de Aguirre, para sustituir en ese momento el honor de haberle servido fielmente por vergüenza y temor. Ante tal escenario, Aguirre declara que no piensa sustituir al jefe.

El paisaje nos remite a la primera escena de la novela, cuando Aguirre le confía a Axkaná que no aceptará la candidatura. El «velo de fatiga» (Guzmán, 2010: II, 59) que aparece en la mirada de Aguirre cuando entiende que el Caudillo no acepta que se postule como candidato a la presidencia es semejante al cansancio que muestra Aguirre cuando le da su palabra de honor a Axkaná sobre el «asunto» de Rosario. La caracterización del gesto en ambos casos enfatiza los momentos donde Aguirre sufre y acepta su destino en los dos planos donde establece sus relaciones, de acuerdo con los principios que rigen su conducta: el de *autoridad* (subordinación/insubordinación) y del *honor* (lealtad/deslealtad). Se reiteran así las debilidades del héroe, lo que

anticipa el desenlace, al tiempo que indica la decisión que dará curso en adelante a la trama: Jiménez es el candidato del Caudillo.

El capítulo «Los rivales» (Guzmán, 2010: II, 66-73) propone otro binomio que añade elementos a la configuración de Aguirre como personaje, esta vez frente a su opositor en las elecciones: Hilario Jiménez.

En el retrato de Hilario Jiménez, al igual que en el de Aguirre, se destacan las cualidades físicas: «sobresalía en él la musculatura de apariencia vigorosa, se le fortalecían los cuatro miembros, firmes y ágiles» (Guzmán, 2010: II, 66); la caracterización es muy similar a la de Aguirre, si recordamos que éste posee «una pierna vigorosa y llena de brío» (Guzmán, 2010: II, 34). Como parte de la clase política de la que forman parte Aguirre y el Caudillo, Jiménez desconfía del mundo exterior y echa llave del «ensombrecimiento de la mirada» (Guzmán, 2010: II, 66) antes de iniciar la charla con Aguirre. En su trato, Jiménez «pareciendo tortuoso, era directo, y pareciendo falso, era leal» (Guzmán, 2010: II, 66). Esta inversión de valores servirá para que a su vez Aguirre experimente un giro de conciencia que se volverá perceptible:

Vibraba en la voz de Aguirre sinceridad de sobra para desarmar las dudas de cualquiera. Pero Hilario Jiménez, candidato presidencial, era todo menos cualquiera. Bajo el dominio de la desconfianza, su alma, al contrario de lo que debía esperarse, iba poniéndose más y más turbia conforme Aguirre aparecía más y más transparente (Guzmán, 2010: II, 68).

Aguirre se torna idealista «hablando con el corazón» (Guzmán, 2010: II, 68) para tratar de que Jiménez se exprese con franqueza. En este momento, Aguirre también experimenta un cambio de conciencia en el sacrificio: ya no piensa en los intereses de sus correligionarios ni en los propios, sino en lo que «reclama el país». Jiménez no hace más que desconfiar cada vez más y confirmar su papel de comparsa dentro del juego de la política mexicana, bajo la premisa cínica de Olivier: «si no le madruga usted a su contrario, su contrario le madruga a usted» (Guzmán, 2010: II, 158).

Era el interés político, confundido con camaradería, lo que unía a Aguirre con Jiménez. Al contrario, existe la amistad verdadera entre Aguirre y Axkaná. De allí que Aguirre pierda los estribos cuando Jiménez llama «politiquero» a su amigo Axkaná y sea el motivo para la fractura definitiva entre Aguirre y Jiménez:

—Conformes. Entonces hasta aquí hemos sido amigos.

Y mientras abría la puerta, oyó Aguirre que Hilario Jiménez rectificaba desde su asiento:

—Hasta aquí, no. Va ya para meses que dejamos de serlo (Guzmán, 2010: II, 72).

La relevancia que tiene la amistad en la novela, se confirmará en el libro cuarto, en donde se narra «El atentado» (Guzmán, 2010: II, 99-131) que sufre Axkaná, ordenado por el candidato del Caudillo, para desestabilizar a Aguirre. Ahora, más que en cualquier otro momento del relato, Axkaná refleja el estado de la conciencia política de nuestro protagonista: si Axkaná ha sido secuestrado y violentado por el autoritarismo, Aguirre padece los golpes del amigo y el castigo político que implica tal acción.

Una vez enterado, por la confesión de Zaldívar, de que Jiménez es quien operó el escarmiento por órdenes del Caudillo, Aguirre decide renunciar a su cargo como ministro de Guerra, lo cual se registra en el último capítulo del libro tercero, «Frutos de una renuncia» (Guzmán, 2010: II, 127-132). Pero antes habrá de protagonizar una escena de corrupción en «Últimos días de un ministro» (Guzmán, 2010: II, 115-120), con el cheque que recibe de la *May-be*, en el que se toca un tema crucial para la lucha revolucionaria: la propiedad de la tierra. Con este capítulo, Guzmán muestra que si bien la Revolución buscaba el reparto justo de la tierra, la «nueva familia revolucionaria», los nuevos caciques, los nuevos caudillos, disponen de ella de manera patrimonialista como una propiedad individual.

Al respecto, Reyes Heróles en su estudio sobre *El liberalismo mexicano* afirma que este tema paradójico será un debate constante en la historia mexicana, pues «en materia social casi como constante se mantienen, motivadas por nuestra peculiaridad [para interpretar *mexicanamente* el liberalismo], la discusión sobre la propiedad de la tierra y los movimientos populares que pugnan por una modificación en la propiedad territorial» (Reyes Heróles, 1985: 425).

La separación definitiva de Aguirre y su oposición franca al hombre fuerte del régimen tendrá varias consecuencias más o menos predecibles dentro de la lógica política: al principio del libro tercero su candidatura será vista como una «simulación, un ardid de que se valía el presunto candidato de los *radicales progresistas* para conseguir desde el principio ventajas mayores» (Guzmán, 2010: II, 73).

Después, una vez que se hizo pública su candidatura, el intento por derrocar a los «aguirristas» por la mala se convierte en el asunto que abre el libro cuarto de la novela. Y en «Síntomas de rebelión» del libro quinto, Aguirre aparece como el

candidato de la opinión pública, quien veía en él «al valeroso adalid de la oposición al Caudillo» (Guzmán, 2010: II, 156) frente a la «imposición continuista» de Jiménez.

Cuando se le propone alzarse en armas, Aguirre declara abiertamente sus intenciones de «ir hasta lo último» al participar en la contienda y confirma, para los fines del relato que interesan a Martín Luis Guzmán, su resolución de «ganar bien»; y si eso no es posible dentro del sistema político mexicano —dice el protagonista— «prefiero perder bien, o sea: dejando a los otros el recurso criminal o innoble». Reproduzco a continuación el fragmento que considero más significativo de la novela, precisamente por sintetizar la posición en la que Aguirre se descubre una situación que no dependió de él sino de una acumulación de circunstancias, de un destino que asume con la dignidad del héroe; si bien se trata de una condición heroica que él nunca había considerado como constitutiva de su persona:

Resuelto a levantarme en armas estoy. Esa es cosa que no me disimulo ni descuido, pues sé que al fin hemos de venir a parar en ello. Creo, sin embargo, que no debemos recurrir a las armas mientras no tengamos la justificación legal que ha de darnos fuerza. ¿En nombre de qué nos alzaríamos ahora contra el Gobierno? ¿Por una imposición que *todavía* no se consuma? ¿Por la violación de un sufragio que *aún* no se emite? Convengo en que tal vez ganáramos, y todo dependería de que el Ejército, viendo en nosotros «la cargada», nos siguiera a tiempo, como en mayo de 1920. Pero lo cierto es que eso lo pone a uno a merced de la contingencia de que se subleven más o menos tropas. Ahora bien, en el albur de ganarlo todo o perderlo todo, que es el nuestro, ir así no me satisface ni en cuanto a mí mismo ni en cuanto a mis partidarios y amigos. Porque no estaría bien que nos expusiéramos a perder como ambiciosos ineptos, acreedores al desprecio público... Y todavía a esto puedo añadir más, puedo darle el valor de ciertas consideraciones personales. Yo, según lo saben

ustedes perfectamente, *no quería ser candidato*. Una serie de sucesos apenas creíbles vino a meterme en una contienda que no era mía. Hoy la suerte está echada; no lo lamento; *acepto gustoso ir hasta lo último*. Pero siendo esto verdad, lo es también que *no quiero, a toda costa, adueñarme de la Presidencia, y no porque blasone de moral, de puro, de incorruptible* —quienes más, quienes menos, todos hemos cometido errores en la Revolución y en la política, *yo acaso más que otros muchos*—, sino porque a mí me parece que, sean cuales fueren la mentira y el lodo que nos ahogan, *hay papeles que exigen dignidad, momentos del decoro que no deben olvidarse*. Nos consta a nosotros que en México el sufragio no existe: existe la disputa violenta de los grupos que ambicionan el poder, apoyados a veces por la simpatía pública. Ésta es la verdadera Constitución Mexicana; lo demás, pura *farsa*. Pero como nuestras mismas disputas tienen sus reglas y son, en medio de todo, susceptibles de cierta decencia, yo me propongo no disparar el primer tiro mientras el Caudillo y Jiménez no extremen las cosas al punto de que la nación entera nos aplauda si nosotros hacemos lo mismo. *Quiero ganar, sí; pero ganar bien; y si eso no es posible, prefiero perder bien, o sea: dejando a los otros el recurso criminal o innoble*. A estas alturas no es el triunfo lo más importante; lo es el fallo del plebiscito íntimo que la nación está haciendo siempre. *Y si el fallo nos favorece, igual da entonces conquistar la Presidencia que morir asesinados*. ¿Cuántas veces no hemos expuesto nosotros la vida hasta por los caprichos más estúpidos o más bajos? (Guzmán, 2010: II, 160-161) (el subrayado es mío).

Cuando Aguirre acepta las consecuencias de «ir hasta lo último» sabe que no le quedan más que dos caminos: el sacrificio o el exilio. Precisamente, este personaje sintetiza en cierta forma las dos figuras históricas que enfrentaron a Obregón: Adolfo de la Huerta, quien se rebeló y fue exiliado en 1923; y Francisco Serrano, asesinado en 1927 por alzarse como candidato opositor ante el caudillo. Con todo, más allá de

las correspondencias con los personajes históricos mencionados, Aguirre es configurado como un personaje heroico y advierte la trascendencia de su sacrificio, en caso de consumarse: «hay papeles que exigen dignidad, momentos del decoro que no deben olvidarse». Aguirre, conforme pierde su lugar de privilegio político —y en ese sentido sufre una degradación social—, por contrapartida, ve ennoblecida su persona y su destino: prefiere una derrota digna, antes que un triunfo sucio: «quiero ganar, sí; pero ganar bien; y si eso no es posible, prefiero perder bien, o sea: dejando a los otros el recurso criminal o innoble». Mientras el grupo dirigido por el Caudillo se degrada por la autoría del homicidio; Ignacio Aguirre y sus correligionarios se redimen a través del sacrificio.

### **3. 1. 1. 1. El *Cadillac* en la configuración del protagonista<sup>9</sup>**

Durante la etapa institucional de la Revolución Mexicana, el vehículo de lujo es asociado al estereotipo del caudillo; especialmente entre la clase política, el automóvil es indicio de estatus económico y poder: «la Revolución se baja del caballo para andar en *Cadillacs* y *Packards*» (Australias, 2012: 46).

Bruce Novoa destaca que en el siglo XX el automóvil simboliza la libertad individual; en oposición al ferrocarril que en el siglo XIX encarnaba la «conformidad social y masiva» (Bruce Novoa, 1987: XXVI). Dentro de los escritores agrupados en el subgénero *narrativa de la Revolución Mexicana*, Rafael F. Muñoz (1899-1972), en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931), considera al tren como una metáfora acerca de

---

<sup>9</sup> Este apartado es una versión ampliada del artículo «El *Cadillac* en la configuración del protagonista» publicado en la revista *Amerika* (2013).

la carencia de ideales en la lucha armada; «[el ferrocarril] transporta su carga sin que ella [la Revolución Mexicana] reconozca causas ni destino» (Tedeschi, 2011: 9).

Mariano Azuela (1873-1952), en *Las moscas* (1918) y en *Tribulaciones de una familia decente* (1918), le da al ferrocarril un carácter protagónico (Ortiz, 2009: 75), ya que éste «se convierte en una entidad autónoma, con vida propia, que rebasa a los hombres hasta condicionarlos» (Tedeschi, 2011: 8); además, lo presenta como medio para el traslado de los de abajo, quienes son retratados como una «masa», por su densidad e índole multitudinaria.

Por su parte, Jorge Ferretis (1902-1962) dedica su novela *San Automóvil* (1938) al tema de la introducción de este medio de transporte a México. El narrador contrapone el impacto social del automóvil frente al ferrocarril: «cuatro patas o cuatro ruedas han hundido a los de abajo más abajo, en su noción de inferioridad» (Ferretis, 1938: 175). Santiago, el protagonista, es un político que conforme avanza en su carrera, mejora el modelo de su carro; decisión que lo distingue en su ascenso en el círculo de privilegios: «el vehículo los torna omnipotentes» (Ferretis, 1938: 155).

Aunque en la narrativa de la Revolución Mexicana los medios de transporte asociados a un personaje literario han sido estudiados habitualmente como indicio de estatus económico, signo de modernidad o metáfora pesimista sobre la masificación y los efectos del movimiento armado; el *Cadillac* en *La sombra del Caudillo* cumple funciones complementarias que van más allá del costo del vehículo, del uso de la tecnología en el transporte o de la estratificación social que pudiera representar trasladarse en caballo, tren o auto.

*La sombra del Caudillo* comienza con la prefiguración del espacio literario, estableciendo una relación de pertenencia con el protagonista, que marca un estatus y

singulariza al automóvil: «El *Cadillac* del general Ignacio Aguirre» (Guzmán, 2010: II, 29). Al ubicarse en la primera línea de la novela y por la ordenación de las frases nominales, el narrador le da una dimensión central al *Cadillac*, el cual va a indicar un antes y un después en la construcción del protagonista: en los primeros capítulos transporta a un político con posibilidades de escalar en la burocracia gubernamental por sus aptitudes militares y por su aparente cercanía con el Caudillo; al final, su propietario es un ser devastado por el desengaño y la traición, que cumple su destino funesto trasportándose en su propio *Cadillac*. Después de la muerte de Aguirre, el *Cadillac* es conducido por un chofer «sucio, mal vestido, mal sentado», y su pasajero es el mayor Manuel Segura; no obstante, la novela termina con la frase de pertenencia con la que inicia, en la que el narrador identifica al protagonista, Ignacio Aguirre, como dueño del *Cadillac*.

Respecto al primer párrafo de la novela, es notable la observación de Bruce Novoa que distingue la importancia del *Cadillac* en el destino del protagonista: cuando el *Cadillac* atraviesa los «rieles» de la Revolución, se dirige por la Calzada de Chapultepec hacia la residencia del Caudillo; pero, después de un «esguince», se estaciona en el «apeadero de Insurgentes», camino cuya denominación predice su rebelión contra el Caudillo (Bruce-Novoa, 1987: XXVI): «El Cadillac del general Ignacio Aguirre cruzó los rieles de la calzada de Chapultepec y, haciendo un esguince, vino a parar junto a la acerca, a corta distancia del apeadero de Insurgentes» (Guzmán, 2010: II, 29). La conducción del *Cadillac* hacia la *insurgencia* es indicio de las intenciones de sublevación del protagonista, que consumará a lo largo de la novela y que lo conducirán a la muerte. Las figuras del chofer y del ayudante funcionan, en la primera parte, como intermediarias entre los deseos de Aguirre y la dirección y

respuesta del *Cadillac*. No obstante, como analizaré más adelante, Guzmán concita una personificación del automóvil: equipara la actitud de Aguirre con el comportamiento del carro.

El libro primero, capítulo III, subraya la trayectoria del *Cadillac* desde el despacho de Aguirre en la Secretaría de Guerra hasta su encuentro con sus dos amigos Axkaná y Remigio: «El *Cadillac*, tras bordear el zócalo, entró en la avenida Madero y avanzó por ella lentamente, tan lentamente que su esencia de máquina corredora iba disolviéndose en blanda quietud» (Guzmán, 2010: II, 40).

La potencia de un vehículo de lujo y de alta tecnología (para la época), no se aprovecha cabalmente cuando cruza la avenida Madero, dicho movimiento podría representar la morosidad de una democracia que no acaba de establecerse. El *Cadillac*, un automóvil que es símbolo del poder, no se adapta a las transformaciones imprescindibles para justificar los costos de una rebelión social contra la dictadura porfirista, en la que los dueños del poder vivían cómodamente sin límites; este camino hacia la representación de la Revolución, su proceso, se puede comparar con el recorrido que realiza el *Cadillac* desde la Colonia del Valle, lugar donde se encuentran las residencias de los enriquecidos por el poder, hasta los «terrenos llanos del Río de la Piedad»: una súplica liberal ante la injusta distribución de la riqueza. El movimiento social no sólo dejó una nueva clase de ricos sino que mantuvo a los necesitados al margen.

Otra interpretación cabría si apuntamos que este contexto espacial, la calle de Madero, refleja un espacio económico relevante de la ciudad de México, por tratarse de una vialidad en que se concentraban importantes negocios legítimos y actividades ilícitas, con una imagen que resalta la condición de atonía en la situación social:

«Acababan de dar las dos. La avenida, solitaria, lucía en suspenso; estaban cerradas las tiendas, vacías las aceras, libre y reverberante al sol la pulida lámina del asfalto» (Guzmán, 2010: II, 40). Allí, a plena luz del día, se ejerce la prostitución. Con frivolidad, Aguirre y sus amigos se encuentran con Adela (Guzmán, 2010: II, 40-41), personaje que pudiera tener como referente a la *Adelita*, la soldadera del famoso corrido, quien al concluir la lucha armada se convierte en obrera de la Fábrica de Pólvora y luego es convertida en meretriz, con la que se «enredaron» altos funcionarios de Hacienda. La prostitución de Adela en la calle de Madero, que lleva el nombre del *Apóstol de la Democracia*, podría presentar una alegoría de la Revolución Mexicana que es prostituida en manos de los políticos aviesos que han asumido el mando del movimiento enlodado por negocios turbios e intereses egoístas, que provocan el fracaso de la intención revolucionaria y la atmósfera social asfixiante por su condición estática.

A contra corriente del progreso propugnado por las Leyes de Reforma de 1857, en esta escena de la avenida Madero, Guzmán refleja inmovilidad de la sociedad a través de la disminución de la velocidad del Cadillac. Si la Reforma, en esencia «consideraba que el individuo tenía libertad de pensar lo que quisiera, ya que este derecho pertenecía al consenso interno de cada mexicano, pero su interés debía estar encaminado al beneficio general de la comunidad» (Delgado, 1975: 15); Guzmán propone como una alternativa de cambio social retomar el ideario liberal, para que frente a los excesos de la Revolución consumada, los ciudadanos defiendan su derecho al libre albedrío, como lo expresa en la conferencia «La Reforma y la Revolución» (1958): «la generación nuestra no ha hecho más que encarnar el impulso revolucionario: vive aún como testigo autorizado e irrecusable, de los vínculos que

existen entre el espíritu de la Reforma y el espíritu de la Revolución [...] entre las incertidumbres de la hora presente sólo un camino es claro: el de la libertad, el de la libertad socialmente justiciera».

De manera similar, en la novela, se marca la transición del «reposo quedo bajo la luz» de la avenida Madero al «estallar del sonido y del movimiento», cuando el vehículo llega a la avenida Juárez, donde se «sacudía su andar soñoliento, [y] se echaba a correr» (Guzmán, 2010: II, 43); es decir, este caballo busca el trote liberador de la Reforma. Como preámbulo a esta escena, Aguirre se encuentra en un dilema ético durante la conversación que sostiene con Axkaná y Remigio. El primero preconiza idealmente la honradez frente a los negocios corruptos que propone Remigio Tarabana. Aguirre, defiende su derecho a decidir por sí mismo como aspiración a la autonomía del individuo y afirma «yo no soy ningún niño ni necesito que nadie me cuide». No obstante, el lector se dará cuenta de que, al igual que sucedió con la Reforma, el protagonista inclinará su decisión guiado por la ambición económica. A propósito cabe recordar una frase popular utilizada durante la Reforma e interpretada a su favor por los poderosos durante la dictadura, la cual sintetiza el fracaso reformista: libertad, sí, pero «libertad para enriquecerse» (Zea citado por Delgado, 1975: 24).

Un personaje secundario que apoya esta idea es el niño que vende periódicos en la avenida Juárez. En este pasaje lírico, Guzmán aborda un aspecto de la libertad, para referirse en particular a la libertad de expresión. Utiliza una alusión al periódico *El Mundo*, el cual fundó el propio Guzmán en 1921 y que censuró Obregón durante la rebelión delahuertista (de la que era partidario el autor de *La sombra del Caudillo*). Cuando el niño intentó saltar desde el *Cadillac* a la acera, «había dejado sobre el

cristal las huellas de sus dedos sucios, pero al dar el brinco, los periódicos, sujetos bajo su bracito, fueron a manera de alas» (Guzmán, 2010: II, 44). Dentro del ambigüedad del texto, otro ángulo del prisma es el retrato de la prensa vendida que mancilla al pueblo y envilece al mismo tiempo la perspectiva («los cristales») con que los poderosos se aproximan a la realidad del mundo, mientras «el coche se deslizaba raudo entre las filas de los árboles [transparentes, como los vio Axkaná] de la Reforma y parecía atraer sobre sí al dorado ángel de la Independencia. Éste, orlado de sol, brillante y enorme contra el manto de una nube remota, volaba arriba gracias a la fuga del automóvil abajo» (Guzmán, 2010: II, 44). El ángel de la Independencia brilla a pesar de la nube que ensombrece (metonimia de la sombra del Caudillo) su esplendor, y cobra vida gracias al movimiento acelerado y libre del Cadillac. Guzmán, en esta novela muestra que «está indignado, y no sólo indignado con la política, sino con la prensa» (Rosado, 2013: 143) cuando no garantiza el ejercicio de esta garantía de los ciudadanos.

El campo léxico del automóvil (*Cadillac, Packard, Ford, Lincoln y Chevrolet*), que Guzmán seleccionó de los modelos norteamericanos, permite complementar la lectura de la jerarquización del poder político en este universo narrativo. Jiménez menciona que el automóvil en *La sombra del Caudillo* muestra la participación influyente de Estados Unidos en el «progreso» de México después de la Revolución, y desde antes, como fue el caso del ferrocarril durante el Porfiriato (Jiménez, 2002: 625). Frente al *Cadillac*, pero con la misma categoría de auto de lujo, tiene presencia en la novela el *Packard*, que traslada al personaje extranjero Winter, primer secretario de la embajada norteamericana, quien en apariencia «rescata» a Axkaná cuando este último logra escapar de la zona donde ocurre la matanza de

Aguirre y de sus correligionarios. Si entendemos a Axkaná como el personaje que encarna la «conciencia revolucionaria» (Guzmán en entrevista con Carballo, 1965: 88), no podemos dejar de lado el auxilio que recibe por parte de Winter; el narrador describe lo que pasa por la mente de Axkaná cuando ve venir al *Packard*: «su actitud, más que desfallecimiento y súplica acusaba desesperación: que aquel auto lo socorriese, o que lo aplastara, igual le habría sido». Subyace posiblemente en las impresiones del narrador lo que los dirigentes políticos pensaban respecto de los Estados Unidos.

Opuesto al prestigio del *Cadillac* y del *Packard*, encontramos al *Ford*, carro de alquiler o «coche», palabra que denominaba a los vehículos con esta función. Mientras que el *Cadillac* es caracterizado como una «esencia de máquina corredora», con el «vigor zumbante de sus cuarenta caballos»; el *Ford* se encuentra perfilado únicamente como un modelo en serie: «los *Fords* de alquiler puestos en fila del otro lado de la calle» (Guzmán, 2010: II, 31), incluso referidos en forma despectiva como «fotingos de alquiler»<sup>10</sup>. Otros modelos como el *Chevrolet* aparecen con menor importancia dentro de la narración, verbigracia, para alertar a Axkaná de una emboscada para secuestrarlo, cuando le resulta inusual que el *Chevrolet* en el que se dirige a su casa se desvíe del camino y avance a baja velocidad.

También se ha considerado que el énfasis en el modelo del automóvil subraya la condición de frivolidad (Campbell, 1982: 50) de los personajes, los cuales en su mayoría son representaciones fidedignas de la figura del político, amantes de lo superfluo y proclives al «culto a la personalidad» (Córdova, 2000: 134).

---

<sup>10</sup> Sólo en la versión periodística.

Cuando Ignacio Aguirre, ministro de Guerra, es elegido por los opositores al régimen del Caudillo como candidato a la presidencia; el *Cadillac* lo coloca dentro de un estatus de élite que le permite desplazarse en un vehículo exclusivo de la clase política, aunque no se puede pensar sólo como un privilegio, sino también como signo de alienación al sistema<sup>11</sup>. Aguirre encarna a un político preocupado por sus intereses económicos y políticos, en contraposición y ajeno a los supuestos ideales de justicia social y democracia esgrimidos en la prensa por los caudillos revolucionarios en el poder.

El automóvil como símbolo puede representar el proceso de la vida y su catarsis, interpretación que también se asocia al tópico del viaje: «cada situación indicará la débil, perfecta o peligrosa manera de conducir su existencia» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 153). El protagonista es caracterizado con un *Cadillac*, y no con un auto convencional, lo que manifiesta que comprende el engranaje de la metáfora de luces y sombras, consciente de las consecuencias adversas que puede tener un intento de sublevación. Durante la primera parte de la novela, Ignacio Aguirre es ofrecido como un modelo del político instruido en las estrategias del poder, que supo subirse al carro de la Revolución y que aprendió a «madrugar» (Guzmán, 2010: II, 158), adaptado a la reglas del juego del poder. Campbell menciona que las ruedas del vehículo implican el «estar ahí, en el núcleo del poder que gira y gira» (Campbell, 1982: 54).

En el programa narrativo, el *Cadillac*, con Aguirre a bordo, es conducido por otro personaje, ya sea por el chofer al inicio de la novela o por el coronel al final; lo

---

<sup>11</sup> Es pertinente citar la reflexión de Alfonso Reyes sobre este aspecto: «el hombre, en verdad, sólo escoge lo que menos le importa: los platos del almuerzo, el color de la corbata, el sitio para el veraneo, el tipo y marca del automóvil. ¿Escoge su oficio? Ya no estamos muy seguros de ello. Si el hombre hiciese siempre lo que le place, otra sería la condición humana en conjunto» (Reyes, 1989: 301).

que puede indicar que el personaje carece de voluntad propia para dirigirse por la vida, y que por este sometimiento al régimen deja las decisiones en manos de otros. En esta línea de significación, el chofer del *Cadillac*, además de tratarse de un personaje que intensifica el estatus de Aguirre, podría encarnar la autoridad del Caudillo; la aceptación de las reglas de tránsito por parte del conductor, como una extensión de Aguirre, constituiría la conformidad hacia «las reglas del juego de la vida, la parte ineluctable que hay que aceptar de convenciones y coerciones» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 153). Aguirre transige con un sistema político corrupto y dictatorial cuyo dominio parece irrefutable, y en donde el intento de sublevación puede considerarse una infracción que descompone el orden establecido.

En el capítulo «Una aclaración política» (Guzmán, 2010: II, 55-60), el narrador describe el espacio del Castillo de Chapultepec en donde Aguirre y el Caudillo conversan, que en la versión periodística denominó «Bajo el signo del Castillo». La referencia a la posición elevada de la construcción como espacio supremo enfatiza la posición de superioridad del Caudillo:

Muy por debajo de sus pies, a manera de mar visto desde promontorios, se movían en enormes olas verdes las frondas del bosque. Contempladas en tal forma, por arriba, las copas de los árboles gigantesos cobraban realidad nueva e imponente. (Guzmán, 2010: II, 57)

En un primer momento de la conversación que sostienen Aguirre y el Caudillo, ambos observan la naturaleza a sus pies, incluso a la sociedad: «más abajo y más lejos se extendía el panorama del campo, de las calles, de las casas» (Guzmán, 2010:

II, 57). En cambio, cuando discrepan y Aguirre se retira del lugar, lo hace en descenso entre la vegetación del Castillo, hundiéndose en su fatalidad, conducido por su *Cadillac*: «corría rampa abajo en tránsito de desenfreno, se hundía en la masa de verdura, era por un momento submarino del bosque. Y de modo análogo, Aguirre bajaba, atónito por las inesperadas consecuencias de la entrevista, hasta lo más hondo de sus reflexiones» (Guzmán, 2010: II, 60).

En este dejarse llevar, el personaje se abandona al cumplimiento de su destino cuando, después de la plática que sostiene con el Caudillo, decide de manera impulsiva dirigirse a la casa de Rosario, «así se lo reclamaban sus hábitos cotidianos y su agitación interior, y lo uno y lo otro tan orgánicamente que, dirigiéndose allá practicaba menos un acto volitivo que la obediencia mecánica a carriles indiscutibles» (Guzmán, 2010: II, 61). El momento en que Aguirre decide su candidatura con el partido opositor a los hilaristas podría interpretarse como un acto de libertad, que a su vez lo condena por su carácter instintivo: «¿dónde existe el automovilista legítimo que no guste de *despojarse* de sus choferes y volar en su coche solo, como si fuese rumbo a lo desconocido» (Ferretis, 1938: 164).

El narrador con frecuencia se dirige al *Cadillac* en tercera persona del singular, en una metonimia que designa el comportamiento de Aguirre a través del *Cadillac*; en la escena anteriormente citada, bien podría sustituirse «[el Cadillac] corría rampa abajo» (Guzmán, 2010: II, 60) por «[Ignacio Aguirre a bordo del Cadillac] corría rampa abajo». Considero que la metonimia se da a través de la «personificación del auto» (Lorente, 2002: 128), que pudiera mostrarlo como una entidad autónoma (Escalante, 1982: 730) o como un actante; aunque prefiero entenderlo como una «extensión de la personalidad» del protagonista (Campbell,

1982: 49), cuya relevancia en la narración lo convierte en un espacio simbólico que transporta a Aguirre en su paso por la vida política mexicana. Se trata de una singular relación entre espacio y personaje —anteriormente referida como metonímica—, es decir, entre el *Cadillac* e Ignacio Aguirre, que expone la sensación de un personaje que pensaba tener todo bajo control, y que conoce su realidad cuando se enfrenta ante un sistema autoritario.

La metonimia se aprovecha también para subrayar la virilidad de Aguirre, cuando corteja a Rosario, ya que el narrador equipara al *Cadillac* con un caballo por su manera particular de llegar; como se trataba de una visita recurrente, el chofer de Aguirre ensaya su entrada llamativa<sup>12</sup> con el automóvil:

Llegó a toda velocidad hasta el lugar preciso, a fin de que el auto parara allí emulando la dinámica —viril, aparatosa— del caballo que el jinete raya en la culminación de la carretera. Trepidó la carrocería, se cimbraron los ejes, rechinaron las ruedas y se ahondaron en el suelo, negruzcos y olorosos, los surcos de los neumáticos (Guzmán, 2010: II, 32).

La pertinencia de esta escena tiene que ver con la caracterización de Aguirre al inicio de la novela como un político soberbio, enajenado por el poder y la autoridad, que se deja llevar por el juego de la vida política cuando «seduce a Rosario y se deja seducir por los elogios de sus partidarios políticos» (Lorente, 2002 : 51).

Margo Glantz incluso compara a Aguirre con un caballo, cuando opina que «el movimiento y la ondulación de sus miembros recuerdan los de un caballo o los de

---

<sup>12</sup> Es pertinente la nota que presenta la edición crítica de Lorente Medina en este pasaje de la novela, quien puntualiza que este movimiento que frena al caballo de manera brusca era la forma que caracterizaba la llegada de Francisco Villa, lo cual delinea la propuesta de Martín Luis Guzmán de configurar a Ignacio Aguirre como un hombre admirado por su gallardía y presencia.

un atleta» (Glantz, 1989: 148), refiriéndose a la caracterización que el narrador nos da al final del primer capítulo: «era, la de Aguirre, una pierna vigorosa y llena de brío» (Guzmán, 2010: II, 34). Como he señalado anteriormente, la prosopografía de Aguirre se apoya en su fortaleza física por su condición militar, a diferencia de Axkaná, en quien se prefiere destacar sus ideas por su condición civil.

Otro ejemplo de la correspondencia entre los sentimientos de Aguirre y el desplazamiento del auto es el siguiente: «el *Cadillac* empezó a rodar [...] Aguirre iba evocando más y más, conforme la velocidad crecía, la mirada que acababa de fijar en él Axkaná» (Guzmán, 2010: II, 31). La velocidad es un concepto que tiene auge con el establecimiento del ferrocarril en México durante el Porfiriato, así como con la incorporación de otros avances tecnológicos industriales y la influencia del cine en la obra de Guzmán. La dicotomía campo-ciudad, alimentada por el Positivismo que se instruyó en México a partir de la segunda mitad del siglo XIX, sustentó una visión del mundo basada en el asombro ante el crecimiento urbano y la rapidez de la vida social, técnica que Guzmán retoma del movimiento vanguardista conocido como Futurismo.

Guzmán retrata de qué manera se vivió el descubrimiento de la aceleración, a través de la perspectiva que da el interior del automóvil. El capítulo «Tres amigos» narra un viaje en el *Cadillac* de Aguirre, Axkaná y Tarabana. El narrador, con tintes impresionistas, nos informa sobre la capacidad de asombro de Axkaná ante el «paisaje urbano» de la Calzada de Chapultepec:

el *Cadillac* [...] sacudía su andar soñoliento, se echaba a correr. Vio Axkaná volverse transparentes con el lustre del sol los verdes ramajes de la Alameda, y más

allá, sintió como si de un mundo —el del reposo quedo bajo la luz— el auto surgiese en otro —el del estallar del sonido y el movimiento— (Guzmán, 2010: II, 43-44).

La impavidez de Axkaná funciona como una premonición de lo que sucederá en el desarrollo de la novela: el «reposo» de la vida política dominada por el Caudillo tendrá un «estallido» de insurgencia, que se apaciguará con la muerte de Ignacio Aguirre.

Otra de las funciones del *Cadillac* en *La sombra del Caudillo* es la de configurar el espacio íntimo del protagonista, en el sentido de espacio personal. En el inicio de la novela, Aguirre y Axkaná se encuentran en el interior de *Cadillac* conversando sobre diferentes asuntos, que van desde lo personal hasta lo laboral, en donde el narrador enfatiza que «por momentos, el estrépito de los tranvías —fugaces en su carrera a lo largo de la calzada— resonaba en el interior del coche. Entonces los dos amigos, forzando la voz, dejaban traslucir nuevos matices de sus personalidades distintas» (Guzmán, 2010: II, 29).

Si ubicamos al automóvil en contraste con el caballo o el tren, el primero permite un ambiente de intimidad, por el reducido número de personas que pueden trasladarse en él y, porque tiene un propietario que, en el caso de Aguirre, es cuidadoso respecto a quién viaja junto con él, lo que concuerda con la idea de desconfianza, que es una característica de quienes detentan el poder. El interior del *Cadillac* resulta un espacio propicio para que los personajes revelen sus personalidades, en donde se pueden dejar de lado apariencias y estrategias políticas.

Guzmán decide que sea el *Cadillac* el espacio en donde Aguirre le confiesa a Axkaná que tal vez no está interesado en ser candidato a la presidencia, en el capítulo

«Rosario». Algo similar sucede cuando Aguirre, Axkaná González y Remigio Tarabana se divierten juntos admirando, a bordo del *Cadillac*, las cualidades femeninas de las prostitutas del paradero de Insurgentes, además de conformar el punto de reunión para los asuntos económicos que responden a intereses particulares. La escena con Rosario, en el segundo capítulo, y la escena con Axkaná y Remigio, ambas en el interior del *Cadillac*, ejemplifican dos facetas de Aguirre: la primera lo muestra como un alguien capaz de alcanzar la ternura y la caballerosidad —así como la amistad con Axkaná que se subraya en el primer capítulo también dentro del *Cadillac*—, mientras que la segunda condensa su vanidad frente a las prostitutas y los negocios.

Un caso paralelo del *Cadillac* como espacio íntimo, en la relación amorosa, es la que protagonizan Aguirre y Rosario en el capítulo «La magia del Ajusco»<sup>13</sup>. El general busca un acercamiento más íntimo con su amante: «¡joven, entusiasmado, sonriente, abrió Aguirre la portezuela. Su ademán no fue de quien va a bajar, sino de quien invita a subir» (Guzmán, 2010: II, 32). Rosario se ha negado a subir al *Cadillac*, y mantiene su decisión, por lo que Aguirre desciende del auto y dan un paseo a pie.

La lluvia que los perturba durante su caminata tiene dos funciones: si partimos de que Aguirre es comparado con el Ajusco, «grave y varonil», una alteración violenta de la tranquilidad que da una tarde soleada tiene una significación premonitoria, similar a la que he puntualizado sobre Axkaná. Además, el énfasis en la intensidad del aguacero por parte del narrador es un elemento en la trama que obliga a la pareja a subirse al *Cadillac*, especialmente a Rosario, quien se negaba firmemente.

---

<sup>13</sup> Guzmán había titulado curiosamente «El automóvil del general» en la versión periodística de la novela (capítulo que se publicó el 3 de junio de 1928, en *El Universal*, México, D. F.), y que decide cambiar en la versión de libro por «La magia del Ajusco», posiblemente para darle seguimiento a la «estética geográfica» que aclara en la entrevista con Emanuel Carballo, y que logra magistralmente en *La sombra del Caudillo*, y que será un rasgo de estilo que permanecerá en su obra.

Una vez dentro del *Cadillac*, la intimidad se confunde con intimidación, porque Aguirre aprovecha el poder<sup>14</sup> que el coche le da para seducir a Rosario; ella cede y se dan un beso, aunque ella sigue sin mostrarse convencida. Ante esto, Aguirre, con la seguridad que le da la situación, le dice que si ella se lo ordena, él se baja del *Cadillac*: «Rosario se había quedado con la cabeza reclinada sobre el pecho atlético de su amigo... “¿Mandar ella...?” Antes que mandar nada prefirió seguir con la cabeza reclinada, como la tenía» (Guzmán, 2010: II, 39).

Cuando está a punto de finalizar la novela, el *Cadillac* transporta al héroe hacia su destino fatal. Si el caballo es considerado un presagio de la muerte en su simbología mítica (Tedeschi, 2011: 8), el *Cadillac* lo sustituye como característica fundamental del héroe y funciona con la misma intención. A pesar de su configuración como un héroe trágico, *La sombra del Caudillo* no caracteriza a Aguirre como un hombre indemne, sino como un personaje con claros oscuros que responden, más allá de sus intereses políticos, a su humanidad, de acuerdo con el argumento de la novela: «[Guzmán] evita caracterizarlo [a Aguirre] desde el comienzo como un auténtico héroe, lo que lo hubiera llevado a ensalzar su apoteosis individual, en detrimento del mensaje que quería transmitir: la tragedia de un sistema político en el que imperan los hábitos corruptos» (Lorente, 2002: 51).

---

<sup>14</sup> El narrador de *San Automóvil*, novela de Jorge Ferretis, señala que: «Todo lo resuelve en éxitos un buen automóvil. Por experiencia sabía el señor que los negocios arreglábanse como por arte de magia cuando se llega a todas partes en un automovilazo. Asistir a ciertas citas es cosa que tiene su liturgia: el gran automóvil debe llegar tan lentamente, muy silenciosamente, con el chofer y su ayudante de tan buena estampa y tan pulcramente uniformados como un almirante y su oficial. En parando el coche, el ayudante, con una exactitud mecánica y como si hubiese surgido del embaldosado, estará abriendo la portezuela. Y ante la expectación de personas que deben estar esperando y que en muchas ocasiones juegan su porvenir en un asunto, descenderá el personaje, lento, inexpresivo. Y las gentes, sin proponérselo, hablarán en voz más baja» (Ferretis, 1938 : 162).

Si al comenzar la novela, Ignacio Aguirre es caracterizado como un político militar, un seductor, con un cuerpo atlético, viril, fuerte y joven<sup>15</sup>, que ama a Rosario en una tarde en la que «las nubes cubrían el sol con frecuencia y mudaban, a intervalos, la luz en sombra y la sombra en luz» (Guzmán, 2010: II, 35); en el cumplimiento de su destino fatal, Aguirre es detenido y «su indignación era inmensa, tanto, que parecía haberlo dejado insensible [...] largo tiempo permaneció así: atónito, embrutecido por una rabia inexpresiva y muda que le daba la inmovilidad de lo inerte» (Guzmán, 2010: II, 176).

Al presentir su muerte, Aguirre recuerda el homicidio de Francisco Villa, quien es asesinado conduciendo su propio auto, crimen presuntamente ordenado por Álvaro Obregón. Para ahondar en el dramatismo de la escena, sus agresores llegan a buscar a Aguirre y éste es invitado a abordar su propio *Cadillac*: «Aguirre se dispuso a partir; salió en medio de sus custodios. Ya en el patio, vio su *Cadillac*, y, más allá, dos camiones militares, todos rodeados por guardia numerosa [el coronel entonces se dirige a Aguirre] —Tengo órdenes de conducirlo a usted a la ciudad de México, mi general. Irá usted en su automóvil» (Guzmán, 2010: II, 177).

La rememoración de la muerte de Villa, por parte de Aguirre, funciona en el relato como la confirmación de su cercana muerte; esto se refuerza cuando «Aguirre [...] vio su *Cadillac* y, más allá, dos camiones militares, todo rodeado por guardia numerosa» (Guzmán, 2010: II, 177). El protagonista, al vislumbrar la caravana que encabezará su *Cadillac* con él abordo, está enterado de su destino trágico. Es trasladado en su automóvil hacia el lugar donde será asesinado.

---

<sup>15</sup> En la versión periodística, el título del primer capítulo no era «Rosario» sino «Un general de 30 años», lo cual refuerza esta caracterización de Aguirre en soberbia plenitud.

Para esclarecer las dimensiones de poder del grupo dominante, Guzmán decide agregar un capítulo al final de la versión en libro, titulado «Unos aretes». En él, reaparece el *Cadillac*, pero esta vez trasladada a Manuel Segura, sobrino del general Leyva. Este final representa el restablecimiento del orden y demuestra que se trata del reinicio inacabable de un círculo de sombras, antes recorrido por Aguirre, propio de los que pretenden experimentar de cerca la sensación del poder. El Caudillo vuelve a estar detrás de la figura del chofer, decide desde las sombras, se mancha en la corrupción y se estanca en su ambición: «el *Cadillac* del protagonista, limpio, dinámico y animado de vida, como un caballo, del comienzo, con su chofer pulcro, respetuoso y deferente, se convierte en la escena final de la novela en el símbolo de lo estático, con un chofer, sucio, mal vestido y desatento» (Lorente, 2002: 60).

Puede afirmarse que el protagonista de *La sombra del Caudillo* apoya su caracterización en la configuración de un espacio simbólico, el *Cadillac*; no es gratuito que el auto aparezca en tres momentos claves de la novela: en el inicio, para mostrar la luminosidad y el futuro prometedor de un político militar presidenciable; después del encuentro de Aguirre con el Caudillo, para enmarcar el sentimiento de frustración de Aguirre cuando se desengaña de la arbitrariedad política imperante; y en el desenlace, cuando forma parte del cortejo fúnebre que conduce a Aguirre, antes de ser asesinado, hacia su propia muerte.

El *Cadillac* como espacio en la novela se configura «como una condición de la dimensión de los objetos, en su aspecto objetivo, y como un conjunto de sensaciones situadas [del personaje], en su aspecto subjetivo» (Bobes, 1985: 203). El *Cadillac* aislado del contexto de la novela significaba para la época poder y buen gusto; pero dentro de la narración, cumple funciones específicas para apuntar estatus

económico, atmósfera de intimidad, metonimia del personaje en el cortejo a Rosario y espacio dinámico que acompaña al héroe trágico hasta su muerte.

El *Cadillac* constituye el «código existencial» (Kundera, 2004: 40) del protagonista, porque en la novela trasciende su función como medio de transporte para convertirse en un espacio simbólico, que muestra a Aguirre en el proceso de la vida y su catarsis, sometido al régimen del Caudillo, que lo conduce por la vida sin decisión propia. La función metonímica del *Cadillac* desvela aspectos de la caracterización de Aguirre: virilidad, intensidad en sus emociones, perspectiva de la ciudad y la velocidad, lo que le atribuye al *Cadillac* una relevancia narrativa como extensión actoral del protagonista. Lo que distingue al *Cadillac* de otros espacios es su capacidad de dinamismo, que acompaña al personaje como atmósfera de intimidad, tanto en sus relaciones amorosas como de amistad.

El *Cadillac* como espacio literario tiene una presencia sistemática a lo largo de la novela, con el propósito de incorporar al protagonista en un proceso formulado con base en un juego cinemático de claroscuros, que dan como resultado una muerte aceptada con dignidad: «cayó, porque así lo quiso, con la dignidad con la que otros se levantan» (Guzmán, 2010: II, 184). El esplendor de Ignacio Aguirre, quien en un inicio fue tarde soleada, muere cuando se apaga la luz y sólo queda la sombra, en el «Tránsito crepuscular»<sup>16</sup>, el tránsito a bordo de su *Cadillac*.

La permanencia del *Cadillac* dentro de la evolución de la historia sirve para denotar el cambio en el desarrollo de Aguirre, quien cumple su destino fatal. El auto cobra relevancia en tres momentos del relato: en el cenit político, cuando decide su rebelión y en el camino hacia la muerte. En síntesis, el *Cadillac* trasciende el plano

---

<sup>16</sup> Título del capítulo que narra el asesinato de Aguirre y su grupo.

descriptivo y sostiene la estructura narrativa de la novela como espacio simbólico del héroe.

### **3. 1. 2. Axkaná González como la conciencia revolucionaria**

En *La sombra del Caudillo*, cuatro de los seis libros que conforman la novela tienen como título el nombre propio de algunos personajes como Aguirre y Jiménez, Catarino Ibáñez, Potasio Leyva y Julián Elizondo. Si el primer capítulo plantea claramente la configuración de Aguirre y Axkaná como el político militar y el político civil, ¿por qué el primer libro no se llamó «Aguirre y Axkaná»? Pienso que el nombre de Axkaná no tiene lugar en los títulos porque Guzmán buscó destacar los personajes invadidos por la sombra, para plantear el problema del mal. Por lo que Axkaná, personaje de luz, tiene una participación indispensable como contrapeso a la perversidad.

La palabra clave de Axkaná será *luz*. Ya en los primeros capítulos conocemos a un Axkaná contemplativo, que admira la ciudad y su progreso, así como valora la libertad de expresión. En el cuarto libro, después del secuestro de la conciencia revolucionaria, la habitación donde Axkaná reposa permanece inundada de luz, aun cuando haya sufrido un atentado del Caudillo:

la pieza, con los balcones totalmente abiertos, estaba inundada de luz [...] Ruido y luz, disueltos de pronto en una sensación única, fueron un momento, para Aguirre, presencia imponderable del espíritu de su amigo: por primera vez se asomó él

también a ese sentido que Axkaná buscaba siempre en la fisonomía de cada hora (Guzmán, 2010: II, 121).

El retrato de Axkaná tiene lugar cuando el personaje pasa del *Cadillac* de Aguirre a los *Fords* de alquiler, lo que podría entenderse como intermediario o mensajero entre gobierno y pueblo, puesto que Axkaná baja del vehículo del poder para subirse a uno disponible como transporte público. La masa, la multitud, aturde y predispone la sordera del poderoso; no en balde el «estrépito de los tranvías [...] que resonaba en el interior del coche», obliga a Aguirre y Axkaná a «forzar la voz» y a «traslucir sus personalidades distintas»; el tranvía transportaba a las clases bajas dentro de la ciudad, como el ferrocarril lo hacía en distancias más largas, por lo que es utilizado con frecuencia como símbolo del pueblo como masa en la narrativa de la Revolución Mexicana, frente a la atmósfera de intimidad del automóvil. Es decir, la voz del pueblo perturba a la clase política, pero es el desplazamiento de Axkaná hacia los *Fords* lo que permite la conciliación de la Revolución con el pueblo. De los ojos de Axkaná, Sophie L. Bidault manifiesta que «el color verde simboliza no sólo la esperanza sino el idealismo político» (Bidault, 1989: 554). Axkaná es configurado por el narrador del siguiente modo:

En el esplendor envolvente de la tarde, su figura, rubia y esbelta, surgió espléndida. De un lado lo bañaba el sol; por el otro su cuerpo se reflejaba a capricho en el flamante barniz del automóvil. La blancura de su rostro lucía con calidez sobre el azul oscuro del traje; sus ojos verdes, parecían prolongar la luz que bajaba de las ramas de los árboles. Había en la leve inclinación de su sombrero sobre la ceja derecha remotas evocaciones marciales, algo militar heredado; pero, en cambio,

resaltaba, en el modo como la pistola le hacía bulto en la cintura, algo indiscutiblemente civil (Guzmán, 2010: II, 30).

De acuerdo con la etimología maya del nombre y los orígenes familiares yucatecos de Guzmán, «Axkaná» —*ah*: hombre; *kanak*: compañero de otro en el gobierno; y *K'anan*: necesario e importante (Jiménez, 2002: 626)—, se trata de un personaje subordinado al protagonista, pero imprescindible por estar detrás de las decisiones de este último: «uno [Aguirre], quien actuaba en las contiendas públicas; otro [Axkaná], quien *creía* encauzar los sucesos de esas horas o, al menos, explicarlos» (Guzmán, 2010: II, 29). He subrayado el verbo «creía» porque es aquí donde se muestra la perspectiva del narrador, quien claramente se inclina por la figura militar de Aguirre, por la eficiencia de su actuación cuando es necesario, mientras que el narrador presenta a Axkaná como un consejero que no puede estar seguro de que es tomado en cuenta. Lo mismo sucede líneas abajo, cuando el narrador muestra desconcierto ante la «*rara* maestría de palabra y de gesto» (Guzmán, 2010: II, 30) en Axkaná, habilidad que parece no convencerle.

Guzmán pone en juego el conflicto y el complemento entre lo racional y lo ideal, bajo el modelo cervantino, en que Sancho procura sacar al caballero de su mundo ideal, para después sufrir un trastoque de roles en la segunda parte de la novela. Por ser la conciencia y coro del protagonista, de Axkaná se espera una función racional como la de Sancho; sin embargo, Guzmán coloca como *escudero* a un soñador que «cree» comprender el fenómeno posrevolucionario: el lector advertido por el narrador del idealismo del personaje acepta la efectividad del oficio militar, pero a la vez reconoce la necesidad de una ética civil. Conforme la novela

avanza, los papeles se invertirán: Aguirre tendrá una visión irreal del panorama político que se abre ante él, y Axkaná atisbará los riesgos de rebelarse contra el Caudillo.

Se ha destacado el parecido de Axkaná con Guzmán, por los ojos claros y lo «militar heredado»; también el contraste entre su nombre indígena y su aspecto físico con rasgos que pudieran considerarse extranjeros. La novela presenta datos que pudieran identificar al autor con este personaje, situación que intrigó a la crítica por tratarse de uno de los pocos personajes sin referente histórico; pero, dejando a un lado las suposiciones biográficas, lo que realmente trasciende es que Axkaná fue concebido como un personaje con la presencia suficiente para tener lugar en la trilogía que Guzmán pensaba escribir sobre Carranza, Obregón y Calles (Carballo, 1965: 87).

Prueba de esto es el relato corto *Axkaná González en las elecciones*, que fue publicado dos años después de *La sombra del Caudillo*, y que está constituido por capítulos de la versión periodística. En dicho texto se narra cómo es que Axkaná llegó a ser diputado; tal vez porque se rompe la imagen armónica que se tiene de Axkaná como personaje de luz, Guzmán decide publicarlo aparte. En la campaña de Axkaná para ser diputado, de la cual da cuenta el relato, el personaje no tiene la rectitud ni la madurez que muestra en *La sombra*, sino que es expuesto como idealista en un primer momento, hasta que se desengaña y acude a la corrupción.

Con respecto al nombre de Axkaná, Guzmán expresa que «como su nombre lo indica tiene sangre de dos razas: la indígena y la española» (Carballo, 1965: 88). La relación entre los rasgos físicos extranjeros y el nombre indígena cobra sentido cuando se entiende que Axkaná encarna el pasado histórico de México y de otras

tantas naciones de América que fueron conquistadas, así como la mezcla de indígenas y mestizos que participaron en la Revolución y que fueron usados como carne de cañón en las diferentes etapas de la historia mexicana; por otra parte, podría referir la cercanía del poder nacional con los Estados Unidos, mismo que se hace presente cuando, una vez muerto Aguirre, Axkaná es auxiliado por el embajador norteamericano a bordo de un *Packard* (Olea, 2002: 464; Jiménez, 2002: 625). Pienso que los ojos verdes y la figura rubia se explican mejor cuando se integran al código de la tesis-metáfora de *luz y sombra* que sostiene el argumento del texto.

Axkaná es un personaje que ha interesado a la crítica porque carece de un referente histórico: «cuando Guzmán quiso crear un personaje honesto, se lo tuvo que inventar» (Brushwood, 1974: 348). La ausencia de un modelo real no impide que sea el personaje más detallado, y que se corresponde con mayor intensidad con la *metáfora luz y sombra* que dirige la novela.

La luz que lo invade es la de su honestidad, que lo torna en transparente y lo opone a Tarabana o Jiménez.

Se trata de un político civil meditabundo, que interviene en momentos clave de la novela con una «rara maestría de palabra y de gesto» (Guzmán, 2010: II, 30), lo que le permite profundizar en lo inmediato y entender la vida política desde su papel de testigo. Su «aire reflexivo, lleno de reposo» y su «sereno acento de costumbre», no lo configuran como un personaje de actitud pasiva, porque su actuar en la novela será distinta: a diferencia de Aguirre, cuyo dinamismo se hace evidente en la aceleración del *Cadillac*, Axkaná se mueve con libertad en el mundo de las ideas, sin que ello impida que posea un claro sentido de la realidad cuando cambia la suerte de Aguirre.

Su relación con *la Mora* trasciende en el negocio de la prostitución para tornarse en una atracción más profunda que se convierte en admiración a la belleza de ella, descrita con lirismo al final del primer libro. La «simpatía luminosa» de *la Mora* le permite entender con claridad dos cosas:

1) La falsedad de la vida política de un país en una nueva decadencia por la ambición por el poder:

Entonces entendió Axkaná, mejor que nunca, el alma de sus amigos; comprendió por qué ellos no consideraban completa su vida —siendo ministros o generales, siendo gobernadores, siendo dueños de los destinos políticos de todo un pueblo— sino con el roce cotidiano del libertinaje más bajo. Vivían y podían vivir como príncipes; tenían de amantes, o podían tenerlas, a las más hermosas que el dinero compraba. Pero aún eso no encerraba para ellos bastante sabor. Les hacía falta lo otro: la inmersión, acre y brusca, en el placer de lo inmundo (Guzmán, 2010: II, 54).

Axkaná se siente identificado con el grupo que gobierna, aunque en ocasiones muy a su pesar. Pareciera que, al igual que Aguirre pero con menor intensidad, sufre el sometimiento a un determinismo que lo puso en el poder, y que por imitación o convicción propia se permite el deseo de convertirse en líder:

un actor y espectador [que trata] de penetrar la esencia de aquellas emociones, que también a él lo alcanzaban. Viendo el ardimiento de los otros, que era el suyo, *hubiese querido poder coordinar* las expresiones apasionadas de cuantos le rodeaban, para leer en ellas como en las letras de un lenguaje escrito, *la verdad nacional* que en todo aquello pudiera esconderse (Guzmán, 2010: II, 49) (el subrayado es mío).

2) La fascinación por el poder y los políticos, unida a la ambivalente atracción y repugnancia por el mundo de la *Mora*. Le deja mudo la idea de que en el poder nada satisface. La conciencia revolucionaria «sin quererlo, se entregó gustos[a] a corresponder la sonrisa de la *Mora*» (Guzmán, 2010: II, 54).

Por medio del narrador, Axkaná se confirma como un personaje que ve la realidad con otros ojos, no con la «miopía incipiente» de Aguirre: el consejero «no creía en el instinto, sino en la razón [...] Él, sin embargo, por menos instintivo, por más generoso, llegaba al fondo mismo de las cosas» (Guzmán, 2010: II, 51). Legrás observa esta misma actitud contemplativa en el narrador de *El águila y la serpiente*, una función semejante, propia del intelectual, quien se vuelve intérprete, traductor y

poseedor de la capacidad de invocar la relación exacta e infalible entre la tierra y los que la habitan [...] La función del intelectual de mero reproductor de certezas ahora desvanecidas a articulador de una realidad que lo confronta, precisamente, como un desafío a su función de artífice y narrador del presente (Legrás, 2003: 431).

La luminosidad intelectual de Axkaná es desbordante, pero también de la emotividad. Cuando Aguirre, después de hablar con el Caudillo en «Una aclaración política», el ministro de Guerra ya degradado, manda llamar a Axkaná para que le dé un consejo, y cuando iba a tomar una silla le indica que tome asiento en otro lugar preciso: «Siéntate aquí en la cama *para que te dé la luz*» (Guzman, 2010: II, 62) (el subrayado es mío); entonces Axkaná se sienta en el lugar que dejó el cuerpo, luminoso también, de Rosario. Tanto Axkaná como Rosario le dan luz a Aguirre: el primero por su

consejo y amistad, la segunda por su amor y pureza. Será esta doble capacidad de iluminar a Aguirre por los sentimientos profundos y la inteligencia que le tienen, lo que les permitirá a ambos personajes «contradecir la visión dominante» y sobrevivir a la fatalidad (Jiménez, 2002: 629).

Ya he referido lo que significa para Aguirre el secuestro de Axkaná en «El atentado», hecho que deriva en la renuncia de Aguirre al Ministerio de Guerra. Me interesa reflexionar ahora en que, en el papel de conciencia revolucionaria, Axkaná se pregunta cuando se encuentra secuestrado, vendado de los ojos y con sed: «“¿En manos de quién estoy: en manos de una partida de forajidos o de un grupo de agentes del Gobierno?” Y su vehemente deseo era que los secuestradores resultaran bandidos, bandidos de lo peor, pero en ningún caso sicarios gobiernistas» (Guzmán, 2010: II, 105). El pasaje se corresponde con uno de los ensayos de *La querrela de México* donde Guzmán afirma «pero estamos vendados enfrente de los hechos, revolviéndonos sin saber dónde dar, y pensando no en quitarnos la venda para ver, sino en repasar lo que hemos oído, lo que se nos ha dicho, para descubrir así la verdad» (Guzmán, 2010: I, 374). La pregunta de Axkaná es más potente, pues establece, a pesar de inscribirse entre signos de interrogación, la identidad entre los forajidos y los sicarios del gobierno.

Axkaná es secuestrado por segunda vez al final de la novela. Axkaná es auxiliado por un *Packard*, que como se ha comentado pudiera ser símbolo del imperialismo yanqui; aunque el ambiente de fatalidad que domina el desenlace de la novela hará parecer este secuestro como un rescate, una salvación. ¿Acaso Guzmán quiso transmitir a los lectores el sentimiento mexicano de dependencia arraigado por el dominio de los Estados Unidos, a través de la protección del personaje que es la

conciencia revolucionaria por un embajador gringo? Dicha pudiera responderse cuando Estados Unidos apoyó la propuesta de reelección de Obregón<sup>17</sup>, cuando éste se enfrentaba la rebelión delahuertista que se desató frente a la inconcebible realidad en la que un caudillo formado en la Revolución echaba abajo uno de los ideales democráticos más arraigados.

Para cerrar este apartado considero oportuno citar una explicación unitaria y coherente que ofrece Bruce Novoa respecto al desenlace de la novela, cuando asevera que

la Revolución sigue adelante, casi incontenible, mientras el protagonista de la anécdota final queda aparte, enajenado y marginalizado. Dentro de este esquema hay dos modalidades fundamentales, la pasiva y la activa: el protagonista o ve a la Revolución pasar ya desde una posición estática o se aparta del movimiento revolucionario para huir hacia otra dirección para poder escapar. [Al integrar un último capítulo a la versión como libro] Guzmán añadió aquí una última visión de la dirección que tomaba la Revolución de la cual Axkaná se había alejado. La yuxtaposición de estas imágenes subraya el sentido de la acción de marginalización del personaje honrado, víctima de la política sucia y violenta en que se había metido.

Aguirre, el protagonista, muere asesinado por el poder del Caudillo; y Axkaná logra escapar de la sombra, para que la Revolución siga su curso en él, como la conciencia revolucionaria. El personaje honrado no tiene sitio dentro del sistema surgido de la Revolución.

---

<sup>17</sup> Con 45,000 armas, 50 millones de cartuchos y 17 aviones, para combatir a los rebeldes encabezados por Adolfo de la Huerta (Plasencia, 2010: 153).

### 3. 2. El Caudillo y su sombra, Hilario Jiménez

Si bien pertenece al ciclo de la narrativa de la Revolución Mexicana, *La sombra del Caudillo* es considerada también la primera novela política mexicana (Menton, 1964: 32; Brushwood, 1973: 348; Carballo, 2010: 27), pues retrata el autoritarismo e ineficiencia del caudillismo en los intrínquilis del sistema político mexicano; así como los afanes y la ambición de los líderes que procuraron ampliar su poder político y económico, a los que distingue la astucia para presentarse como defensores de los «ideales» de la Revolución Mexicana, cuando su proceder estuvo marcado por el cinismo y la corrupción.

Dicha propuesta de lectura política se ve sostenida en la *metáfora luz y sombra*, señalada entre otros por Brushwood, quien sostiene que el valor de esta novela se encuentra «en las implicaciones de la palabra *sombra*. El poder del Caudillo gravita pesadamente sobre todos, aun cuando no se encuentre presente» (Brushwood, 1973: 349). A lo largo de la novela, la atmósfera de fatalidad que genera la *sombra* se verá reforzada con palabras del mismo campo léxico, como *sombrero*, *sombrilla*, *sombrío*; dicha resonancia se asemeja a un eco que genera en el lector la sensación de una autoridad vacía: la del Caudillo. Por ejemplo, el encuentro amoroso entre Aguirre y Rosario ya muestra indicios de un porvenir funesto, a pesar de ubicarse en los primeros capítulos de la novela:

las nubes cubrían el sol con frecuencia y mudaban, a intervalos, la *luz en sombra* y la *sombra en luz*. La tarde, aún moza, envejecía a destiempo, renunciaba a su brillo, se refugiaba tras el atavío de los medios tonos y los matices [...] estaba el Ajusco

coronado de *nubarrones tempestuosos* y envueltos en *sombras violáceas*, en *sombras hoscas* que desde allá teñían de *noche*, con tono irreal, la región clara donde Rosario y Aguirre se encontraban (Guzmán, 2010: II, 35).

La *sombra* funciona como una metáfora de fatalidad: «La *sombra* / del *Caudillo*», que se constituye por la imagen poética «sombra» y el referente metonímico de la figura de poder «del Caudillo». La *sombra* es para el Caudillo la esencia de su proceder maquiavélico, que se proyecta desde la superioridad de su figura en trayectoria descendente hacia los otros personajes.

Por la influencia decisiva del Caudillo en los acontecimientos de la novela es necesario estudiar la manera en que la sombra tiene una revelación simbólica en el relato, a través de la configuración del espacio de su extensión en Hilario Jiménez y en otros personajes, como el propio Ignacio Aguirre.

En el planteamiento inicial de *Los de abajo* (1916), de Mariano Azuela, el protagonista Demetrio Macías se encuentra agobiado en la «oscuridad impenetrable de la noche» (Azuela, 1958: I, 320), que también representa su destino fatal y en la que sólo distingue las siluetas de los que vienen a buscarlo para acabar con él. Cuando se adentra en la sierra para dirigir el combate y se aleja sus seres queridos, «la luna poblaba de sombras vagas la montaña» (Azuela, 1958: I, 322) y «todo era sombra todavía cuando Demetrio Macías comenzó a bajar al fondo del barranco» (Azuela, 1958: I, 323), un momento decisivo porque desciende los abismos de la violencia inercial de un movimiento que convierte a los hombres en fieras. La armonía familiar y la paz de la sierra (aludidas por el perro que se llama *Palomo* y

que muere a manos de los enemigos de Demetrio) evidencia que «el elemento transgresor viene de arriba y de fuera» (Jiménez, 1992: 861).

Tanto en la novela de Guzmán como en la de Azuela el poder se ve representado por la sombra proyectada desde arriba. Adriana Sandoval destaca la negatividad de la sombra en la novela de Guzmán, frente a la pureza y el entendimiento que es la luz en personajes como Rosario y Axkaná (Sandoval, 1991: 413). El Caudillo, personaje-tirano, e Hilario Jiménez, personaje-sombra tienen como contrapeso de luminosidad a Axkaná González y Rosario, personajes-luz (el primero por sabiduría y el segundo por pureza). El protagonista Ignacio Aguirre se desenvuelve entre dichos opuestos, por lo que podría definirlo como síntesis de un personaje de claroscuros que pasa de ser aliado del Caudillo a candidato disidente.

Guzmán configura al Caudillo de modo particular, pues se trata de un antagonista que apenas dos apariciones en la novela; paradójicamente confirma su omnisciencia en la trama, pues todo procede bajo su tutela. Este fenómeno de presencia/ausencia es antinomia que se ve fusionada para complementar la configuración del personaje-tirano: el Caudillo es consciente de su poder ejercido tanto en su ausencia como en su presencia: «no, Aguirre; no contestaría usted así. Porque estas cosas, cuando yo gobierno, no se dicen en mi *presencia*» (Guzmán, 2010: II, 128). Aguirre, después del atentado de Axkaná, se confronta con el Caudillo tan sólo para comprobar que no hay posibilidad de colocarse a la altura de su rival «y el Caudillo se había quitado sus anteojos y había dejado de acentuarse, por sobre la nota gris del bigote en desorden, su expresión a la vez riente y dominadora. Le fluían de los ojos, como de tigre, fulgores dorados, fulgores magníficos» (Guzmán, 2010: II, 128).

El Caudillo revela a un manipulador de la realidad con mal gusto, pues redacta con vulgaridad los boletines oficiales que dan cuenta de la muerte de Aguirre y sus partidarios:

el Presidente, muy amante de los golpes teatrales, dio a la prensa el informe de [Martín] Aispuro y algo más: unas glosas suyas de mucho aparato, entreveradas aquí y allá —porque el Caudillo era también gran acuñador de frases vulgares— con juicios muy lacónicos y muy sarcásticos sobre la incapacidad y la inmoralidad de su antiguo predilecto (Guzmán, 2010: II, 129).

Las dotes literarias que no posee el personaje-tirano de *La sombra del Caudillo* también fueron señaladas en Obregón, quien tenía gusto por la escritura, aunque su posible talento está mejor entendido como «ingenio» (Krauze, 2002: 278). En *El águila y la serpiente*, Guzmán sugiere un guiño irónico a propósito de un manifiesto que Obregón redactó para el día en que las fuerzas revolucionarias entraron a Sonora:

El tal manifiesto no pasaba de ser una sarta de palabras e imágenes notables por su truculencia ramplona. Se conocía que Obregón había querido hacer, de buenas a primeras, un documento de alcance literario y que, falto del don, o de la experiencia que lo suple, había caído en lo bufo, en lo grotesco y descompasado que se mueve a risa (Guzmán, 2010: I, 87).

La ausencia de nombre propio del personaje-tirano es un aspecto que ha llamado la atención de la crítica sobre *La sombra del Caudillo*. Para Adriana Sandoval, dicha elipsis implica que Guzmán logra «subrayar la dinámica de la personalidad del dictador, su poder y sus rasgos en tanto que dictador en lugar de su individualidad

personal [...] en este sentido, Martín Luis Guzmán inaugura la universalidad del dictador [...] al mantener la anonimidad de su identidad personal» (Sandoval, 1989: 67).

Es posible que Guzmán haya tenido la intención de caracterizar un personaje que pudiera representar el problema del mal y el abuso de poder, más allá del contexto hispanoamericano, «ante agresiones calculadas, precisas y justificadas en aras del cesarismo ideológico del Caudillo, que todo lo avasalla para lograr su permanencia en el poder y el mantenimiento del régimen que ha creado» (Ferrer, 1994: 684), en referencia a la figura de Julio César, retomada por Plutarco y Shakespeare; lo que constituye «una completa caracterización del caudillo como personaje literario, basada aquí en una ineludible realidad histórica [...] que es también una reflexión sobre el tema del Estado y la sociedad, una interpretación del arte nacional, de la estética emblemática de todo un pueblo» (Ferrer, 1994: 650).

Además del acierto de Sandoval, considero que el concepto de *Caudillo*<sup>18</sup> tiene una eficacia semántica mayor que la de un nombre propio (por esta razón la ortografía es con mayúscula: *Caudillo*) porque el concepto de *caudillo* es un sustantivo adjetivado, que podría funcionar como epíteto que otorga al personaje una cualidad de autoridad absoluta e irrevocable. Juan José Amante Blanco destaca el

---

<sup>18</sup> Desde su etimología, el término *caudillo* deriva del latín *capitellum*, diminutivo de *caput*, que significa «cabeza». La palabra *caudillo* fue utilizada por primera vez en castellano por Gonzalo de Berceo en el año 1300, de la cual proceden *caudilho* en portugués y *cabdill* en catalán (Corominas y Pascual, 1980: 928). Con esta palabra se designa a figuras sobresalientes por su liderazgo en un grupo determinado.

La Real Academia Española define *caudillo* como «cabeza, guía y manda [de] la gente de guerra, [de] algún gremio, comunidad o cuerpo». A principios del siglo XX, en Hispanoamérica, se utilizaban como términos equivalentes a *caudillo* los siguientes: jefe, adalid, corifeo, cacique, cabecilla, conductor o guía, a lo que se sumó el anglicismo *leader* (líder), el cual tenía una carga semántica más apegada al grado político, palabra que tiene origen en el anglicismo *leader* (Echevarría, 1973: 333), término en inglés que fue usado con una carga política, mayor a la del caudillo, y cuya castellanización fue posterior a la época revolucionaria en México.

nombre de un líder para referirse a su personalidad, la cual perfilará a un grupo de poder: «la primera característica que destacamos en la historia dictatorial hispanoamericana es la del caudillismo. Las dictaduras no surgen en torno a un partido político, sino tras un individuo que dará su nombre al grupo político que encarna» (Amante, 1981: 87); a partir de esta idea, el caudillo podría conceptualizarse como un líder social que simpatiza con los propósitos de un grupo específico en un momento histórico delimitado, que ha sido elegido como tal por su don de mando y su carisma para ejercer el poder político y económico, de acuerdo a sus intereses personales, y sometido a la conveniencia del grupo hegemónico que domina el sistema.

Por su parte, Carlos Monsiváis opina que «la existencia azarosa de los seres sin nombre vuelve transparente a un gran movimiento y le da oportunidad a los lectores de vislumbrar la dureza de los combates, la intransigencia de los caudillos» (Monsiváis, 2010: 62); Monsiváis condensa la propuesta del discurso intelectual de la Revolución Mexicana: la oscuridad de la razón constreñida por la soberbia del poder que invade a cualquiera que esté cerca de alcanzarlo, posición que coincide con la poética del poder de Shakespeare sobre el ansia de poder que carcome a los hombres.

La valoración del Caudillo tiene relación con el ejercicio del poder a través de la amenaza y la deslealtad, lo que transforma la luz en tinieblas. Su presencia/ausencia no se verá determinada en el plano del discurso, sino en el de la trama: «la presencia del personaje ausente es su necesidad en el desarrollo de la trama, es decir, en la acción. No es necesaria su presencia, sino su función como motivador de la trama» (García Templado, 1994: 221). Sandoval insiste en que, a pesar de su mínima aparición, «el Caudillo es, a un nivel, el principal personaje de la

novela de Guzmán, en lo que respecta a la determinación de los hechos» (Sandoval, 1989: 67).

Ferrer afirma que, en el caso del Caudillo dibujado por Guzmán, «su ausencia refuerza el carácter todopoderoso de su figuración social y el carisma pretendidamente misterioso que le asiste» (Ferrer, 1994: 646). Guzmán comprendió que «la función social no determina la aceptación del personaje en sociedad» (Castilla del Pino, 1989: 12). Por lo que no se conformó con la mirada felina y astuta del dictador, sino que matiza la malevolencia del Caudillo con una simpática actitud paternal de éste hacia Aguirre:

El Caudillo tenía unos soberbios ojos de tigre, ojos cuyos reflejos dorados hacían juego con el desorden, algo tempestuoso, de su bigote gris. Pero si fijaban su mirada en Aguirre, nunca faltaba en ellos (no había faltado nunca ni durante las horas críticas de los combates) la expresión suave del afecto (Guzmán, 2010: II, 57).

De entre los caudillos revolucionarios, Krauze enumera algunas cualidades que los distinguieron como el carisma, que se manifiesta con rasgos como el contar con un grupo de seguidores, aunque «no bastaba el carisma para reconstruir el orden perdido o edificar otro» (Krauze, 2002: 19); el carisma se combinaría además con fortaleza física y emocional, vocación militar, aspiraciones de rebelión y lucha por el poder (Córdova, 1972: 17).

Desde la psicología, el carisma diferencia a un personaje popular de una persona común (Castilla del Pino, 1989: 14), una capacidad que el Caudillo ha alimentado desde la lucha armada, en donde pudo comprobar su grandeza militar y

que, ahora en el poder, le permite el reconocimiento entreverado con un agradecimiento filial por parte del pueblo.

La incorporación del conflicto con el padre, a través de la correspondencia líder/seguidor, padre/hijo, dictador/pueblo, ha sido una constante destacada en la Literatura Hispanoamericana, desde que se publicó *Facundo, civilización y barbarie* (1845), del argentino Domingo Faustino Sarmiento, y sobre todo se ha valorado con respecto de la obra de Juan Rulfo (Canfield, 1988: 17), de la cual la novela de Guzmán podría considerarse como un antecedente. Se trata de un conflicto con la autoridad del padre, quien en ocasiones despliega su dominio con violencia e imposición. En el caso del dictador, la tiranía consiste en la arbitrariedad y en el abuso de poder, ejercidos por sobre los intereses del pueblo: el dictador es la antítesis de la democracia.

A partir de esta suma de elementos, cabe considerar que en *La sombra del Caudillo*, al igual que en *Amalia* (1851), de José Mármol, el narrador «no se centra en el tirano, sino en el clima de la tiranía, y en las víctimas que desplazan al tirano como protagonista» (Canfield, 1988: 19). Aguirre es víctima y victimario de un sistema político corrupto, que se ve degradado por el Caudillo, quien a su vez también se degrada en el abuso de poder, que tiene su máximo alcance en el homicidio de Aguirre. Un acto en que «se impone la voluntad represiva de un poder que al fin y al cabo empezaba a ser un Estado. La eficacia política [el madrugete] tuvo entonces un valor preeminente por encima del homicidio de Estado» (Campbell, 1982: 44). Por su parte, Amante opina que «de la aparición del fenómeno caudillista a su conversión en dictadura sólo había un paso [...] para el mantenimiento del dictador es indispensable la existencia de oposición, aparte de una eficaz organización policial, se fingen

conspiraciones para poder pretextar la prisión o el destierro [o el asesinato] de las figuras más destacadas de la disidencia» (Amante, 1981: 87).

El caudillaje tiene dos caminos: la vía del civilismo y la vía del militarismo (Matute, 1980a: 14). Dicha categorización está representada en *La sombra del Caudillo* en Ignacio Aguirre (político militar) y Axkaná González (político civil). El primero conforma a la clase política que ocupó el poder después de la Revolución por el derecho que le otorgaba el haber combatido en la lucha armada; por lo tanto el caudillo civil cumple la función de consejero del caudillo militar. Krauze se refiere al caudillo civil como caudillo cultural: «todos fueron hombres con grados universitarios, ideas, libros y conferencias, en su hoja de servicios; hombres que quisieron embridar culturalmente a la Revolución» (Krauze, 1976: 15). Esto responde a «la *imagen positiva* del civil [...] frente al militar *depredatorio, impreparado y oportunista*» (Matute, 1980b: 14).

*La sombra* narra la transición en el poder de un político militar a uno civil: el Caudillo (militar) e Hilario Jiménez (civil) son los personajes-sombra que tienen un paralelismo con Ignacio Aguirre (militar) y Axkaná González (civil). El Caudillo prefería a Jiménez porque, al igual que Obregón, no confiaba en los militares por considerarlos ambiciosos —idea que se contrapone a la planteada con Azuela en *Los de abajo*, en la que los intelectuales son configurados como arribistas—. Guzmán expone en *El águila y la serpiente*, en voz de Adolfo de la Huerta, la misma idea que la del Caudillo: «Obregón sabe que su principal misión será la militar y, no obstante eso, quiere que los militares de hoy no puedan ser los funcionarios de mañana [...] no tiene empacho en advertir que las mayores desgracias de México se deben a las ambiciones de los militares» (Guzmán, 2010: I, 87). Si llevamos esta consideración a

la novela, entenderemos por qué Jiménez, el político civil (como lo era Calles), es el candidato favorito del Caudillo, y no Aguirre, el político militar. Desde luego, en el horizonte maquiavélico del sistema político, un civil parecía más controlable que un líder con capacidad de alzarse en armas.

En cambio, el caudillo formado en la milicia tuvo el apoyo popular, porque encarnó al guerrero valiente que arriesgaba su vida por defender los intereses del pueblo, si bien tal propósito no implicaba necesariamente ideales de cambio. Ávila señala que Emiliano Zapata es el caudillo más arraigado en el imaginario colectivo, al grado que «se ha convertido en las últimas décadas en el más universal de los héroes mexicanos como símbolo de la lucha por la tierra y por la justicia campesina» (Ávila, 2010: 40). Si Madero fue el caudillo civil de la lucha por la democracia, Zapata es el más carismático de los caudillos militares asociado a la lucha campesina y popular. Aunque esta distinción entre caudillos de acuerdo con su formación intelectual o militar no es definitiva, ya que algunos grupos revolucionarios fueron heterogéneos y dinámicos.

*La sombra* narra la transición en el poder de un político militar a uno civil: el Caudillo (militar) e Hilario Jiménez (civil) son los personajes-sombra que tiene un paralelismo con Ignacio Aguirre (militar) y Axkaná González (civil). El Caudillo prefería a Jiménez porque, al igual que Obregón, no confiaba en los militares por considerarlos ambiciosos —idea que se contrapone a la planteada por Azuela en *Los de abajo*, en la que los intelectuales son configurados como arribistas. Guzmán expone en *El águila y la serpiente*, en voz de Adolfo de la Huerta, la misma idea que el Caudillo: «Obregón sabe que su principal misión será la militar y, no obstante eso, quiere que los militares de hoy no puedan ser los funcionarios de mañana [...] No

tiene empacho en advertir que las mayores desgracias de México se deben a las ambiciones de los militares» (Guzmán, 2010: I, 87). Si llevamos esta consideración a la novela, entenderemos por qué Jiménez, el político civil (como lo era Calles) es el candidato favorito del Caudillo, y no Aguirre, el político militar. Desde luego, en el horizonte político de la época, un civil parecía más fácil de controlar que un líder con capacidad de alzarse en armas.

Hilario Jiménez, personaje-sombra, es configurado como un desdoblamiento del Caudillo: «detrás de las palabras del candidato [Jiménez] había algo más que su decisión personal, algo más que su espíritu: estaba, sin duda, la voluntad del Caudillo» (Guzmán, 2010: II, 77). Jiménez, Ministro de Gobernación, es precavido, pensativo e inquieto —el sentido reflexivo que define a Axkaná se entiende en Jiménez como una reflexión hacia el mal—:

Jiménez, pareciendo tortuoso, era directo, y *pareciendo falso era leal* [...] Su cuerpo, alto y musculoso —aunque ya muy en la pendiente de los cuarenta y tantos años puestos demasiado a prueba—, confirmó algo que Aguirre siempre había creído: *que Jiménez, visto de espaldas, daba de sí idea más fiel que visto de frente*. Entonces, en efecto (*oculta la falaz expresión de la cara*), sobresalía en él la musculatura de apariencia vigorosa, que le fortalecían los cuatro miembros, firmes y ágiles, y todo él cobraba cierto aire seguro, *cierta aptitud para consumir, con precisión, con energía, hasta los menores intentos*. Y eso sí era muy suyo —más suyo desde luego que el deforme espíritu que acusaban sus facciones siniestras—, pues cuadraba bien con lo esencial de su persona íntima: con su *voluntad, definida siempre*; con su inteligencia, práctica y de muy pocas ideas; con su sensibilidad, remota, lenta, refractaria a los aguijones y los escrúpulos que desvían o detienen (Guzmán, 2010: II, 66) (el subrayado es mío).

La sombra cobra cuerpo en el retrato de Jiménez: la falsedad de su rostro, opuesta a la aparente fidelidad de su espalda. En una lectura política de la novela, no resulta fortuito que el narrador destaque en Jiménez la espalda, pues en un ambiente de tiranía y siendo éste el personaje-sombra que representa a los intereses del Caudillo, podría interpretarse como un gesto de indolencia frente a la súplica que va a dirigirle Aguirre. En este capítulo, Aguirre y Jiménez confirmarán su rivalidad en un acto de mutua soberbia, en la que se pierden los hombres tentados por el poder: «es común experiencia que la humildad sirve de escalera a la naciente ambición, a la que el trepador vuelve la cara subiendo: pero una vez que llega al peldaño superior, vuelve la espalda a la escalera, mira a las nubes, despreciando los bajos escalones por donde ascendió» (Shakespeare, 1994: II, 1, 424). Como Bruto afirma, apelando a la libertad y al honor con respecto a la tiranía de Julio César, para los que ambicionan el poder los demás hombres se convierten en peldaños a los cuales pisan sin misericordia en la escalera de ascenso. Para enfatizar la maldad en Jiménez, Guzmán invierte la idea comúnmente difundida de que la muerte a traición se realiza por la espalda, y coloca en esta parte del cuerpo, fidelidad y fortaleza; mientras que la expresión falaz en el rostro oculto, y en sus «facciones siniestras», rompe la sensación de confidencialidad del hablar cara a cara, a la que Aguirre aspira cuando decide conversar con Jiménez en privado.

La intimidación de Jiménez hacia Aguirre se produce por diferentes marcas textuales: la experiencia ambos en la Revolución es distinta, pues mientras Aguirre combatió en la guerra y era coadjutor del Caudillo para eliminar a los rebeldes, Jiménez fue el segundo a bordo en las decisiones políticas del presidente; a pesar de

que Jiménez es configurado con más edad —Aguirre tiene 30 años y Jiménez «cuarenta y tantos años puestos demasiado a prueba»—, se trata de un líder antipático por su actitud amenazante, capaz de quitar de en medio a cualquiera. Aguirre sabe que el carisma lo favorece frente a Jiménez: «Hilario Jiménez, sin popularidad, no sirve ni para candidato de los impositores» (Guzmán, 2010: ii, ). A Jiménez y a Aguirre, así como a sus partidarios, los une, además de la competencia electoral, su calidad de actores en el drama de la lucha por el poder:

ocurría todo como si en el drama profundo que estaba desarrollándose los personajes no obraran de propia iniciativa —obedientes a sus impulsos, a su carácter—, sino que tan sólo siguieran, simples actores, los papeles trazados para ellos por la fuerza anónima y multitudinaria. Los obligaba ésta, desde la sombra, a aprender su parte, a ensayarla, a realizarla (Guzmán, 2010: ii, 157).

Para Guzmán, la política nacional, después de la Revolución, se limitaba a producir un teatro que parodiaba al gobierno de Díaz: «nos consta a nosotros que en México el sufragio no existe: existe la disputa violenta de los grupos que ambicionan el poder, apoyados a veces por la simpatía pública. Ésta es la verdadera Constitución Mexicana; lo demás, pura farsa» (Guzmán, 2010: ii, 160). Se trata de una pieza satírica, en la que el Caudillo es el «coreógrafo siniestro» (Bruce Novoa, 1987: XXVII).

El peso de la historia y sus actores es patente en *La sombra del Caudillo* y es el propio Guzmán quien reconoce la correspondencia con la historia política en el etapa posrevolucionaria: «Obregón, [allí] está descrito físicamente [...] Hilario Jiménez es Plutarco Elías Calles» (Carballo, 1986: 88). Aunque el autor se refiera

únicamente a la prosopografía de Obregón presente en la novela, el Caudillo es retratado desde diversos niveles de configuración que van de lo físico hasta lo psicológico y moral, que atiende al carisma del Caudillo capaz de influir en el comportamiento de los demás personajes. Álvaro Matute afirma que el carácter caudillista de Obregón se manifestó en todos sus actos políticos (Matute, 1980b: 12); por esta razón, Guzmán pretendió darle a su personaje-tirano una identidad que se apoyara en los actos maquiavélicos de su personaje, más que en un nombre propio o en numerosas apariciones en escena.

Ferrer ubica a Guzmán, junto a Azuela, en una *generación histórica*, «en la medida en que vieron y vivieron el caudillismo teniendo delante a los propios personajes de las novelas de dictador» (Ferrer, 1994: 644).

Martín Luis Guzmán, un escritor de «prosa nítida como la de un historiador romano, [que] posee una cierta transparencia clásica: su tema es terrible, pero él lo dibuja con pulso tranquilo y firme» (Paz, 1994: 357), como reconoció Octavio Paz.

Guzmán es «el gran observador psicológico de la Revolución» (Krauze, 2002: 277): prefirió la literatura para evidenciar desde el arte, la tramoya de un sistema político cuyo funcionamiento se ejercita «mexicanamente», es decir, bajo el liderazgo de caudillos que pusieron por encima de todo sus intereses personales. Es verdad, en esta novela, suscitada a partir de hechos de la historia mexicana, sus personajes presentan nombres distintos a los sujetos verdaderos, pero muestran rasgos físicos y del carácter que coinciden con la realidad histórica: «los personajes hilvanan las historias del presente narrativo con el presente histórico» (Zambrano, 2000: 161).

Los caudillos pueden considerarse como una expresión política que comenzó en el México independiente (Matute, 1980a: 10). Krauze postula que el caudillo

responde al desvanecimiento del control de los españoles por el movimiento el movimiento de emancipación y a la posterior ausencia de un acuerdo entre los grupos conservadores y liberales, lo que tuvo como consecuencia la guerra de Reforma (Krauze, 2002: 17). Un siglo después de la Independencia, el caudillismo pervive en la Revolución (junto al cacicazgo) como una extensión de poder, que pretende conservar el control sobre los grupos minoritarios. El Caudillo en ese contexto es el elemento que permite volver a articular el poder entre los grupos hegemónicos (Córdova, 2000: 31).

La idea recurrente de Krauze es que el Caudillo oscila entre el guerrero y el gobernante, en un juego de papeles en que no existe una diferenciación clara entre ideologías liberales y conservadoras, porque ninguna es propia de un solo hombre, sino que cohabitan en el espíritu revolucionario. Matute expresa que cuando el Caudillo llega al poder se enfrenta con una segunda lucha, ahora contra los que fueron sus aliados y que al igual que él, reclaman su derecho sobre el triunfo; de esta manera, la lucha por el poder es constante (Matute, 1980a: 13) hasta que se logra una cohesión interna en el grupo dominante. Muestra de ello será *La sombra del Caudillo*, cuyo tema es la lucha por el poder.

El escritor que se acerca al tratamiento de un tema histórico «problematiza al personaje histórico en la diégesis y lo dota de una identidad específica que le interesa subrayar» (Colchero, 2010: 6). En esta novela, Guzmán no sólo retoma la figura política de Álvaro Obregón sino que la une a dos hechos que lo denuncian como tirano: la rebelión delahuertista (1923) y la matanza del general Francisco R. Serrano y sus partidarios en Huitzilac (1927). No obstante, Obregón también fue «madrugado» en la escena del poder:

a la postre el beneficiario de Huitzilac fue Calles que salió listo para convertirse en «Jefe Máximo de la Revolución» y «Hombre Fuerte de México». Al participar por acción u omisión en el asesinato de Serrano, quien lo había ayudado a ser lo que fue, Obregón aniquiló también algo dentro de él mismo (Pacheco, 1981: 31).

La «Crónica de Huitzilac», escrita por José Emilio Pacheco, cuenta los hechos históricos ocurridos en esta fecha a partir de la relevancia que tuvo la recepción de *La sombra del Caudillo*. Otro antecedente parcial es el libro *La tragedia de Cuernavaca en 1927 y mi escapatoria célebre* (1939), de Francisco J. Santamaría, en donde relata el testimonio del autor sobre la matanza de Huitzilac, por ser el único testigo sobreviviente. En 1952, Luis Leal publicará el emblemático artículo «*La sombra del Caudillo, roman a clé*», donde por primera vez se refiere a la correspondencia entre los personajes de ficción y los personajes de la Historia. Sin embargo, será hasta la contribución de Pacheco que se hablará abiertamente del tema y se reconocerá en la novela de Guzmán el mejor documento literario para interpretar este acontecimiento histórico.

No obstante la facticidad historiográfica, es

la ambigüedad significativa de la novela, sus posibilidades de dilatación del tiempo y de destilación de ideas, le permiten concentrar más el desarrollo de un tema (el poder) de aspiraciones más generales o universales y ampliar el espectro de todos los matices que refleja la vida de un personaje imaginado, sin los límites que le imponen la cotidianidad y los hechos reales (Campbell, 1982: 40).

El tema queda matizado por la postura estética e ideológica de Guzmán, quien otorga una visión apasionada sobre los hechos, y por ello, ante todo se ocupa de explorar el problema de la ambición y el abuso de poder. Su discurso está preparado dentro del ámbito de la literatura como una novela política y se aleja del documento histórico. Al respecto, Oviedo reconoce que Guzmán

es un buen observador, más apasionado que objetivo porque está aún muy cerca de lo que vivió; y lo que nos muestra es lo más sobresaliente e inmediato: la violencia, el desprecio por la vida, la absurda exhibición de valor [y] una visión de la política mexicana todavía más negativa —casi siniestra— (Oviedo, 2001: 175).

El inicio del libro segundo, que en la versión periodística se titula «Bajo el signo del Castillo», la descripción del Castillo enfatiza la posición de superioridad del Caudillo como presidente, frente a Aguirre, quien es el ministro de Guerra:

Muy *por debajo* de sus pies, a manera de mar visto desde promontorios, se movían en enormes olas verdes las frondas del bosque. Contempladas en tal forma, *por arriba*, las copas de los árboles gigantesos cobraban realidad nueva e imponente (Guzmán, 2010: II, 55) (el subrayado es mío).

Esta escena resulta clave para la interpretación de la novela porque muestra, en la distribución adverbial del espacio (por debajo/por arriba) del Castillo de Chapultepec<sup>19</sup>, a Ignacio Aguirre aniquilado por el Caudillo. Esto se explica cuando, en un primer momento de la conversación que sostienen Aguirre y el Caudillo, ambos

---

<sup>19</sup> Gabriel García Márquez, en *El otoño del Patriarca*, retomará la majestuosidad de la residencia del Caudillo, y le agregará una sensación de aislamiento espacial y social a la mansión del Patriarca.

observan la naturaleza a sus pies, incluso a la sociedad: «más abajo y más lejos se extendía el panorama del campo, de las calles, de las casas». En cambio, cuando el Caudillo no confía en la decisión de Aguirre de renunciar a su candidatura por la presidencia, ambos discrepan y Aguirre se retira del lugar. Su viaje de regreso dentro de su *Cadillac* lo dirige en descenso por la vegetación del Castillo, descenso también en el estado de ánimo del personaje: «corría rampa abajo en tránsito de desenfreno, se hundía en la masa de verdura, era por un momento submarino del bosque. Y de modo análogo, Aguirre bajaba, atónito por las inesperadas consecuencias de la entrevista, hasta lo más hondo de sus reflexiones» (Guzmán, 2010: II, 60).

El espacio, tanto natural como edificado, tiene una relevancia singular en esta novela porque se trata de mostrar a los personajes dentro de su falsedad y ambición. Esta idea de la teatralidad en la configuración de los personajes puede apoyarse en la opinión que Guzmán expone acerca de Obregón, como un «actor [cuyas] ideas, creencias, sentimientos, eran como los del mundo del teatro, para brillar frente a un público». Como dos actores en escena, el narrador retrata al Caudillo, partiendo de la comparación con Aguirre:

tenía el joven ministro de la Guerra puesto el sombrero, el bastón en la mano, la cartera bajo el brazo. El Caudillo, con sombrero también —él por su hábito de no descubrirse sino bajo su techo—, lo envolvía en su mirada a un tiempo seria y risueña, impenetrable e irónica (Guzmán, 2010: II, 56).

El rasgo del carácter del Caudillo que se destaca en este primer retrato es su desconfianza a través del *sombrero*, producto de su propia sombra; pero no sólo se

trata de un personaje astuto y cauteloso que teme una traición por parte de cualquiera, incluso de sus más allegados; sino que también generaba desconfianza hacia sí mismo por parte de quienes lo trataban. Esto coincide con la personalidad de Obregón, quien para algunos era un militar fuerte, cuya reelección era pertinente y necesaria para el país; mientras que para otros se trataba de un impostor (Méndez, s. f. p.: 109; Quintanilla, 2009: 197). Un impostor como lo prueban sus contrariedades que lo volvían cínico. Un año antes de su reelección, declaró que su retiro de la vida política era «la más grande ilusión de su vida» (Bassols, 1970: 86). O la simulación: Alessio describe la recurrente estrategia de Obregón en el campo de batalla: «el plan de combate, repito, era dejarse sitiar completamente del enemigo» (Alessio, 1935: 181) y en el momento oportuno atacar con engaños. En su discurso político, Obregón reconoce el abuso de poder que se ejercía durante en caciquismo: «en esta experiencia me llevaba al convencimiento de que era necesario odiar la tiranía, ya que no sabíamos amar y conquistar la libertad» (Obregón, 2009: 137). Sin embargo, en sentido contrario a estas palabras, Obregón aprovechó las buenas relaciones e influencia que tenía sobre los viejos caciques, elementos en los que fundamentó la organización de su gobierno y el incremento de su riqueza (Loyola, 1991: 162).

Por mucho tiempo, el discurso oficial aprovechó la narrativa de la Revolución como un documento que mitifica a la historia nacional y a sus caudillos para legitimar el proceso de institucionalización de la Revolución, y sostener una idea nacionalista; contra esa tendencia positiva y de autoafirmación hegemónica, tratar literariamente la figura del *caudillo* permite una revisión crítica del personaje-tirano para poner en juego valores (ideológicos y estéticos) de signo diverso.

### 3. 3. Personajes secundarios

#### 3. 3. 1. Rosario

El personaje secundario que sobresale por su cercanía emocional con el protagonista es Rosario, la joven amante del ministro de Guerra. Aunque una parte de la crítica ha considerado que los dos primeros capítulos de *La sombra* parecen inconexos del resto (Arango, 1985: 83; Brushwood, 1973: 349; Sandoval, 1989: 72), Bruce Novoa, en defensa de Guzmán, nos dice que sobre todo que en el segundo capítulo, Rosario es la «conciencia de honor» (Bruce Novoa, 1987: xxix). El cortejo exitoso de Aguirre hacia Rosario permite al lector descubrir las debilidades del protagonista respecto a su *palabra de honor*, lo que es irónico respecto a su formación militar en que la palabra dada debería cumplirse sin vacilación.

En «La magia del Ajusco», Rosario compara a Aguirre con la inmensidad del Ajusco, mientras que él la conjuga con dos volcanes. «La contemplación fascinada del Ajusco por Rosario es la propuesta del autor inmanente hacia la atracción erótica del poder» (Benítez *et al.*, 1998: 25). Además, la montaña como símbolo representa la trascendencia (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 722). En este caso, el héroe con su sacrificio supera el mundo del mal; pero revela que el camino no será fácil, porque habrá que escalar para ascender hasta la cumbre, con los riesgos que esto conlleva. Si entendemos el acto de trepar como una posibilidad en la que se arriesga la vida, la montaña también es un presagio del peligro al que se verá enfrentado el protagonista. De acuerdo con el campo léxico de la montaña como indicio de un camino arduo por recorrer, Aguirre es una «montaña distante», «un monte negro y hosco», «grave y varonil»; ella «tiene alma y vestidura de mujer».

En esta misma línea de presagio funciona la sombrilla roja de Rosario —el sustantivo *sombrilla*, derivado de *sombra*, junto al color de la tiranía y la fatalidad, así como de la Revolución—; incluso Aguirre, al momento de subirse juntos en el *Cadillac*, le dice a Rosario «yo cerraré la sombrilla», con la seguridad de que logrará acabar con la sombra que lo opaca, en un ambiente en el que hasta el cielo se torna negro con la sombra del Caudillo, y la lluvia presagia lo tormentoso de su provenir.

«Rosario es un personaje luz, al mismo nivel que Axkaná: en ella, la luz es pureza, en él es entendimiento» (Sandoval, 1991: 418). La relación de Rosario con Aguirre de acuerdo con la metáfora luz y sombra es de igualdad, ya que ambos son personajes luminosos; pero Guzmán evita que estos personajes sean puros, y los corrompe de alguna manera: Rosario se deja seducir por un hombre casado y Axkaná es testigo silencioso y hasta cómplice de los negocios turbios de Aguirre.

En el retrato de Rosario, podemos constatar que, al igual que Aguirre y contraria a Axkaná, ella no tuvo educación, pero su «hermosura luminosa» llena de luz a Aguirre con la misma energía que los consejos de Axkaná:

Rosario acababa de cumplir veinte años: tenía el busto armonioso, la pierna bien hecha y la cabeza dotada de graciosos movimientos que aumentaban, con insólita irradiación activa, la belleza de sus rasgos. Sus ojos eran grandes, brillantes y oscuros; su pelo, negro; su boca, de dibujo preciso, sensual; sus manos y pies, breves y ágiles. Contemplándola, se agitaban de golpe, como mar en tormenta —Aguirre al menos lo sentía así—, todas las ansias del vigor adulto, todos los deseos de juventud. Cuando hablaba, sus palabras —un poco vulgares, un poco tímidas— descubrían una

inteligencia despierta y risueña, aunque [ineducada]<sup>20</sup>, un espíritu sin artificio, que hacía mayor el acicalamiento del cuerpo y el buen gusto del traje. Cuando sonreía, la finura de la sonrisa anunciaba en pleno lo que hubiera podido ser, con mayor cultivo, la finura de su espíritu (Guzmán, 2010: II, 33).

El narrador distingue a Rosario de los personajes políticos, incluido Axkaná, por su «espíritu sin artificio», cuya luz la muestra transparente y ajena al mundo del mal. Guzmán, en un intento por dignificar su decisión de entregarse a Aguirre, eliminó el siguiente párrafo de la versión como libro de la novela, el cual concretaba el encuentro íntimo con Rosario:

Cuando Rosario recobró el completo dominio de sus facultades, se vio recostada en un ancho diván cubierto de cojines y hermosas telas. Sus grandes ojos envolvían aún, con su oscura mirada de terciopelo, el busto atlético del general Aguirre. Éste, más afirmativo, más seguro, más varonil que nunca, estaba sentado junto a ella, con una de las manos perdida entre los cojines donde Rosario se recostaba. «No —pensaba Rosario—; aquello no era un sueño dulce y terrible». Los tubos finísimos de una lámpara de cristal campanilleaban en medio de la habitación un canto leve. Por entre las vidrieras y cortinas de dos balcones, entraba confuso rumor de ruidos callejeros. Aquel rumor no sonaba familiarmente en los oídos de ella; no era el conocido rumor de las calles de su barrio .

El extrañamiento que se disfraza de asombro puede entenderse como una evolución en el personaje de Rosario, al que en un primer momento de la novela sólo le cautivaba la belleza del Ajusco, y que una vez que se entrega a Aguirre, le perturban

---

<sup>20</sup> En la edición de las *Obras completas*, «inadecuada». Para fines de este análisis, prefiero el adjetivo «ineducada» presente en la primera edición.

otros elementos de la cotidianidad como el «confuso rumor de ruidos callejeros», que no le permiten saber con certeza en dónde se encuentra y hacia dónde dirige su relación con Aguirre.

González de la Mora comenta que «el beso de Aguirre a Rosario en el que hubo “humedad de lluvia y juventud” y la cabeza reclinada de ésta sobre el pecho del ministro en la intimidad del auto, refiere a la consumación del acto sexual» (González de la Mora, 1995: 62) en la edición como libro. Considera a su vez que la escena supracitada fue suprimida para «sacrificar la personalidad de Rosario y mantenerla como figura alegórica» (González de la Mora, 1995: 64). No obstante, lo que hemos presenciado en los dos primeros capítulos de la novela nos dan algunos rasgos de la personalidad de Rosario, que no se eliminan por hacer elipsis del párrafo antes transcrito. Rosario es configurada con las limitantes que tiene cumplir la función de amante del protagonista, porque no la vemos realizando otras funciones, aunque esto no indica que sea un personaje sin carácter o alegórico.

Si atendemos a la tradición literaria, la novela decimonónica tiene como figuras centrales a personajes femeninos, por lo regular mujeres hermosas y delicadas, por lo que Guzmán introdujo un personaje como Rosario para que iniciara la novela —incluso en la versión como libro el primer capítulo lleva su nombre—, con la finalidad de que *La sombra del Caudillo* se viera encaminada dentro de los parámetros de la novela realista, al menos en este aspecto. Su pureza y entrega se contraponen a la corrupción de los personajes de la vida política; sin la figura de Rosario no sabríamos del cinismo de Aguirre ni de la buena voluntad de Axkaná frente a la indefensa mujer; tampoco sabríamos que Aguirre siente miedo después de

conversar con el Caudillo o cuando parte a su último viaje, y pasa a despedirse de ella con solemnidad.

Por tratarse de un personaje trascendente, apoyo la tesis de Bruce Novoa, antes mencionada, en la que el cortejo de Aguirre hacia Rosario tiene la función de evidenciar la fragilidad de Aguirre respecto a su palabra de honor; además de ser un personaje-refugio para el protagonista cuando éste siente miedo.

### 3. 3. 2. Las prostitutas

Una vez comprendida la figura de Rosario, podemos entenderla en relación de oposición con las prostitutas, mujeres que no comparten la metáfora de la luz como pureza, sino que su luz está más cercana a la luz de Axkaná: la del entendimiento, aunque no intelectual sino que brindan elementos para la decodificación del sistema corrupto de la política.

En el apartado 3. 1. 1. 1, ya he manifestado cómo una de las prostitutas, Adela, tiene un valor simbólico cuando podría representar a la Revolución misma prostituyéndose entre los que tienen el poder después de la lucha. La *Mora*, líder de las prostitutas, tendrá un papel más activo en la narración por ser ella la que le informa a Aguirre sobre el secuestro de Axkaná. El narrador deja ver entre líneas que entre la *Mora* y Axkaná hay una relación más profunda que la acostumbrada con otros políticos:

Axkaná seguía en su juicio como en el primer momento, sobrio, templado, fuerte. Ni un instante había dejado de observar, ni se había movido de su sitio, y sólo un sentimiento parecía ir dominándolo: ahora, cuando todo decaía a su alrededor, admiraba más a la *Mora*. Ella, sentada del otro lado de la mesa, le sonreía desde allá mientras de sus ojos brotaban hilos de simpatía luminosa, que venían a prenderse, cálidos y acariciadores, en los verdes ojos de él (Guzmán, 2010: II, 54).

En el retrato, el narrador destaca los ojos de la *Mora* como «dos manchas negras», lo que se contrapone a la transparencia de los ojos verdes de Axkaná. Sin embargo, en la cita anterior podemos ver cómo el narrador matiza la disposición de la *Mora* hacia

Axkaná con «hilos de simpatía luminosa», lo que más adelante nos hará entender por qué ella se angustia tanto cuando Axkaná es secuestrado.

—todo ello, vulgar en cualquier parte, impregnado allí de significación nueva, gracias a la *Mora*—. Porque ésta, en efecto, con su movible presencia, parecía comunicar en el acto a hombres y cosas, algo de su armonía y de su raro prestigio. ¿Era una ilusión? A medida que ella distribuía botellas y copas, la luz, concentrada en el centro de la mesa por una pantalla que de la lámpara bajaba casi hasta el hule, como que desbordaba aquel cauce para seguir el brazo y la mano; los oscuros ojos de *la Mora* —dos manchas negras en la penumbra— relumbraban y rebrillaban (Guzmán, 2010: II, 52).

La *Mora* entonces no cuenta con la pureza de Rosario ni con la transparencia de Axkaná, pero será el personaje que comunique a Aguirre sobre los alcances fatales de la sombra del Caudillo.

### 3. 3. 3 Los partidarios: aguirristas vs. hilaristas

Numerosos estudios sobre *La sombra del Caudillo* no dudan en dedicar un apartado a los personajes, porque consideran que el retrato es uno de los logros en la propuesta estética de Guzmán. Luis Leal dio uno de los primeros pasos en este campo, en 1952, cuando desentraña las claves de la novela que tienen que ver con la correspondencia entre los personajes históricos y los de ficción. Debido a la falta de certidumbre sobre las pistas dadas —duda que el propio Luis Leal (1952) manifiesta—, posteriormente, en 1965, Martín Luis Guzmán en una entrevista con Emmanuel Carballo, también habló sobre la identidad de los personajes de *La sombra* en la Historia:

El Caudillo es Obregón, está descrito físicamente. Ignacio Aguirre —ministro de Guerra— es la suma de Adolfo de la Huerta y del general Francisco R. Serrano; en el aspecto externo su figura no corresponde a ninguno de los dos. Hilario Jiménez —ministro de Gobernación— es Plutarco Elías Calles. El general Protasio Leyva —nombrado por el Caudillo, tras la renuncia de Aguirre, jefe de las operaciones en el Valle, y partidario de Jiménez— es el general Arnulfo Gómez. Emilio Olivier Fernández —«el más extraordinario de los agitadores políticos de aquel momento, líder del Bloque Radical Progresista de la Cámara de Diputados, fundador y jefe de su partido, ex alcalde de la ciudad de México, ex gobernador»— es Jorge Prieto Laurens. Encarnación Reyes —general de División y jefe de las operaciones militares en el estado de Puebla— es el general Guadalupe Sánchez. Eduardo Correa —presidente municipal de la ciudad— es Jorge Carregha. Jacinto López de la Garza —consejero intelectual de Encarnación Reyes y jefe de su estado mayor— es el general José Villanueva Garza. Ricalde —líder de los obreros partidarios de Jiménez— es Luis N. Morones. López Nieto —líder de los campesinos; partidario,

como el anterior, del ministro de Gobernación— es Antonio Díaz Soto y Gama (Carballo, 1986: 88).

En este apartado me propongo abordar, aunque sea brevemente, la configuración de los personajes secundarios de la vida política, partidarios de Aguirre o de Jiménez, de acuerdo con los elementos textuales presentes en la novela, pero sin dejar de lado el apoyo de la Historia para la comprensión de los mismos, para aportar al menos un par de rasgos que confirmarían las declaraciones de Guzmán.

El «Banquete en el bosque», capítulo IV del libro primero, mostrará a los políticos como actores en un teatro, desempeñando cada uno su papel en defensa de sus intereses. «Eran diputados o ediles, senadores o generales, gobernadores, altos funcionarios públicos» (Guzmán, 2010: II, 45) bajo «la sombra del gran quiosco» (Guzmán, 2010: II, 45), emulación del Caudillo y su poder sobre un partido que pretende hacer contrapeso al candidato Hilario Jiménez. Esta idea de teatralidad se verá reforzada en el capítulo siguiente, «Guiadores de partido», en el que Guzmán satiriza la seriedad de los discursos políticos, cuando Olivier, López de la Garza y Encarnación Reyes ya borrachos, fingen estar en la Cámara de Diputados aunque en realidad están en un prostíbulo: «ellos hacían de diputados. Ellas de público» (Guzmán, 2010: II, 53).

Emilio Olivier Fernández, «gran político a su manera», es el líder del Partido Radical Progresista de la República, que postuló a Aguirre como candidato una vez que éste se decidió a serlo. Es un personaje importante para el sentido general de la novela porque es quien enuncia la palabra clave de la novela política de Guzmán: *madrugar* (Guzmán, 2010: II, 158). «Olivier había empleado muy bien sus seis años

de revolucionario, de gobernante y de agitador; poco pasaba de los treinta, pero ya conocía a maravilla los resortes misteriosos y multitudinarios de la política mexicana» (Guzmán, 2010: II, 47-48) para saber madrugar al oponente. Se relaciona con Aguirre porque ambos tienen la misma edad y una carrera política que les viene desde la lucha armada de la Revolución, lo cual es un punto a favor respecto a Hilario Jiménez, un político civil cuya fortaleza no son sus habilidades en el campo de batalla.

El personaje de la Historia que Guzmán imprimió en Olivier es Jorge Prieto Laurens (San Luis Potosí, 1895 - Ciudad de México, 1990), fundador del Partido Nacional Cooperativista en 1917, al que invitó a Guzmán por tratarse de un periodista reconocido. Guzmán quedó marcado por esta experiencia en política, por lo que decidió narrar en *La sombra del Caudillo* el mejor momento electoral del partido, que fue durante el gobierno de Obregón (1920-1924). Prieto simpatizó con Obregón en un inicio, pero después Obregón desconoció al PNC y Prieto desató una serie de levantamientos que desconocían el gobierno del Caudillo (José, 1998: 213), incluso pretendió erigir como capital a la ciudad de San Luis Potosí.

Cuando contaba con el apoyo de Obregón, Prieto Laurens tuvo grandes ambiciones por las que actuaba sin pensar en sus compañeros de partido, lo que llegó a molestar a Guzmán al punto de que el escritor conformó un Bloque «encauzador y moralizador» en contra de la expansión del partido. Por esta causa, Guzmán configura a Olivier como un político civil ambicioso, que no mide las consecuencias fatales y que se vuelve partidario de un candidato y de otro, cuando le conviene.

Oseguera y Chávez equiparan a Olivier con Axkaná en cuanto que ambos funcionan como coro griego en la novela; mientras Axkaná advierte a Aguirre sobre los

peligros que lo pueden llevar a la muerte, Olivier «anticipa que Aguirre participará en las elecciones» (Oseguera y Chávez, 1992: 77). Tal vez la seguridad de Olivier respecto a la candidatura de Aguirre tenga que ver con que ambos tienen los ideales revolucionarios muy arraigados, puesto que fueron compañeros, junto con López de la Garza, bajo el mando militar del Caudillo; por lo que a pesar del aprecio que sintieran por el jefe, ninguno de los dos aceptaría su reelección o lo que es lo mismo, el triunfo de Jiménez.

Otro rasgo que Guzmán toma de Prieto Laurens para caracterizar a Olivier es su capacidad como orador. Al grado de que la conceptualización para describir a Olivier será «la magia divina del verbo». Aunque tal vez con cierta ironía y un dejo de reproche para quienes se dejan embaucar por la demagogia. Así, en el capítulo quinto de la novela, junto a las prostitutas:

Olivier no conseguía nunca decir cuatro palabras seguidas sino en actitud y tono de orador; su vida entera estaba en la política; su alma, en la Cámara de Diputados [...] Sintió el impulso irresistible de ponerse en pie y ascender hasta una tribuna imaginaria. El chorro de palabras brotó de su boca como en la Cámara, sólo que aquí frente al estrecho círculo de la mesa sembrada de botellas y vasos, ante la fila de pares de ojos semiocultos en la sombra. La luz no le pasaba de la cintura, pero arriba, en la región donde los rayos se tamizaban en penumbra tenue, sus brazos accionaban, gesticulaba su rostro. Y no hacía falta verlo para someterse a su elocuencia, porque allí y en todas partes Olivier Fernández era un gran orador. La *Mora* y sus amigas lo escuchaban en éxtasis, se entregaban dóciles a la magia divina del verbo, que llegan al alma por sobre la inteligencia y así convence y arrebató (Guzmán, 2010: II, 53).

Respecto al código de la metáfora luz y sombra, Olivier tiene medio cuerpo iluminado y medio cuerpo en la oscuridad, mientras los demás están ocultos en la sombra, lo que es trascendente cuando sabemos por el narrador que la lámpara está en el centro de la mesa y debiera alumbrar a todos por igual: «la luz, concentrada en el centro de la mesa por una pantalla que de la lámpara bajaba hasta el hule».

La capacidad oratoria y la demagogia de Olivier le otorgan la ventaja necesaria para ser un político exitoso. Guzmán mostró dominar tanto la inteligencia como la oratoria, pero quiso mostrar que en el sistema político no gana el que piensa o reflexiona sobre los hechos de la sociedad, sino el que atina a emplear las palabras correctas y convence al pueblo con discursos huecos.

Olivier tiene muy claro qué hacer cuando siente que su vida, pero más su proyecto político, se encuentra en peligro con el atentado en su contra que tuvo por víctima a Cañizo:

O nosotros *le madrugamos* bien al Caudillo —decía Olivier— o el Caudillo *nos madruga* a nosotros; en estos casos triunfan siempre los de la iniciativa. ¿Qué pasa cuando dos buenos traidores andan acechándose pistola en mano? El que primero dispara, primero mata. Pues bien, la política de México, política de pistola, sólo conjuga un verbo: *madrugar* (Guzmán, 2010: II, 158).

Un personaje complejo en el que se une lo militar y lo civil es Jacinto López de la Garza, quien en la novela es consejero intelectual de Encarnación y jefe de su estado mayor. «Pertenece al tipo de los militares revolucionarios y políticos que años antes habían dejado sus libros de Derecho por los campos, prometedores y magníficos de la Revolución. Había hecho carrera, más que batiéndose, administrando cabezas de

generales analfabetos y de reformadores sociales ayunos de todas letras» (Guzmán, 2010: II, 48). Tiene como referente real al general José Villanueva Garza (Matamoros, Tamaulipas, 1891-1958), un revolucionario abogado y militar que estuvo a las órdenes del general César López de Lara; comparte con Guzmán el exilio obligatorio por el fracaso de la rebelión delahuertista.

Por su parte, Encarnación Reyes, general de División, «había venido a convertirse en el brazo armado de Olivier Fernández, en el general dispuesto a sostener con las balas cuanto edificaran los radicales progresistas con la palabra» (Guzmán, 2010: II, 48). Su referente histórico es el general Guadalupe Sánchez, quien tenía una animadversión hacia Calles por tratarse de un político civil, que no tenía idea de lo que la Revolución había sido en cuanto a las armas. Apoyó a De la Huerta en la rebelión, en contra de Obregón; al verse fracasado el intento, huye desde el puerto de Veracruz. En la novela, Encarnación Reyes se percibe con un personaje visceral, que se deja llevar «encandilado por el coñac, por el perfume de la *Mora* y por cuanto oía» (Guzmán, 2010: II, 53); posiblemente este rasgo también lo tenía el personaje histórico, puesto que todas sus acciones estaban dirigidas por su desaprobación hacia Calles.

Aún fuera del Congreso y frente a las prostitutas «aquellos eran seres temerarios, espíritus de aventura, susceptibles, como ellas, de darse todos en un momento: por un capricho, por un ideal».

Frente a las elecciones, al inicio del libro segundo, el narrador puntualiza la diferencia entre los partidarios civiles y los militares:

No todos ellos procedían por igual. Los políticos civiles, salvo excepciones, traían al candidato propio, con su adhesión ostensible, la abierta pugna con el candidato opuesto. Eran —o aspiraban ser— gobernadores, diputados, concejales, y por eso mismo tocaba a ellos proclamar las virtudes de su grupo a expensas del grupo que se les oponía: pregonaban su actitud, se exponían desde luego a las represalias y al odio enemigos. Los políticos militares no. Éstos, por lo mismo que sus tropas habrían de erigirse después en el único argumento victorioso, guardaban —excepto casos rarísimos— la reserva indispensable para el buen éxito de las armas en la hora suprema. Es decir, que la naturaleza de su función constreñía a los políticos militares a comportarse con doblez y les consentía jugar, hasta el último instante, con una y otra posibilidades. Los más de ellos engañaban, de hecho o en apariencia, a los dos bandos: permanecían semiocultos en la sombra, se mostraban turbios, vacilantes, sospechosos (Guzmán, 2010: II, 55-56).

Catarino Ibáñez es un personaje neutro entre lo civil y lo militar, que representa a los caciques que se enriquecen a costa del pueblo. Es un hacendado que llega a la Revolución y se alza después de la lucha como gobernador de Toluca; es un hombre sobre todo preocupado por la apariencia:

Catarino, por lo visto, se disponía bien a las solemnes ceremonias de aquel día. Ahora llevaba un espléndido traje de gabardina color caqui —con oscuros botones de cuero hechos de tirillas entretrejidas—, que le ponían en relieve el aire a la vez jovial, rudo y próspero. El tono de la tela armonizaba con el de los zapatos; el de los botones, con el matiz cobrizo de su cara y las manos (Guzmán, 2010: II, 78) [...] Catarino iba resplandeciente, irradiando a través de su traje de gabardina fulgores de gobernador, efluvios de político a quien ya nada detiene. De tarde en tarde, cuando le dirigían saludos desde las aceras o las puertas, ensayaba la estética de sus reverencias

más exquisitas. Se inclinaba rígido hacia adelante, al tiempo de llevarse la mano al sombrero, y mientras el ala de éste se encorbaba lentamente bajo la presión de sus dedos —ala de un sombrero que no era de militar ni de civil, sino de naturaleza mixta— su postura se subrayaba, por detrás, el relieve que le hacía la pistola a la altura del cinto (Guzmán, 2010: II, 86-87).

Sin embargo, lo que le importa a Ibáñez es estar del lado del que gana, para conservar su posición como prominente ganadero y su tesoro monetario: su establo con decenas de vacas lecheras. Es el registro lingüístico lo que evidenciará a Ibáñez como presuntuoso, pero es inconsciente de su falta de mundo:

—A ver, Mr. Gorey: dígales usted aquí a los señores lo que nos costó esta vaca.

Mr. Gorey adelantó dos pasos:

—Dos mil libras *sterling*. Unos veintidós mil pesos mexicanos.

Dejó Ibáñez que sus amigos saborearan la cifra y prosiguió:

—Es «chajar» —*shorthorn*, quería decir— (Guzmán, 2010: II, 80-81).

Incluso el narrador interviene para corregir el inglés de Ibáñez, que para evidenciarse más está en diálogo con un inglés nativo, Mr. Gorey. Guzmán parodia con el estilo directo a los que se subieron al carro de la Revolución sólo para enriquecerse.

En este diálogo, Guzmán evidencia la bastedad de quienes obtuvieron el poder e ironiza una vez más cuando coloca a este personaje y sus vacas, y ubica este fragmento antes a la escena de la Convención organizada por Olivier para apoyar a Jiménez, en la que un gran número de gente es acarreada con la promesa de una

comida gratuita. El precio que Ibáñez pagó por las piezas de ganado contrastan con el costo miserable de reunir a personas del pueblo para apoyar el acto político.

Detrás del paralelismo, pareciera que los hombres del poder desprecian y abusan del pueblo: «Mientras Olivier hablaba a los mangoneadores políticos de los pueblos, Catarino, sonriente, no quitaba de ellos la vista. Los delegados, escuchando, miraban al suelo». Los de abajo, el pueblo, los indios al servicio de caciques como Ibáñez «iban a sentarse *a la sombra* de los árboles, para entregarse a morder, poco a poco, sus rollos de tortillas». Ni siquiera ellos, los que no saben de poder, los que no conocen el verbo, los que sólo obedecen para poder comer, pueden librarse de la sombra del Caudillo.

El personaje con que concluye la novela en la versión como libro es Manuel Segura, sobrino de Potasio Leyva. Este último le dio instrucciones al primero para el asesinato de Aguirre y sus doce compañeros. Y es quien se traslada al final en el *Cadillac* y se gasta el dinero de Aguirre, manchado con su sangre. González de la Mora relaciona a Aguirre con Segura en cuanto a la heroicidad: si Aguirre es un héroe ante los ojos de la justicia, Segura es un héroe ante los ojos del Caudillo: «Manuel Segura es Canuto Arenas, Potasio Leyva, Julián Elizondo, López Nieto, Ricalde, Manuel Aispuro, Hilario Jiménez y el Caudillo: [Segura] es el héroe que restaura el orden social roto por Ignacio Aguirre» (González de la Mora, 1995: 49). Este personaje sintético representa al grupo dominante del mal, por eso se presenta «sucio» y «malvestido», como la sombra del Caudillo.

En la Historia, Francisco J. Santamaría, correligionario de Francisco R. Serrano que logró escapar a la matanza de Huitzilac, en su testimonio publicado en 1939, expresa

Nada más contagioso que la depresión moral, sobre todo si es colectiva. La impresión de contagio fue de horribles efectos deprimentes en mi espíritu. Casi me puse a tono con aquel grupo de hombres valientes sin género de duda; pero que a esa hora, desarmados de toda iniciativa, se entregaban automáticamente en brazos de la fatalidad (Santamaría, 1939: 120).

Frente a la cercanía con la muerte se entregaron con resignación a su destino. En la novela, Guzmán recrea esta atmósfera de resignación con la muerte honorable de Aguirre y de sus partidarios, desenlace que a la vez que dignifica a dichos personajes, degrada al Caudillo y a sus brazos ejecutores.

## Capítulo 4

# **Conclusiones**

Nos consta a nosotros que en México el sufragio no existe: existe la disputa violenta de los grupos que ambicionan el poder, apoyados a veces por la simpatía pública. Ésta es la verdadera Constitución Mexicana; lo demás, pura farsa.

MARTÍN LUIS GUZMÁN

La metáfora *luz y sombra* es el punto de partida para la interpretación de la técnica del retrato en *La sombra del Caudillo* que, más allá de diferenciar opuestos, resultó en un *código de personalidad* que permite la comprensión de los personajes a través de sus esencias presentes tanto en su caracterización como en sus acciones. El estudio sistemático de la novela a través de dicha metáfora permitió la interpretación de los personajes como modelos universales, que trascienden porque la propuesta estética en la que se desenvuelven se ocupa de la condición humana mediante el tratamiento del problema del mal respecto al abuso de poder.

Ignacio Aguirre, personaje de claroscuros, oscila entre personajes-sombra como el Caudillo e Hilario Jiménez, y personajes-luz Axkaná y Rosario. La sombra oscurece las acciones del protagonista, a la vez las impulsa en una inercia que trastoca en determinismo, en una voluntad compartida que dirige a los personajes: la ambición por el poder, la inmoralidad, que hacia los demás, se convierte en madrugete. Aguirre fue coadjutor del Caudillo, cuya *lealtad* consistió en quitar de en medio a los disidentes. Un héroe que dentro de la estructura de la tragedia cumple con su destino fatal, construido por sus propias decisiones, después de sentirse traicionado por el Caudillo y por otros muchos como Hilario Jiménez, quien antes se dijo ser su amigo. Los claroscuros de Ignacio Aguirre fortalecen la «ambigüedad crítica», lo que para

Carlos Fuentes es la mayor aportación de los novelistas de la Revolución a la Literatura Hispanoamericana (Fuentes, 1969: 15).

El personaje-tirano ha sido reconocido dentro como modelo para la novela de dictador en Hispanoamérica. Guzmán configura a un Caudillo como esencia, sin imponerle un nombre propio, ya que representa al caudillismo como parte de la condición humana, en una reflexión crítica sobre el ansia de poder que carcome a los hombres de cualquier condición y los mueve a participar en el juego de los intereses políticos. De esta forma, en la novela no encontramos un personaje antagonista, sino un sistema político dominado por la sombra que envuelve a la mayoría de los personajes; así, cualquiera de ellos, con cierto carisma y aprovechando con astucia las circunstancias propicias, pudiera convertirse en el nuevo caudillo en el ejercicio del autoritarismo con el cual el tono trágico se vuelve satírico dentro de la lógica del mal. Por esta razón, Ignacio Aguirre, aunque corrompido por la sombra del sistema político añejado por una dictadura previa a la Revolución, se vuelve una víctima más del Caudillo que, de no haber sido asesinado, se hubiese convertido en victimario también.

El Caudillo, tirano sin nombre, pasa a formar parte de un repertorio de dictadores que, en tanto líderes maquiavélicos, desempeñan ejemplarmente el verbo «madrugar», el cual se convierte en la acción clave de la novela puesto que dirige a los personajes dentro del sistema político: tanto aguirristas como hilaristas saben aparentar «fidelidad» incondicional al Caudillo y «madrugar» oportunamente para modificar la construcción del Estado, para ascender y mantenerse *mexicanamente* arriba; por esa razón, la *palabra de honor* que dignifica al hombre es tan sólo la palabra que se lleva el viento.

El Caudillo es la personificación de un sistema político liberal que coarta todas las libertades. Un líder cuya presencia es punzante, y su ausencia aparente, que escenifica un liberalismo ridiculizado, ya que para Guzmán un gobierno eficaz tenía sustento en el vínculo entre dos etapas fundamentales de la Historia nacional: Reforma y Revolución, que podemos traducir primero como de intención liberal, esto es, como «una posición enraizada en la tolerancia, [...] un interés profundo y duradero en el bienestar y el progreso de las masas, de los menos afortunados, “los de abajo”, [y que] censura la corrupción en todas sus formas» (Kercheville, 1941: 382). Sin embargo, en la práctica —y tal como lo muestra la novela de Guzmán—, se trata de un liberalismo que transfigura *mexicanamente* el modelo, de modo que la democracia es sustituida por la *disputa violenta* (la *política de pistola*, el *madrugete*) dentro de una costumbre patrimonialista; libertad que se traduce a su vez en libertinaje de los dueños del poder para obtener mayores ganancias económicas y políticas, bajo el escudo aparente de la «justicia social».

Mientras la política en México para Guzmán era *pura farsa*, Mariano Azuela coincide con una censura apasionada de la *comedia de la honradez* de la sociedad mexicana durante la primera mitad del siglo XX, en los ámbitos rural y urbano. En *Los de abajo*, Azuela expuso la incertidumbre de los revolucionarios frente a su porvenir, y su indiferencia respecto a quién ocuparía el poder después del «triumfo» de la Revolución. Valderrama, el poeta de *Los de abajo*, alcoholizado por su devastadora situación, expresa:

—¿Villa?... ¿Obregón?... ¿Carranza?... ¡X... Y... Z...! ¿Qué se me da a mí? ¡Amo la Revolución como amo al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la

Revolución porque es Revolución!... Pero las piedras que quedan arriba o abajo, después del cataclismo, ¿qué me importan a mí?... (Azuela, 1958: I, 410).

Guzmán, partiendo de una perspectiva similar a la de este personaje de Azuela, en *Apunte sobre una personalidad*, comenta lo instintivo que fue el movimiento revolucionario, producto de una sociedad caótica sin «educación» ni «cultura», que dio como resultado caudillos populares que necesariamente serían sustituidos por «la aspiración idealista y superior» de «los Madero y los Felipe Ángeles», «los Carranza, los Obregón»:

La Revolución Mexicana no procedió iluminada por una preparación ideológica, sino que había surgido desde lo más hondo de los atisbos o adivinaciones de lo que se llama instinto, y que, naturalmente, a los más instintivos, a los menos transformados por la educación y la cultura, quedaba reservado a hacer en ella lo que no era obra de cultura ni de civilización. Se le ocurriría también: que eso explicaba cómo los antecedentes sombríos, primitivos, montaraces de un Pancho Villa —en lucha desde siempre con la sociedad— fueron factores inherentes a la personalidad trastocadora de quienes traerían un México nuevo, por lo que resultaron indispensables los caudillos y guerreros ignaros, sin cuyo concurso no habría venido el desquiciamiento nacional preparatorio de los logros de la Revolución. Se diría a sí mismo: que sin esos hombres, encarnación viva —porque en su sangre la traían— de la ineficacia social que los había producido, la aspiración idealista y superior de los revolucionarios por apostolado, por concomitancia, por moralidad o por rebeldía —la de los Madero y los Felipe Ángeles, la de los Carranza, los Obregón y los Alvarado, la de los Diéguez, los Sarabia, los Villareal— no habría llegado a imponerse tomando sustancia y forma (Guzmán, 2010: II, 478).

José Rubén Romero, en *Mi caballo, mi perro y mi rifle*, considera que uno de los factores que motivaron la desorganización de las empresas revolucionarias fue

el número excesivo de generales que nacieron de pronto, como por generación espontánea, cada uno con su plan dentro de la cabeza, su incipiente vanidad volando en forma de aguilita sobre el sombrero texano, y su buena *pichucha* de ambiciones, unas a flor de piel y otras escondidas en el cuerpo, esperando el instante propicio para saltar, como esas viboritas de serrín que tienen ocultas las cajas de sorpresa (Romero, 1957: 309).

Dicho argumento se encuentra en *La sombra del Caudillo*, en las tinieblas del sinsentido que convergieron en la Revolución y que dieron como resultado un sistema de gobierno caótico. A lo largo de la novela, la sombra se verá reforzada con palabras del mismo campo léxico, como *sombrero*, *sombrilla*, *sombrío*, para conformar repeticiones y paralelismos que sostienen y recrean una atmósfera de fatalidad, contrapuesta a la luz de Axkaná o de Rosario, ambos presentados como personajes bañados por la luz del sol, en armonía con la naturaleza. En oposición a los personajes luz, Aguirre se ve envuelto por una «miopía incipiente» que le impide ver con claridad. Recuperará la visión en el capítulo «Síntomas de rebelión»; allí el héroe le da un giro a la novela en propia voz, pues el lector se identifica y lo comprende, lo compadece y le teme. Enuncia en estilo directo lo que podría ser interpretado como su testamento político, en la cual preconiza la paz y la democracia: «nos consta a nosotros que en México el sufragio no existe: existe la disputa violenta de los grupos que ambicionan el poder, apoyados a veces por la simpatía pública. Ésta es la

verdadera Constitución Mexicana; lo demás, pura farsa» (Guzmán, 2010: II, 160). Al respecto, Carlos Cortínez subraya que

un examen detenido de *La sombra del Caudillo* muestra que la línea ondulante de las acciones del protagonista contrasta con la línea recta, ascendente, de la violencia, sólo insinuada al comienzo y todopoderosa al final [...] Hacia el final, se advierte una quiebra moral del narrador/personaje. Esta degradación no puede ser un rasgo casual de la novela. Por el contrario, el sacrificio de la propia imagen constituye la creación más eficaz del autor/narrador para reflejar el efecto negativo de la Revolución y la corrupción del poder sobre la vida mexicana (Cortínez, 1988: 221).

Hacia el final de *La sombra del Caudillo*, el *Cadillac* de Aguirre podría considerarse un espacio simbólico que acompaña al protagonista en tres secuencias decisivas de la novela: 1) el cenit político de Aguirre, 2) cuando se desengaña y decide su rebelión y 3) en el camino hacia la muerte. García Márquez retoma en *El otoño del Patriarca* el símbolo del automóvil en una imagen funesta: «coche fúnebre del progreso dentro del orden» (García Márquez, 1975: 6).

El fragmentarismo se suma a las cualidades de esta novela como una estructura literaria que consiste en la recuperación de esencias: no se puede entender este rasgo como vaguedad, sino como concisión de hechos relevantes, y responde al trastocamiento de la metáfora *luz y sombra*: «nubes [que] cubrían el sol con frecuencia y [que] mudaban, a intervalos, la luz en sombra y la sombra en luz» (Guzmán, 2010: II, 35). La distribución de los capítulos de la novela en seis libros, de los cuales cuatro llevan como título el nombre de los personajes que han sido seducidos instintivamente por la sombra (Aguirre y Jiménez, Catarino Ibáñez, Potosio

Leyva y Julián Elizondo) tiene el mismo efecto que en la tragedia: mostrar cómo cada uno de ellos enfrenta el abuso de poder desde su trinchera, unos a la sombra y otros en la penumbra de la muerte.

Algunos personajes secundarios cumplen una función de contrapeso para propiciar el conflicto entre el Caudillo e Ignacio Aguirre. Por ejemplo, Rosario es la «conciencia de honor», como señala Bruce-Novoa, y su participación en la trama configura a Aguirre dentro del código de la sombra, mientras ella y Axkaná se desenvuelven en la luz. Las prostitutas evidencian a los políticos como actores perfectos hasta cuando no quieren serlo, y una de ellas, Adela, podría representar a la Revolución misma, que se prostituye entre los poderosos, como un objeto que se pasa de mano en mano y cuyo rodar no tiene fin. Otros personajes como Catarino Ibáñez también promueven la falsedad, pues franqueada la lucha, luego se afirman «revolucionarios», cuando lo único que cumplieron fue una metamorfosis: de caciques a funcionarios del gobierno. La identificación de algunos personajes de la novela con la Historia de la Revolución Mexicana, como el caso de Olivier Fernández con Prieto Laurens, apoya la noción de Guzmán sobre los líderes que tenían grandes aspiraciones democráticas, pero que una vez arriba se olvidaron de ellas. Olivier es el símbolo de la demagogia que constituye las bases de un gobierno de rostro vanidoso y ayuno de ideas.

La configuración de los personajes es un campo fértil para los estudios literarios. No se pueden concebir tan sólo como figuras de paja manipuladas por el autor, sino como representantes de una cosmovisión del sentido de la vida y del mundo a través de la ficción. Guzmán contribuyó a la caracterización compleja de los personajes, despojados de una postura unívoca, para que a través de la ficción

alcanzaran niveles de significación en modelos arquetípicos: esta novela es «una de las de mayor intensidad trágica entre todas las mexicanas» (Campbell, 1982: 38). La conciencia crítica de Guzmán sobre una Revolución que no es Revolución, posteriormente influirá en autores como Juan Rulfo, Carlos Fuentes o Jorge Ibarguengoitia. Rulfo retomará contundentemente el conflicto entre padre e hijo, en un contexto posrevolucionario desolador; Fuentes imprimirá en su Artemio Cruz la frivolidad y el cinismo con que se dirige quien está en el poder; e Ibarguengoitia recreará con ironía en *Los relámpagos de agosto* lo que significó la matanza de Huitzilac para los que seguían en el carro de la Revolución.

Como se ha demostrado, la propuesta estética que Guzmán plasmó en *La sombra del Caudillo* trasciende las fronteras del texto para convertirse en un paradigma de la novela de la Revolución Mexicana. La crítica ha reconocido en *La sombra del Caudillo* elementos propios de la tragedia: en el estudio de los personajes he explorado algunos rasgos de estilo empleados por Martín Luis Guzmán a partir de diferentes modelos de la tradición literaria, entre otros, la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles y sus características analizadas en la *Poética* por Aristóteles; así como la construcción del perfil biográfico de *Julio César*, escrito por el historiador Plutarco y retomada luego en la tragedia *Julio César* de William Shakespeare a través de la reflexión sobre las argucias políticas. Espero que con este trabajo puedan abrirse nuevos senderos para la investigación de esta novela.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL<sup>21</sup>

- Abreu Gómez, Ermilio. (1968). *Martín Luis Guzmán. Un mexicano y su obra*. México: Empresas Editoriales.
- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. (1989). *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y arena.
- Alessio Robles, Miguel. (1935). *Obregón como militar*. México: Cvltvra.
- Amante Blanco, Juan José. (1981). «La novela del dictador en Hispanoamérica». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 370, 85-104. Disponible en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com). Consultado el 28 de septiembre de 2013.
- Andreo García, Juan y Lucía Provencio Garragós. (1993). «El “corrido” entre la fantasía o la realidad. La tradición oral como fuente para el estudio de la Revolución Mexicana». *Contrastes. Revista de Historia*. Universidad de Murcia.
- Aracil Varón, Beatriz. (2007). «En torno al personaje histórico. Figuras precolombinas y coloniales en la literatura hispanoamericana de la Independencia a nuestros días». *En torno al personaje histórico. América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*. Beatriz Aracil Varón (coord.). 9-10, 5-7.
- Arango Sánchez, José Luis. (1988). *La narrativa de Jorge Ibarguengoitia*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Arango L., Manuel Antonio. (1984). *Tema y estructura en la Novela de la Revolución Mexicana*. Bogotá: Tercer Mundo.

---

<sup>21</sup> La lista referida en esta *Bibliografía general* intenta ser una humilde recopilación de textos que permitan un aproximación crítica a la obra de Martín Luis Guzmán. Todas estas obras fueron consultadas y algunas aprovechadas en el aparato crítico; pero se conservan en conjunto porque son resultado de la reunión de fuentes en bibliotecas y archivos de México y España, así como en bases de datos internacionales. Uno de los consejos del profesor José Domínguez Caparrós consistía en que una bibliografía amplia y detallada puede ser una contribución al conocimiento científico del estudio de la literatura.

- Araújo, Nara y Teresa Delgado (comp.). (2010). *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*. Barcelona: Anthropos.
- Arencibia, Yolanda. (1997). «La configuración del personaje». *Creación de una realidad ficticia: Las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*. Madrid: Castalia.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Valentín García Yebra (trad. y ed.), Madrid: Cátedra.
- Australias, Gerardo. (2012). «Los años 50 a ritmo de mambo». *Relatos e historias en México*, 50, 5.
- Ávila Espinosa, Felipe Arturo, «La trascendencia histórica del zapatismo», en Impacto de la Revolución Mexicana, Patricia Galeana (coord.), México, Siglo XXI, 2010, pp. 39-56.
- Avitia Hernández, Antonio. (1997) *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia (1810-1910)*. Dos tomos. México: Porrúa.
- Azuela, Arturo. (1991). «La continuidad de la narrativa mexicana». En *Los de abajo. La luciérnaga y otros textos*. Mariano Azuela. Caracas: Biblioteca Ayacucho. IX-XXXIII.
- Azuela, Mariano. (1958). *Obras completas*. Tres tomos. México: FCE.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova (trad.). México: Siglo XXI.
- Bal, Mieke. (1998). *Teoría de la narrativa*. Javier Franco (trad.). Madrid: Cátedra.
- Balaguer, Vicente. (2002). *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*. Navarra: Eunsa.
- Bassols Batalla, Narciso. (1970). *El pensamiento político de Álvaro Obregón*. México: El caballito.
- Benítez, Mirna, Pompeya García, Guadalupe García, José Hernández, Julieta Jiménez, Bladimir Reyes y Azucena del Alba Vázquez (1998). «Ficcionalización e historia: la

- configuración del poder en *La sombra del Caudillo*». *Semiosis. Nueva época*. 1, 3-4, 23-42.
- Beristáin, Helena (2006). *Diccionario de retórica y poética*. 9ª ed. México: Porrúa.
- (2004). *Análisis estructural del relato*. México: UNAM.
- Beezley, William H. (1969). «Caudillismo: An Interpretive Note». *Journal of Inter-American Studies*. 11, 3, 345-352.
- Bidault, Sophie L. (1989). «Aspectos estéticos de *La sombra del Caudillo*». *Neophilologus*, 73, 548-559.
- Bobes Naves, María del Carmen. (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos.
- . (1998). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Bracho, Julio (dir.). (1960). *La sombra del Caudillo* [Película]. México: STPC de la RM.
- Bruce Novoa, Juan. (1987). «Estudio introductorio». *La sombra del Caudillo. Versión periodística*. México: UNAM.
- . (1989). «Capítulos del *Águila* en *La sombra del Caudillo*». *La palabra y el hombre*. 69, 41-52.
- . (1991). «La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final». *Hispania*. 74, 1, 36-44.
- Brushwood, John S. (1973). *México en su novela*. Francisco González Aramburo (trad.). México: FCE.
- . (1975). *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. Raymond L. Williams (trad.). México: FCE.
- Cabrera Quintero, Conrado Gilberto. (2005). *La creación del imaginario del indio en la literatura mexicana del siglo xix*. México: BUAP.

- Calviño Iglesias, Julio. (1985). *La novela del dictador en Hispanoamérica*. Madrid: Cultura Hispánica/Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Camastra, Caterina. (2009). «*Toda esa gente guapa*. Caracterización de un personaje entre el corrido y la canción lírica en México». *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: romance, corrido, décima, leyenda y cuento*. Mercedes Zavala Gómez del Campo (ed.). México: El Colegio de San Luis.
- Campbell, Federico (1982). «Martín Luis Guzmán: la tragedia del poder». *Texto crítico*. 24-25, 38-65. Disponible en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7014/2/19822425P38.pdf>. Consultado el 10 de enero de 2013.
- . (coord). (1981). *La sombra de Serrano. De la matanza de Huitzilac a la expulsión de Calles por Cárdenas*. México: Revista *Proceso*.
- Canfield, Martha L. (1988). *La configuración del arquetipo*. Firenze: Opus Libri.
- Carballo, Emmanuel. (1965). «Martín Luis Guzmán». *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP.
- . (1988). «Prólogo». *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*. México: UNAM.
- . (2010). «La revolución y la novela de la revolución». *Revista de la Universidad de México*, 75, 20-29.
- . (2011). «Los años veinte en México». *Revista de la Universidad de México*, 89, 22-28.
- Castilla del Pino, Carlos. (1989). «La construcción del self y la sobre construcción del personaje». *Teoría del personaje*. Carlos Castilla del Pino (comp.). Madrid: Alianza.

- Castro Leal, Antonio (comp.). (1970). *La Novela de la Revolución Mexicana*. Dos tomos. México: Aguilar.
- Castro, Pedro. (2002). «La campaña presidencial de 1927-1928 y el ocaso del caudillismo». *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. Número temático: *Historia de las elecciones presidenciales en México, siglo XX*. Martha Beatriz Loyo (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. 23, 283, 113-144.
- . (2003). «Álvaro Obregón, el último caudillo». *Polis: Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*. 2, 3, 209-229. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- . (2005). *A la sombra de un caudillo. Vida y muerte del general Francisco R. Serrano*. México: Plaza & Janés.
- . (2007). «El caudillismo en América Latina, ayer y hoy». *Política y cultura*. 27, 9-29. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- . (2009). *Álvaro Obregón. Fuego y cenizas de la Revolución Mexicana*. México: Era.
- Chang-Rodríguez, Eugenio. (1959). «La Novela de la Revolución Mexicana y su clasificación». *Hispania*. 42, 4, 527-535.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. (1986). *Diccionario de símbolos*. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trads.). Barcelona: Herder.
- Colchero Garrido, María Teresa. (2010). «La identidad de los personajes históricos en el discurso literario». *La literatura de la Revolución Mexicana*. Martha Porrás de Hidalgo (coord.). México: Porrúa.

- Córdova Abundis, Patricia. (2000). *Estereotipos sociolingüísticos de la Revolución Mexicana*. México: INEHRM.
- Corominas, Joan y José A. Pascual. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Cortínez, Carlos. (1988). «Simetría y sutileza en la narrativa de Martín Luis Guzmán». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. XII, 2, 221-234.
- Curiel, Fernando. (1993). *La querrela de Martín Luis Guzmán*. México: Coyoacán.
- . (1991). «Prólogo (epistolar)», *Medias palabras. Correspondencia [Guzmán/Reyes] 1913-1959*. México: UNAM.
- . (2002). «¿Sombras nada más?», *La sombra del Caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. Madrid: ALLCA.
- . (2010). «Semblanza de Martín Luis Guzmán o el discípulo de Clío, *Doscientos años de narrativa mexicana siglo XX*. Rafael Olea Franco (ed.). México: El Colegio de México.
- Custodio, Álvaro. (1975). *El corrido popular mexicano*. Madrid: Jucal.
- Delgado González, Arturo. (1975). *Martín Luis Guzmán y el estudio de lo mexicano*. México: SEP.
- Díaz Arciniega, Víctor. (1989). *Querrela por la cultura «revolucionaria»*. México: FCE.
- y Marisol Luna Chávez. (2009). *La comedia de la honradez. Las novelas de Mariano Azuela*. México. México: El Colegio de México.
- . (2010). «Prólogo». *Obras completas de Martín Luis Guzmán*. T. III. México: FCE/INEHRM.
- Echevarría, Evelio. (1973). «Líder: anglicismo de cambio semántico en la América española». *Hispania*, 56, 333-335.

- Escalante, Evodio. (2002). «Notas para una lectura de *La sombra del Caudillo*». *La sombra del Caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. Madrid: ALLCA.
- Esparza Sánchez, Cuauhtémoc. (1976). *El corrido zacatecano*. México: INAH/SEP.
- Estébanez Calderón, Demetrio. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Alianza.
- Fernández, Teodosio. (2007). «El pasado mexicano en la literatura colonialista». *En torno al personaje histórico. América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*. Beatriz Aracil Varón (coord.). 9-10, 67-73.
- Ferrer Solá, Jesús. (1992). «Martín Luis Guzmán y la novela caudillista». *Actas del XXIX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Joaquín Marco Revilla (coord.). Tomo 2, vol. 2, 3, 643-650. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Ferretis, Jorge. (1938). *San Automóvil*. México: Botas.
- Figuroa Torres, Carolina. (1995). *Señores vengo a contarles... La Revolución Mexicana a través de sus corridos*. México: INEHRM.
- Forster, E. M. (1990). *Aspectos de la novela*. Guillermo Lorenzo (trad.). Madrid: Debate.
- Foster, David William. (1992). *Mexican Literature: a bibliography of secondary sources*. Metuchen: The Scarecrow Press.
- Frost, Elisa Cecilia. (2009). «La novela de la Revolución». *Las categorías de la cultura mexicana*. México: FCE.
- Fuentes, Carlos. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- García Gual, Carlos (2005). «Introducción». *Vidas paralelas. Alejandro y Julio César*. Plutarco. Madrid: Edaf.
- García Márquez, Gabriel. (1975). *El otoño del Patriarca*. México: Diana.
- García Peinado, Miguel A. (1998). *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco.

- García Templado, José. (1994). «Hacia una semiótica del personaje ausente». *Semiótica (s). Homenaje a Greimas*. José Romera, Alicia Yllera y Mario García-Page (eds.). Madrid: Visor.
- Garrido Domínguez, Antonio. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, Gérard. (1989). *Figuras III*. Carlos Manzano (trad.). Barcelona: Lumen.
- Giménez, Catalina. (1990). *Así se cantaba la Revolución*. México: CONACULTA/Grijalbo.
- Girón, Nicole. (2000) «Historia y literatura: dos ventanas hacia un mismo mundo». *El historiador frente a la historia. Historia y literatura*. Curiel. Fernando (coord.). México: UNAM.
- Glantz, Margo. (1989). «La Novela de la Revolución Mexicana y *La sombra del Caudillo*». *Revista Iberoamericana*. 4, 869-878.
- . (1993). «¿Fin del milenio: fin de la Revolución Mexicana?». *Hispanérica*. 22, 66, 81-86.
- . (1994). «*La sombra del Caudillo*: una metáfora de la realidad política mexicana». *Esguince de cintura*. México: Conaculta.
- González, Alfonso. (1994). «El personaje español en la novela mexicana contemporánea: el héroe en dos novelas de Sergio Galindo». *Actas del XXIX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Joaquín Marco Revilla (coord.). Tomo 2, vol. 2, 3, 265-271. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- González, Aurelio. (1999). «Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos». *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien et Nation en América Latina*. 72, 83-97.
- González, Luis. (2003). *El oficio de historiar*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

- González de la Mora, Carlos Javier. (1995). *Estructura, mito y política en La sombra del Caudillo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Alfredo de la Fuente (trad.). Madrid: Gredos.
- y J. Courtés. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Enrique Ballón de Aguirre y Hermis Campodónico Carrión (trads.). Madrid: Gredos.
- Gual, José
- Guzmán, Martín Luis. (2010). *Obras completas*. Tres tomos. México: FCE/INEHRM.
- . (2010). «La sombra del Caudillo». *Obras completas*. T. 2. México: FCE/INEHRM.
- . (2002). *La sombra del Caudillo*. Edición crítica de Antonio Lorente Medina. Madrid: Castalia.
- . (2002). *La sombra del Caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. México: ALLCA.
- y Alfonso Reyes. (1991). *Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*. Edición, prólogo (epistolar), notas y apéndice documental de Fernando Curiel. México: UNAM.
- Hamon, Philippe. (1972). «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, 6, 86-110.
- Hanaï, Marie José. (2011). «Desmitificar el mito de la Revolución Mexicana». *Amerika. Mémoires, identités, territoires. 4. Mexique: mythes, tabous, stéréotypes au carrefour des identités*. Rennes: Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques (LIRA)/Université Rennes.
- Higuero, Francisco Javier. (1995). «Textualidad estructural del personaje literario». *Dieciocho*. 18, 2, 225-240.

Hurtado Galves, José Martín. (2011). «Una revisión sobre el concepto de identidad del mexicano». *Amerika. Mémoires, identités, territoires. 4. Mexique: mythes, tabous, stéréotypes au carrefour des identités*. Rennes: Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques (LIRA)/Université Rennes.

Jiménez de Báez, Yvette. (1992). «*Los de abajo*: escritura y punto de partida». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 843-874.

—. (1994). «Escritura y proyección en *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán». *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Juan Villegas (coord.). 5, 323-330.

—. (2002). «Historia política y escritura en *La sombra del Caudillo*». *La sombra del Caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. Madrid: ALLCA.

José Valenzuela, Georgette Emilia. (1998). «Entre el poder y la fe: el Partido Nacional Cooperatista ¿un partido católico en los años 20?». *El camino de la democracia en México*. Patricia Galeana (comp.). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas.

—. (2002). «Campaña, rebelión y elecciones presidenciales de 1923 a 1924 en México». *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México. Número temático: Historia de las elecciones presidenciales en México, siglo XX*. Martha Beatriz Loyo (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. 23, 282, 55-111.

Joseph, Gilbert M. (1980). «The Fragile Revolution: Cacique Politics and Revolutionary Process in Yucatan». *Latin American Research Review*. 15, 1, 39-64.

Katz, Friedrich. (2000). *Pancho Villa*. Dos tomos. Paloma Villegas (trad.). México: Era.

- Keizman, Betina. (2011). «Los conflictos de la representación del otro en dos novelas de la Revolución Mexicana». *Amerika. Mémoires, identités, territoires. 4. Mexique: mythes, tabous, stéréotypes au carrefour des identités*. Rennes: Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques (LIRA)/Université Rennes.
- Kercheville, Francis M. (1941). «El liberalismo en Azuela», *Revista Iberoamericana*, 3.6, 381-398.
- Knight, Alan. (1996). *La Revolución Mexicana*. Luis Cortés Bargalló (trad.). México: FCE.
- Krauze, Enrique. (1976). *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI.
- . (1987). *El vértigo de la victoria. Álvaro Obregón*. México: FCE.
- . (2002). *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución Mexicana (1910-1940)*. México: Tusquets.
- Kundera, Milán. (2004). *El arte de la novela (1986)*. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde (trad.). Madrid: Tusquets.
- Leal, Luis. (1952). «La sombra del Caudillo: roman á Clef». *The modern Language Journal*. 36, 1, 16-21.
- Legrás, Horacio. (2003a). «Martín Luis Guzmán: el viaje de la Revolución». *Hispanic Issue*, 118, 2, 427-454.
- . (2003b). «El Ateneo y los orígenes del estado ético en México». *Latin American Research Review*. 38, 2, 34-60.
- Lenhardt, Jaques. (1975). *Lectura política de la novela*. México: Siglo XXI.
- Llano Cifuentes, Carlos. (1999). *Formación de la inteligencia, la voluntad y el carácter*. México: Trillas.

- Lobato Osorio, Lucila. (2009). «Narcocorridos en primera persona: la caracterización del personaje». *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: romance, corrido, décima, leyenda y cuento*. Mercedes Zavala Gómez del Campo (ed.). México: El Colegio de San Luis.
- López Narváez, Froylán. (2009). *Charlas de café con... Álvaro Obregón*. México: Random House Mondadori.
- López Vera, Elvia Estefanía. (2013). «El *Cadillac* en la configuración del protagonista. *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán». *Amerika. Mémoires, identités, territoires. 8. Violences, génocides, guerres, homicides, féminicides, crimes, meurtres, représentations esthétiques*. Rennes: Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques (LIRA)/Université Rennes.
- Lorente Medina, Antonio (ed.). (2002). ««Introducción biográfica y crítica» y «Notas». *La sombra del Caudillo*. Madrid: Castalia.
- . (2007). «Consideraciones crítico-textuales y literarias sobre la obra de Martín Luis Guzmán en el exilio». *Exilios y Residencias. Escrituras de España y América*. Juana Martínez (ed.). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- . (2008). «La novela de la Revolución Mexicana». *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo xx*. Trinidad de Barrera (coord.). T. 3. Madrid: Cátedra.
- Lorente-Murphy, Silvia. (1989). «La Revolución Mexicana en la novela». *Revista Iberoamericana*. 55, 148-149, 847-857.
- Loyola Díaz, Rafael. (1991). *La crisis Obregón-Calles y el estado mexicano*. México: Siglo XXI.
- María y Campos, Armando de. (1962). *La Revolución Mexicana a través de los corridos populares*. T. I. México: INEHRM.

- Martz, John D. (1966). «Characteristics of Latin American Political Thought». *Journal of Inter-American Studies*. 8, 1, 57-74.
- Matute, Álvaro *et al.* (1980a). *Álvaro Obregón. Hombre. vida y obra. Ciclo de conferencias sustentadas del 19 de febrero al 18 de marzo de 1980*. México: Centro de Estudios de Historia de México / Condumex.
- . (1980b). *Historia de la Revolución Mexicana 1917-1924: la carrera del caudillo*. México: El Colegio de México.
- Mayén Flores, Mario. (2005). «Uso y crítica del discurso filosófico en la tragedia *Edipo Rey*». *Nova tellus*. 23.1, 49-98.
- Méndez de Cuenca, Laura. *Álvaro Obregón*. Sin lugar de publicación y sin editor.
- Mendoza, Vicente T. (1954). *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1956). *El corrido de la Revolución Mexicana*. México: UNAM.
- Menéndez Pidal, Ramón. (1939). *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa Calpe.
- Menton, Seymour. (1964). *El cuento hispanoamericano*. México: FCE.
- Meyer, Jean. (2004). *La Revolución Mexicana*. México: Tusquets.
- Meyer, Lorenzo. (2000). «La institucionalización del nuevo régimen». *Historia general de México*. México: El Colegio de México.
- Monsiváis, Carlos. (2010). «La narrativa de la Revolución». *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.
- Morton, F. Rand. (1949). *Los novelistas de la Revolución Mexicana*. México: Cvultura.
- Muir, Edwin. (1984). *La estructura de la novela*. Pura López Colomé (trad.). México: UAM.
- Muñoz, Mario. (2011). «La literatura mexicana de transgresión sexual». *Amerika. Mémoires, identités, territoires*. 4. *Mexique: mythes, tabous, stéréotypes au carrefour des*

- identités*. Rennes: Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques (LIRA)/Université Rennes.
- Muñoz, Rafael F. (1970). «¡Vámonos con Pancho Villa!». *La Novela de la Revolución Mexicana*. T. 2. Antonio Castro Leal (ed.) México: Aguilar.
- Muñoz Molina, Antonio. (1990). «La invención del personaje». *El personaje novelesco*. Marina Mayoral (coord.). Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura.
- Navarro Tomás, T. (1976). *La voz y la entonación en los personajes literarios*. México: Málaga.
- Negrín, Edith. (2002). «Recepción de *La sombra del Caudillo*». *La sombra del Caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. México: ALLCA.
- Obregón, Álvaro. (2009). *Ocho mil kilómetros en campaña*. México: FCE.
- Olea Franco, Rafael. (2002). «*La sombra del Caudillo*: la definición de una novela trágica». *La sombra del Caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. París: ALLCA XX (Archivos, 54).
- . (2010). «Para novelar nuestra historia: *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán». *Escenarios XXI*, 5-6, 1.
- . (2012). «La novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LX, 2, 479-514.
- Olmos, Graciela. (1983). «Corrido de Durango». *Corridos mexicanos*. Gilberto Vélez (ed.). México: Editores Mexicanos Unidos.
- Ortiz Hernán, Sergio. (2009). *Mariano Azuela. Creador del ferrocarril como personaje en las letras mexicanas*. México: Conaculta.

- Oseguera Mejía, Eva Lidia y Pedro Chávez Calderón. (1992). *Análisis literario. El Zarco, de Ignacio Manuel Altamirano y La sombra del Caudillo, de Martín Luis Guzmán*. México: Biblioteca Literaria Iberoamericana.
- Oviedo, José Miguel. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Posmodernismo. Vanguardia. Regionalismo*. Madrid: Alianza.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. (2007). «El descubrimiento y los héroes hispanos en la literatura modernista». *En torno al personaje histórico. América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*. Beatriz Aracil Varón (coord.). 9-10, 148-156.
- Pacheco, José Emilio. (1981). «Crónica de Huitzilac». *La sombra de Serrano. De la matanza de Huitzilac a la expulsión de Calles por Cárdenas*. Federico Campbell (comp.). México: Revista *Proceso*.
- Patán, Julio. (2009). *Para entender a Martín Luis Guzmán*. México: Nostra.
- Paz, Octavio. (1994). «Cristianismo y revolución: José Revueltas». *Obras completas. Generaciones y semblanzas*. T. 4. México: FCE.
- Perea, Héctor. (1987). *Homenaje a Martín Luis Guzmán en su centenario*. Con prólogo de Marta Portal. Madrid: Asociación Cultural de Amistad Hispano-Mexicana.
- Phipps Houck, Helen. (1941). «Las obras novelescas de Martín Luis Guzmán». *Revista Iberoamericana*. 3, 5, 139-158.
- Pi Orozco, Luis Ernesto. (2009). *El dictador latinoamericano en la narrativa*. México: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Pimentel, Luz Aurora. (1998). *Relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.

- Pineda Franco, Adela. (2007). «Entre el exilio y el fuego revolucionario: la narrativa de Martín Luis Guzmán de 1925 a 1929». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXXIII, 66, 29-51. Boston: Boston University.
- Plutarco (2005). *Vidas paralelas. Alejandro y Julio César*. Carlos García Gual (introd.). Madrid: Edaf.
- Portal, Marta. (1993). «El exilio madrileño de Martín Luis Guzmán». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 22. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Prado Biezma, Javier del. (2000). *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Síntesis.
- Propp, Vladimir. (2006). *Morfología del cuento*. Lourdes Ortiz (trad.). Madrid: Fundamentos.
- Quintanilla, Susana. (2009). *A salto de mata. Martín Luis Guzmán en la Revolución Mexicana*. Biografía. México: Tusquets.
- Quirk, Ronald J. (2013). *El repertorio de los personajes de Pereda*. Vol. 206. New York: Peter Lang.
- Rama, Ángel. (1983). *Literatura y clase social*. México: Folios.
- Ramírez-Barradas, Herlinda F. (2000). «La transformación de un héroe de corrido a través del tiempo». *Hispania*, 83, 2, 189-197.
- Reyes, Alfonso. (1956). «Estrella de Oriente». *Obras completas*. T. III. México: FCE.
- . (1963). «El deslinde». *Obras completas*. T. XV. México: FCE.
- . (1989). «Entre el amor y el escoger». *Obras completas*. T. XXII. México: FCE.
- Reyes Heróles, Jesús. (1985). *El liberalismo mexicano en pocas páginas*, selección de Adolfo Castañón y Otto Granados. México: FCE.

- Rojas, Guillermo. (1938). *Characterization of Pancho Villa and other historical figures in the mayor works of Martin Luis Guzman*. Tesis doctoral. Urbana: The University of Illinois.
- Romero, José Rubén. (1957). *Obras completas*. México: Porrúa.
- Rosado Zacarías, Juan Antonio. (2013). «Juan Bruce Novoa: “Los sensibles deben ganar” (a propósito de Martín Luis Guzmán. Entrevista». *Literatura Mexicana*. XXIV.1, 133-154.
- . (2011) «Ritual de balazos. Iniciación y aprendizaje en la novela de la Revolución Mexicana (1932-1951)». *Literatura Mexicana*. XXII.2, 73-98.
- Salmerón Sanginés, Pablo. (2000). «Pensar en el villismo». *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 3, 20.
- . (2010). «Francisco Villa». *Diccionario de la Revolución Mexicana*. México: UNAM.
- Santamaría, Francisco J. (1939). *La tragedia de Cuernavaca en 1927 y mi escapatoria célebre*. México: sin referencia a la editorial.
- Sandoval, Adriana. (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*. México: UNAM.
- . (1991). «Luz y sombra en una novela de Martín Luis Guzmán». *Literatura Mexicana*. 2, 1, 413-425.
- Sapang, Kurt (comp.). (1998). *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Navarra: Eunsa.
- Selden, Raman (ed.). (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al posestructuralismo*, Juan Antonio Muñoz Santamaría y Alberto López Cuenca (trads.). Madrid: Akal.

- Sevilla Arroyo, Florencio (ed.). (2011). *Re Trato de Miguel de Cervantes Saavedra*. Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote.
- Shakespeare, William. (1994). *Tragedias. Hamlet, Macbeth, El rey Lear, Ohtello, el moro de Venecia, Romeo y Julieta, Julio César*. José María Valverde (introd., trad. y notas). Barcelona: RBA.
- Sheridan, Guillermo. (1999). *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE.
- Sierra, Carlos Antonio de la. (2010). *La sombra del caudillo: Del hecho histórico al lenguaje literario y su adaptación al cine*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Silva Herzog, Jesús. (1972). *Breve historia de la Revolución Mexicana*. Dos tomos. México: FCE.
- Sófocles. (2000). *Tragedias. Áyax, Antígona, Edipo Rey, Electra, Edipo en Colono*. Jorge Bergua Cavero (introd.), Assela Alamillo (trad. y notas). Madrid: Gredos.
- Subercaseaux, Bernarndo. (1980). «*Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana (la novela del dictador, 1926-1976)*». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 359, 323-340.
- Tedeschi, Stefano. (2011). «Del caballo al tren. Objetos de la modernidad en la narrativa de la Revolución Mexicana». *Letral*, 7.
- Tierno Tejera, Sofía. (2010). *Historia y ficción en Martín Luis Guzmán*. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal.
- Torres Pared, Javier y Gloria Villegas Moreno (coords.). (2010). *Diccionario de la Revolución Mexicana*. México: UNAM.
- Valles Calatrava, José R. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.
- Valverde, José María. (1994). «Introducción». *Tragedias. Hamlet, Macbeth, El rey Lear, Ohtello, el moro de Venecia, Romeo y Julieta, Julio César*. Willian Shakespeare. Barcelona: RBA.

- Velasco Moreno, Juan. (2001). «Las diferentes ediciones de *La sombra del Caudillo*: historia, Revolución y literatura chicana». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Wellek, René y Austin Warren. (2004). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- White, Hayden. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Stella Mastrangelo (trad.). México: Fondo de Cultura.
- Zambrano, Gregory. (2000). *De historias. héroes y otras metáforas (estudios sobre literatura hispanoamericana)*. México: UNAM.
- Zavala Gómez del Campo, Mercedes. (2010). «Apuntes sobre el corrido épico-revolucionario y su transformación». *Entre rumores, ejércitos rebeldes, ansiedad impresa y representaciones épicas. Apuntes sobre la independencia y la Revolución en San Luis Potosí*. Moisés Gámez (ed.). México: El Colegio de San Luis.
- . (2006). «La tradición oral del noreste de México: tres formas poético-narrativas» [tesis doctoral]. México: El Colegio de México.