

Símbolos y tipos del poder político en *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán

SYMBOLS AND TYPES OF POLITICAL POWER IN *LA SOMBRA DEL CAUDILLO*,
BY MARTÍN LUIS GUZMÁN


Tatiana Suárez-Turriza*
Carlos Farfán-Gómez**

Resumen: Se analiza la representación de símbolos, imágenes y tipos del ámbito político mexicano del periodo posrevolucionario en la novela *La sombra del Caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán. Se evidencia el discurso ideológico e histórico-político que subyace en esta ficción narrativa. Se exponen también las particularidades de dicha propuesta estética y ética, fundamentada en la tradición clásica grecolatina; además, se señalan las cualidades de su técnica y estilo literario, que denotan la influencia de artes de vanguardia, como la pintura cubista y la cinematografía, manifiesta mediante la predilección por el uso especial de una figura retórica: la metonimia. **Palabras clave:** novela de la revolución; poder político; símbolo; metonimia; cinematografía

Abstract: This paper analyses the representation of symbols, images and types of the Mexican political sphere of the post-revolutionary period in the novel *La sombra del Caudillo* (1929) by Martín Luis Guzmán. Through this analysis, the ideological, historical-political discourse that underlies this novel becomes evident. It also exposes the particularities of his aesthetic and ethical proposal, based on the classical Greco-Latin tradition; it also points out the qualities of his narrative technique and style, which denote the influence of avant-garde arts, such as cubist painting and cinematography, which is manifested through the predilection for the special use of a rhetorical figure: metonymy.

Keywords: novel of The Revolution; political power; symbol; metonymy; cinematography

* Universidad Pedagógica Nacional,
México

** Universidad Autónoma de
Campeche, México
Correo-e: tatianna679@hotmail.com
 <https://orcid.org/0000-0001-8913-183X>

Recibido: 3 de abril de 2023

Aprobado: 30 de agosto de 2024



INTRODUCCIÓN

En *La sombra del Caudillo* (1929) se armoniza el discurso social y político con el literario. Tres décadas después de la publicación de la novela, Martín Luis Guzmán confesó, en entrevista con Carlos Landeros, que entre sus objetivos al escribirla destacaban:

Influir en el espíritu mexicano de tal manera que se alejase de un modo definitivo la amenaza de los caudillajes militares [...] Hacerlo mediante una obra de valor artístico permanente. Una novela que pintara una realidad de la cual se desprendiesen conclusiones políticas y sociales, pero que al mismo tiempo tuviese un futuro abierto para quedar como obra de arte literario (Martín Luis Guzmán, en Landeros, 1967: II-VII).

En el ensayo histórico y político titulado *La querrela de México* (1915), Guzmán ya había analizado los años previos a su presente revolucionario y, años más tarde, escogió la ficción novelesca para expresar ese mismo pensamiento y visión social. En *La sombra del Caudillo*, Guzmán realiza el balance de la historia reciente del país, de su pasado inmediato, para aquilatar su presente y advertir, como él mismo declaró, los peligros de la proyección de sus vicios en el futuro. En la ya clásica entrevista hecha por el crítico Emmanuel Carballo, el autor comentó el vínculo entre historia y literatura; sus ideas sobre el tema dejan en claro la razón por la que eligió el discurso narrativo como medio para comunicar su interpretación política y social de algunos momentos de la historia de México:

ningún valor, ningún hecho, adquiere todas sus proporciones hasta que se las da, exaltándolo, la forma literaria. Es entonces cuando adquiere rango de verdad, y no cuando lo mira con sus sentidos vulgares un historiador cualquiera, que ve pero que no sabe entender,

expresar, lo que sus ojos han mirado. Las verdades mexicanas están allí por la fuerza literaria con que están vistas, recreadas (Martín Luis Guzmán, en Carballo, 1986: 116).

Lejos de ofrecer una percepción distorsionada de la realidad histórica, la literatura, para Martín Luis Guzmán, es el discurso que mejor puede desentrañarla, ya que la muestra en todas sus proporciones; sin ser fiel a los acontecimientos 'tal y como sucedieron' ofrece una interpretación más significativa, simbólica, de ellos.

Los sucesos en los que se inspiró el autor para crear su ficción novelesca son ya bastante conocidos; la obra entrama dos periodos sucesivos del poder presidencial: la contienda de Adolfo de la Huerta contra Calles para suceder a Álvaro Obregón, y el asesinato de Francisco Serrano en 1927, primer ministro de guerra en el gobierno de Calles. Mediante una propuesta estética basada en modelos clásicos, el novelista vela, sin ocultar, la referencialidad histórica, y consigue potenciar su sentido: el inminente peligro de los caudillismos militares. Asimismo, ofrece una interpretación de su presente y denuncia la decadencia de los ideales revolucionarios en el proceso de su institucionalización.

El modelo estético y ético que estructura la novela se sustenta en la idea del equilibrio entre lo físico, lo espiritual e intelectual, derivado de la noción clásica de armonía entre fondo y forma. En la propuesta artística que plantea la obra destaca la tendencia de lo que podría llamarse un estilo metonímico, es decir, una escritura que se acerca al procedimiento significativo de esta figura retórica en la que el sentido de algo, el carácter de un sujeto o el significado esencial de un hecho se sugiere de manera simbólica mediante la exaltación de uno de sus atributos o pertenencias. Con 'estilo metonímico' nos referimos a una escritura que semeja el procedimiento retórico en que la significancia de una cosa, sujeto o circunstancia se desplaza a una de sus partes, rasgos, su efecto o continente (Le Guern, 1973:

25). Por medio de imágenes detalladas, Guzmán construye en su novela un sistema de valores éticos que expresan en un nivel simbólico su interpretación del escenario político mexicano posrevolucionario.

En este artículo se analizan los símbolos, imágenes y tipos representativos del poder político mexicano del periodo posrevolucionario que Martín Luis Guzmán configuró en *La sombra del Caudillo* mediante su peculiar estilo. Se pretende evidenciar las cualidades de su propuesta estética, que se construye a partir de la recuperación de la tradición literaria clásica grecolatina y la asimilación de técnicas narrativas que denotan la influencia de artes de vanguardia: la pintura cubista y el cine expresionista. De acuerdo con dicha apropiación, en la novela destaca la predilección por el uso de la metonimia y la sinécdoque para dotar de una dimensión simbólica a personajes y situaciones. Es decir, el narrador privilegia estos recursos retóricos para comunicar, con mayor fuerza expresiva, simbólica, su perspectiva de la historia mexicana. Una visión que, como se sugiere también a lo largo de este texto, parece haberse erigido como una alegoría que expone valores y vicios que se advierten como consustanciales al devenir de la vida política nacional.

Para esta lectura se ha tenido en cuenta también que el fervor por el clasicismo grecolatino fue una característica determinante en el quehacer literario y filosófico del grupo de los ateneístas, liderados por Vasconcelos, al que perteneció Guzmán. Estos intelectuales, como menciona Jorge Aguilera Mora, hicieron suyo uno de “los problemas más críticos de la estética moderna: la función del símbolo”, y reflexionaron sobre él a la luz de la filosofía clásica (2002: 539).

Martín Luis Guzmán recurrió al platonismo para explicar su concepción del arte y la belleza; vinculó el simbolismo con la metáfora platónica de la ‘visión de las esencias’ y, por lo tanto, privilegió los sentidos como vía de conocimiento. Escribió: “solo en los sentidos nace y muere la belleza; durante muchas vidas podríamos

vivir de ello, para lo pequeño, para lo cotidiano, para lo grande” (Martín Luis Guzmán, en Aguilera Mora, 2002: 543). En esta afirmación se fundamenta la estética literaria del mexicano, que apuesta por la sugerencia simbólica por medio de la reiteración o relieve de imágenes, gestos y acciones concretas, nimias (Martín Luis Guzmán, en Aguilera Mora, 2002: 543).

LAS INFLUENCIAS CLÁSICAS Y DE VANGUARDIA: PLATONISMO Y ARTE CUBISTA

En su artículo “Diego Rivera y la filosofía del cubismo”, Martín Luis Guzmán refiere que en una ocasión preguntó al pintor mexicano qué diferencia existía entre el viejo y el nuevo arte (el cubista, se entiende) al respecto de su concepción y elaboración de un retrato. Rivera, según comenta Guzmán, respondió que los pintores cubistas, a diferencia de sus antecesores, aspiraban a expresar el “arquetipo”, la figura inmutable en la que los rasgos individuales, la “cifra facial”, fueran solo un accidente. En esa idea estética el novelista atisbó un germen de filosofía clásica:

El pensamiento se desata y, de un golpe de alas, ya está en medio del más puro platonismo. La idea platónica, con su existencia perenne, perfecta, incorruptible, resurge a través de los siglos en el campo más inesperado, en un mundo ufano hasta ayer de producir los seres más individuales (Guzmán, 1920a: 62).

En *La sombra del Caudillo*, el autor pone en obra algunas de sus concepciones respecto del arte cubista. Como bien ha reconocido recientemente Inés Juárez Juárez:

Guzmán, al haber experimentado con movimientos estéticos de su contemporaneidad —como el cubismo, el surrealismo y el expresionismo—, logró subvertir el cuadro de

costumbres realista —basado solo en las impresiones de quien observa— y la configuración de personajes definidos ideológicamente desde el comienzo y carentes de consciencia (2022: 184).

La misma investigadora ha explicado que una de las técnicas más representativas del estilo guzmaniano —que emplea en las obras que ella ha agrupado bajo el nombre de ‘la revolución novelada’—, se debe precisamente a la influencia del arte cubista. Esta se refiere a la perspectiva múltiple, al

movimiento en el espacio: varias líneas de horizonte y varios puntos de fuga que permiten a un cuadro en movimiento o escena una mayor relación espacial, el aumento del campo de profundidad y la visualización óptima de los distintos objetos tridimensionales representados en niveles diferentes (Juárez Juárez, 2022: 148).

La aspiración cubista de mostrar un objeto por sus partes, en un mismo plano, se traduce en una técnica narrativa peculiar en *La sombra del Caudillo*. Por ejemplo, para las descripciones y caracterización de los personajes, el autor parece recurrir a un estilo que se acerca mucho a los mecanismos de representatividad estética del cubismo. Además, el narrador utiliza de manera frecuente vocabulario cercano al campo semántico de la pintura, sobre todo, al del arte cubista, en el que las líneas y las formas geométricas adquieren especial relevancia. Al describir los rasgos físicos de los personajes suele acudir a términos como ‘trazos’, ‘líneas’, ‘contornos’, ‘curvatura’, ‘óvalo’.

Sobre la apreciación de la pintura cubista, Guzmán escribió también: “Los ojos desapercibidos ven al primer momento una mera concreción de planos y líneas en torno de una que otra forma discernible: el perfil de un vaso, el cubo de una casa, el contorno sobrio de una mano” (1920a:

61). Las descripciones físicas —prosopografías— de los personajes y algunas escenas recuerdan la técnica de la pintura cubista: se presentan como “una concreción de planos y líneas” en la que se destaca algún trazo, casi siempre mediante un juego de claroscuros. Esto sucede desde el primer capítulo de la novela. Las descripciones de Rosario y Aguirre —protagonistas de la obra— revelan una técnica casi pictórica en la que, mediante la idea de la refracción de la luz en los cuerpos, se exaltan detalles, contornos que, al presentarse en relieve, adquieren mayor fuerza expresiva. Para retratar a Rosario, el narrador realza las líneas y los matices de su figura: “la irradiación luminosa volvía más perfecto el *óvalo* de su cara, enriquecía la *sombra* de sus pestañas, el *trazo* de sus cejas, el *dibujo* de su labio, la frescura de su *color*” (9) [las cursivas son mías].¹ En la prosopografía de Aguirre también es evidente esa exaltación de rasgos: “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” (2) [Las cursivas son mías]. De hecho, el narrador atribuye el atractivo físico de Aguirre a las líneas que lo armonizan:

¿Era la suavidad del trazo que bajaba desde las sienas hasta la barbilla? ¿Era la confluencia correcta 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? (12).

En la novela, los rostros y cuerpos se presentan fragmentados, de ellos se destaca algún rasgo o atributo que, de manera metonímica, cifra el carácter o la personalidad. La insistencia en destacar una cualidad física del personaje no solo pretende dar cuenta de su carácter, también

¹ Todas las citas pertenecientes a *La sombra del Caudillo* corresponden a Guzmán (2002), por lo cual solo se anota el número de página.

tiende a constituir un arquetipo. Rafael Olea Franco ha señalado que uno de los modelos estéticos de esta obra es la tragedia griega; el crítico ha evidenciado la caracterización de Aguirre como un héroe trágico y ha advertido la correspondencia de Axkaná con la figura clásica del coro en el modelo clásico griego (2002: 454).

Del retrato del Caudillo lo que permanece en la memoria del lector es la mirada de sus ojos felinos; de Axkaná González, su voz, capaz de conmover aun sin que sus palabras sean entendidas. De Hilario Jiménez, el traidor enemigo de Aguirre, su silueta es la forma que, simbólicamente, revela su personalidad pérfida: “Jiménez, visto de espaldas, daba de sí idea más fiel que visto de frente [...] eso sí era muy suyo — más suyo desde luego que el deforme espíritu que acusaban sus facciones siniestras—” (59). En la descripción de los personajes se advierte el propósito de forjar tipos de acuerdo con valores éticos o morales que expongan el ‘ser y el deber ser’ del escenario político mexicano.

Como en la caverna platónica, en las páginas de la novela de Guzmán la ‘realidad’ se percibe por su proyección mediante un desfile de sombras: personajes y situaciones cuyo origen o causa solo se puede intuir. El mismo título advierte de esta proclividad a mostrar la relevancia de un actor o situación por el efecto que produce en otros, por el ‘reflejo’ de sus acciones en la vida de los demás. La imagen del Caudillo se configura a lo largo de la obra mediante la descripción de la sombra que proyecta su poder en la política del país, por medio de su resonancia o impacto en la existencia de Aguirre, de sus partidarios y enemigos.

El relato inicia con una imagen que sugiere la propuesta estética y ética de la novela fundamentada en la idea platónica de que la realidad y el concepto solo pueden percibirse por su efecto. Me refiero a la descripción del ‘reflejo’ fragmentado de la ciudad en los vidrios del Cadillac en movimiento del general Aguirre: “Se movieron con el cristal, en reflejos pavonados, trozos del

luminoso paisaje urbano en las primeras horas de la tarde —perfiles de casas, árboles de la avenida, azul de cielo cubierto a trechos por cúmulos blancos y grandes”... (5). Las ventanillas del auto, a manera de pantallas de cine, más que reflejar proyectan esa vista urbana que se mueve a la velocidad de la máquina; la dividen en fragmentos que, en sucesión casi cinética, dan la imagen panorámica de la ciudad al atardecer. Yvette Jiménez de Báez ha opinado que: “esta búsqueda de espacios del estar que no se integran con el ser está sustentada por una visión fragmentada de la ciudad que solo conocemos por reflejo del símbolo del poder político” (2002: 623). Como ‘puesta en abismo’, el paisaje urbano recortado en cuadros adelanta la técnica narrativa y descriptiva que prevalecerá a lo largo de la obra, un procedimiento según el cual la esencia de los personajes y el sentido de las situaciones se revela por el encuadre selectivo de imágenes, gestos o acciones puntuales.

LAS CUALIDADES CINEMATOGRAFICAS DE SU NARRATIVA

En “Frente a la pantalla”, Martín Luis Guzmán alude a la correspondencia que encuentra entre el cine y la literatura de folletín:

Si queremos hallar algo cuya función se acerque en parte a la del cine, y que, como este, tenga la virtud de producir estados de ánimo generales, hemos de buscar en el campo literario y hacia las regiones más humildes: lo encontraremos en el folletín. En este último hay, como en el cinematógrafo —aunque en cantidad mínima si se quiere—, ese elemento en que descansa toda obra de arte que remeda el vivir humano: la estética inherente a la acción (1920b: 166).

Recordemos que *La sombra del Caudillo* circuló primero como novela de folletín mediante

entregas dominicales en periódicos de Estados Unidos (*La Prensa*, de San Antonio; y *La Opinión*, de los Ángeles), y en México, en el diario *El Universal*, entre mayo de 1928 y octubre de 1929 (Tapia Vázquez, 2019: 48).²

En los varios artículos que Guzmán y Alfonso Reyes publicaron para la prensa española bajo el seudónimo de Fósforo se leen planteamientos que bien podrían referirse al procedimiento narrativo y a la estética de *La sombra del Caudillo*,³ por ejemplo: “Por la reiteración del gesto, se va engendrando lentamente un carácter: un carácter representado por un signo fisionómico. La obra del cine parece, así, tender a la creación de una cara” (Guzmán, 2010: 149). En otro texto expone las posibilidades de elipsis que tiene el cine mediante el encuadre de un detalle, una imagen específica que exprese el todo de una realidad (como sucede en la novela):

La alucinación objetiva del cine logra producir relaciones sutilísimas de sensibilidad entre una fisonomía y un carácter. La fotografía cinematográfica, fotografía de un cerrojo, de

- 2 Jazmín Guadalupe Tapia Vázquez ofrece datos importantes sobre la historia del texto de Guzmán y su recepción: “En nuestro país, las entregas (que posteriormente se convertirían, con modificaciones sustanciales, en *La sombra del Caudillo*) suscitaban no poca incomodidad entre la clase política mexicana, ya que remitían a un pasado inmediato todavía latente en la memoria de la sociedad: el asesinato del general Serrano perpetrado en 1927, quien se oponía a las pretensiones reeleccionistas de Álvaro Obregón, y la rebelión encabezada por Adolfo de la Huerta en 1923. El gobierno de Plutarco Elías Calles interrumpió las entregas dominicales en *El Universal* y ‘acordó’ con la editorial Espasa-Calpe no publicar ni distribuir textos de Martín Luis Guzmán que tuvieran como tema acontecimientos de la historia mexicana posterior a 1910, con la advertencia de que, según rememora el autor, se expulsaría del país a los representantes de la editorial en México y se clausuraría la agencia (2019: 48).
- 3 No nos detendremos en la relación, ya bastante conocida, de la adaptación al cine de esta obra de Guzmán, realizada por Julio Bracho en 1960. El paso de la novela a la película, titulada también *La sombra del Caudillo*, ha sido analizado por varios estudiosos. Daniel Zavala Medina nos ofrece una amena descripción de las vicisitudes en torno a la censura de la cinta en México, y también destaca las cualidades cinematográficas en las novelas de Guzmán (2018: 19-25).

dos manos entrelazadas que esconden un objeto y de un brazo que sale de una cortina, ahorrando cantidad de explicaciones (Guzmán, 2010: 191).

En su interesante libro de ensayos críticos sobre *La sombra del Caudillo*, Daniel Zavala Medina analiza con agudeza la obra desde nuevas perspectivas, como la biopolítica; en uno de los textos refiere la influencia fundamental de la cinematografía en el estilo literario de Guzmán; opina que en algunas escenas, como aquella en la que Axkaná, secuestrado, vendado de los ojos y tirado en el piso del vehículo reconstruye mentalmente el trayecto por la ciudad, con una “increíble imaginación visual”, con imágenes de la urbe tan poderosas, tan vívidas y tangibles, expone una narrativa que trasciende el realismo decimonónico (2018: 22-23).

Añadiría que esas imágenes están filtradas por una mirada cinematográfica de raigambre expresionista. Como bien apunta Juárez Juárez, el expresionismo cinematográfico, del que se nutrió la técnica discursiva de Guzmán, “nació de una crisis del sentimiento de la realidad, la misma que llevó a la ciencia a revelar que el espacio y el tiempo son las formas más elementales de la conciencia” (2022: 155). En las primeras décadas del siglo XX el cine se convirtió en el medio de expresión de la vida moderna. En la novelística propició un cambio en el enfoque narrativo “mediante montajes —es decir, contar la historia a partir de puntos dramáticos importantes, descomponer la escena por planos, mostrar el mundo interior de los personajes y yuxtaponer armónicamente pensamiento e historia—” (Juárez Juárez, 2022: 143).

Una escena de la obra que ejemplifica la cualidad cinematográfica en el estilo literario de Guzmán es la del atentado en la Cámara de Diputados. El narrador logra mantener el suspenso al centrarse y detenerse en la relación minuciosa del movimiento de las manos de los contendientes y

del arma con la que pretenden ‘madrugar’ a su adversario político:

Cañizo, en el acto mismo de salir de la tribuna, se volvió de frente hacia el ‘hilarista’, que ya *llevaba la mano derecha en la cadera*; [...] atento a que no le madrugará el otro. Él también tenía *ya la palma de la mano puesta contra la culata del revólver*. Y todo se realizó en menos de un segundo [...] *su índice se había identificado con el gatillo*, [...] *el cañón de la pistola iba a apuntar, la bala a salir* [...] Frente a él, *la pistola automática del ‘hilarista’ lo miraba con su ojo único* [...] Cayó como si la pistola que le daba muerte hubiese disparado, no la bala que salía para matar, sino el cadáver mismo (175) (Las cursivas son mías).

La perspectiva del narrador se reduce de manera paulatina, como una cámara cinematográfica en acercamiento; del movimiento del cuerpo al de las manos, al del arma, al de la bala, para culminar con la imagen metonímica que concentra e intensifica la acción: el cadáver disparado por la pistola (metonimia de efecto por causa).

Una escena más que ejemplifica esta técnica narrativa es la del discurso de Axkaná González en el pasaje que relata la convención organizada por el gobernador de Toluca, Catarino Ibáñez, además de que establece su papel simbólico como ‘mediador’ entre ‘los de arriba’ y ‘los de abajo’. Su nombre mestizo advierte ya de una situación intermedia de ‘puente’ o ‘vértice’ en el que confluyen dos visiones de mundo, dos perspectivas de la sociedad mexicana. Axkaná está fuera y dentro siempre del conflicto, deambula de la marginalidad al centro del poder. El narrador pone el foco en él de manera más constante que en otros personajes, de modo que, como la función del coro en la tragedia griega, sus emociones y reflexiones sobre el acontecer intensifican, aclaran o amplían la visión del drama que viven los demás.

AXKANÁ, LA VOZ: EL TIPO UTÓPICO DEL ‘DEBER SER’ DEL POLÍTICO REVOLUCIONARIO

El idealismo de Axkaná, en quien Guzmán parece condensar su visión utópica del deber ser del político revolucionario, tiene también sus antecedentes en el ensayo *La querrela de México* (1915). En los primeros párrafos de ese texto, el autor afirma de manera incisiva:

el problema que México no acierta a resolver es un problema de naturaleza principalmente espiritual. Nuestro desorden económico, grande como es, no influye sino en segundo término, y persistirá en tanto que nuestro ambiente espiritual no cambie [...] *padecemos penuria del espíritu* (Guzmán, 1961 a: 3) [Las cursivas son mías].

Esta perspectiva, de índole ‘metafísica’, sobre la razón de los problemas sociales y políticos del país, la expresa en la novela el personaje de Axkaná González. La espiritualidad, la reflexión, la oposición al materialismo —filosofía que representan personajes como Catarino Ibáñez o Tarabana— forman parte de su ideología y personalidad.

En la escena del mitin político en Toluca, la figura de Axkaná adquiere mayor expresividad y dimensión simbólica. Su voz, más que sus palabras y conceptos, representan la fuerza de espíritu que, según el planteamiento de Guzmán en *La querrela de México*, es el atributo que define el arquetipo del deber ser del político revolucionario. Con excepción suya, los oradores que participan en el mitin fracasan en su intento de conmover a los asistentes, a ‘los de abajo’, “falanges de indios” y “populacho” acarreado. Solo la intervención del joven logra captar la atención de la audiencia; su discurso se distingue de los otros; aunque incomprensible para el auditorio —tanto para ‘los de arriba’ como para ‘los de abajo’— provoca la aprobación unánime.

El narrador aclara que son las palabras del orador (Axkaná) y no las nociones expresadas lo que impresiona al público. El discurso provoca sensaciones, emociones que permiten a los oyentes intuir la grandeza de los conceptos, aun sin entenderlos. Son palabras plenas de espíritu y esto, mas que la ideología, es lo que conmueve:

Como si las ideas constituyeran tan solo el elemento inerte en la comunicación de los seres humanos, por sobre las ideas, o por debajo de ellas, la llama de lo que Axkaná quería y sentía en aquel instante prendió de súbito en lo que a su influjo quisieron y sintieron entonces los hombres humildes que lo estaban oyendo. La estructura ideológica de sus párrafos era la escoria que caía al suelo; el principio intuitivo, irracional [...] iba a los corazones derechamente (90).

La metonimia es aquí también una figura efectiva. Nunca se menciona lo dicho por Axkaná, solo aquello que lo hace aprehensible a los sentidos: “la calidez misteriosa de los vocablos”, “el ritmo de sus frases”, “el timbre de la voz”, de la “simpatía comunicativa de sus ademanes” y “hasta del fulgor de sus ojos”. La trascendencia del discurso se sugiere por el efecto que provoca en sus oyentes, permanece como algo indefinible más que como sensación o emoción provocada en el otro. Y la descripción de ese efecto tampoco se explica con conceptos, ideas, sino por medio de imágenes muy específicas, por la alusión de leves movimientos, gestos, detalles del físico y del comportamiento de la multitud.

Las reacciones del auditorio se refieren con una descripción muy visual, con un estilo de cualidades cinematográficas en el que predomina la técnica del acercamiento o *close-up*, que consiste en una yuxtaposición de imágenes que detalla, con minuciosidad, los rostros y emociones, subrayando la importancia de los gestos y miradas:

Su voz, clara y armoniosa [de Axkaná], hizo que las olas de sombreros se fijaran de pronto. Entre la superficie hecha de alas y copas de petate los discos de los rostros dibujaron surcos como de bronce, se inclinaban levemente hacia atrás; se orientaban, como a polo común, hacia el punto de donde la voz partía (89).

Es significativo que los personajes no develen su verdadero ser por medio de palabras, sino mediante ciertos atributos. El tono de voz, la mirada o la postura expresan su real sentido y carácter. Resulta evidente la relación que puede establecerse con *El gesticulador* (1938), de Rodolfo Usigli, ya que en ambas obras hay una marcada exaltación de la gestualidad como rasgo definitorio del ser político.

EL CAUDILLO, OJOS DE TIGRE; EL TIPO DEL ‘SER’

En la mirada del Caudillo se concentra su poder de dominio: “tenía unos soberbios ojos de tigre, cuyos reflejos dorados hacían juego con el desorden, algo tempestuoso, de su bigote gris” (46). Es clara la correspondencia entre la figura protectora y a la vez dominante del tigre con la del Caudillo, sobre todo, en razón de su vínculo con Aguirre, el joven ministro. Como aclara Daniel Zavala Medina, hasta el momento de la visita al Castillo de Chapultepec para discutir la candidatura presidencial, Aguirre había encontrado en los “soberbios ojos de tigre” del Caudillo “no las intimidaciones de un animal carnicero, sino la carga afectiva y sentimental que justifica en parte la fidelidad a su jefe” (2018: 29); pero estos no son más que “espejos de la furia en acecho del Caudillo como animal político” (2018: 31).⁴

4 En su estudio, Daniel Zavala Medina nos ofrece un lúcido y puntual análisis de la caracterización del Caudillo como una ‘bestia-soberano’ a partir de los planteamientos teóricos de Jacques Derrida.

La escena de la entrevista (segundo apartado del primer capítulo, “Una aclaración política”, del libro segundo) da cuenta del continuo juego de simulación que establecen los protagonistas de la vida política mexicana en la novela. En tal dinámica, el sentido verdadero de las palabras se concentra en el tono, la gestualidad y, en este caso en particular, en las miradas.

Durante su conversación con el Caudillo, el joven Aguirre percibe la aprobación o el rechazo mediante la forma en que su jefe lo mira, más que en sus palabras:

Pero si fijaban [los ojos del Caudillo] su mirada en Aguirre, nunca faltaba en ellos [...] la expresión suave del afecto. Aguirre estaba ya acostumbrado a que el Caudillo lo mirara así, y ponía en eso tal emoción, que acaso de allí nacieran, más que de cualquier otra cosa, los sentimientos de devoción inquebrantable que lo ligaban con su jefe. Con todo, esta vez notó que sus palabras, mencionado apenas el tema de las elecciones, dejaban suspensa en el Caudillo la mirada de costumbre (46).

De manera gradual, Aguirre toma conciencia de la ruptura con el Caudillo mediante la interpretación de los signos gestuales que acompañan su discurso: “De modo que ahora el tono de la voz, como poco antes la mirada y el gesto de su jefe, vino también a desconcertarlo, a herirlo. Algo se rompió en sus sentimientos según replicaba” (47).

En la escena se establece una especie de duelo de miradas entre el Caudillo (el presidente) y Aguirre (el ministro): “presidente y ministro se miraban con ojos escrutadores. El velo de fatiga que jamás se alzaba de sobre las pupilas del uno, hacía extraño contraste con el intenso fulgor que lanzaban las del otro” (48). Pero mientras Aguirre sí consigue percibir en la mirada del Caudillo los sentimientos que velan sus palabras, este

no parece capaz de entender la sinceridad en los ojos del joven.

Al final, el tono y los gestos del Caudillo alcanzan su máxima expresión de desapego y anulan la voz de Aguirre:

la sonrisa del Caudillo, y su gesto, y su ademán fueron tan glaciales, que Aguirre respondió como si hablara, no desde donde estaba, sino desde muy lejos —desde el fondo del bosque cuyas frondas hacían aguas al sol, desde el remoto cinturón de los montes azulosos (49).

Desprotegido, el joven se refugia, metafóricamente, en la naturaleza, a la sombra de los árboles que impiden el paso de la luz del día. De manera alegórica, el ministro es arrojado a la oscuridad del bosque, ese espacio que el Caudillo domina con su mirada de “dorados reflejos” desde lo alto del castillo, semejante al “sol” del que “hacían aguas” las frondas.

Es importante tener en cuenta la dimensión simbólica de la organización del espacio en el que interactúan los dos personajes —la proxémica—. El pasaje de la entrevista inicia con la referencia al lugar donde se dará el encuentro: la terraza del Castillo de Chapultepec. Primero, el narrador indica la posición en que se sitúan los protagonistas, uno respecto del otro, y esta denota una aparente igualdad de estatus:

Los dos acababan de dar tres o cuatro paseos de un extremo a otro de la terraza. [...] Y ahora los dos, apoyados en el parapeto conversaban. 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. Más abajo y más lejos se extendía el panorama del campo, de las calles, de las casas [...] La luz de la mañana elevaba,

suspendía; *hacia más profundo y más ancho el ámbito espacioso dominado desde la altura* (46) [Las cursivas son mías].

Esa descripción del espacio y la referencia a la posición de los personajes permiten que adquiera sentido simbólico y mayor dramatismo la alusión final a la ‘caída’ del ministro. El distanciamiento de los protagonistas es paulatino, marcado de manera metafórica por la voz y la mirada del Caudillo, que van, poco a poco, empujando a Aguirre al espacio dominado, a las sombras del bosque:

Sintió [...] por primera vez desde hacía diez años, que una cortina invisible iba interponiéndose, conforme hablaba, entre su voz y el Caudillo. Este, a cada segundo que corría, se le antojaba más severo, más hermético que en el segundo precedente (47).

Conforme el tono de la voz y la mirada del presidente se vuelven más ‘glaciales’, ‘irónicas’ y, por tanto, distantes, Aguirre se va internando, de manera simbólica, en el bosque: “Volvió el rostro, lo inclinó un poco hacia abajo, hacia el mar de copas verdes, donde la brisa ondulaba, y hundió allí la mirada durante breves segundos”. El joven se despeña, en sentido figurado, pues su última respuesta al Caudillo, como apunta el narrador, siente que la emite desde abajo, desde la lejanía del bosque, y aún más allá. Esta caída, este hundimiento del futuro político de Aguirre se corrobora con la imagen del joven descendiendo “rampa abajo en tránsito de desenfreno” para internarse, como un “submarino”, en el fondo del mar de frondas.


Estas y otras imágenes del poder político en el contexto del México posrevolucionario se delinean en las páginas de la novela mediante el uso privilegiado de recursos retóricos, como la metonimia, con la intención de fijar arquetipos. En la escena final, se expresa por símbolos concretos: el Cadillac, que representa el poder económico; los aretes de brillantes ostentosos, símbolo

del dominio sobre la mujer; el arma y los billetes manchados de sangre, detalles que configuran la imagen degradada del político mexicano en el personaje del Mayor Segura, asesino de Aguirre. Pero la novela no solo cifra y expone la interpretación de su presente histórico, también postula y propone la necesidad de renovar los paradigmas y la creación de nuevos arquetipos. De la muerte y tragedia del joven ministro resurge y se erige la figura de Axkaná González como arquetipo del ‘deber ser’ del político revolucionario, el único personaje que no tiene un referente histórico en la obra. La actualidad de *La sombra del Caudillo* afirma la maestría del autor para novelar la realidad y dotarla de una dimensión simbólica que posibilita su diálogo intemporal con los lectores. Y también expone la lamentable resistencia de nuestra historia política a escapar a esas imágenes de un poder degradado.


REFERENCIAS

- Aguilera Mora, Jorge (2002), "El fantasma de Martín Luis Guzmán", en Rafael Olea Franco (coord.), *La sombra del Caudillo*, París, UNESCO, 538-558.
- Carballo, Emmanuel (1986), *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública.
- Guzmán, Martín Luis (1920a), "Diego Rivera y el cubismo", en *A orillas del Hudson*, México, Editorial de Andrés Botas e Hijos, pp. 59-63.
- Guzmán, Martín Luis (1920b), "Frente a la pantalla", en *A orillas del Hudson*, México, Editorial de Andrés Botas e Hijos, pp. 163-170.
- Guzmán, Martín Luis (1961), "La querrela de México", en *Obras completas*, t. 2, México, Compañía General de Ediciones.
- Guzmán, Martín Luis (2002), *La sombra del Caudillo*, edición crítica de Rafael Olea Franco (coord.), París, UNESCO, pp. 616-629.
- Guzmán, Martín Luis (2010), *Obras completas III*, México, FCE
- Jiménez de Báez, Yvette (2002), "Historia política y escritura en *La sombra del Caudillo*", en Rafael Olea Franco (coord.), *La sombra del Caudillo*, edición crítica, París, UNESCO, pp. 616-629.
- Juárez Juárez, Inés (2022), *La revolución novelada de Martín Luis Guzmán: la autoconsciencia como dominante artística*, tesis de doctorado en Literatura Hispanoamericana, Universidad Veracruzana, disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/1944/52800>
- Landeros, Carlos (1967), "Acosado por la inocencia de un reportero Martín Luis Guzmán revela su vida y su pensamiento", en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 22 de noviembre de 1967, México, pp. II-VIII.
- Le Guern, Michel (1973), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París, Larousse.
- Olea Franco, Rafael (2002), "La sombra del Caudillo: la definición de una novela trágica", en *La sombra del Caudillo*, edición crítica, París, UNESCO, pp. 451-478.
- Tapia Vázquez, Jazmín Guadalupe (2019), *Memorias de Pancho Villa, de Martín Luis Guzmán: una estética de la integración*, [tesis de doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de México], disponible en <http://repositorio.colmex.mx/concern/theses/h128nf171?locale=es>
- Zavala Medina, Daniel (2018), *Soberbios ojos de tigre. Cinco ensayos sobre La sombra del Caudillo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Coordinación Nacional de Literatura/ Textofilia.

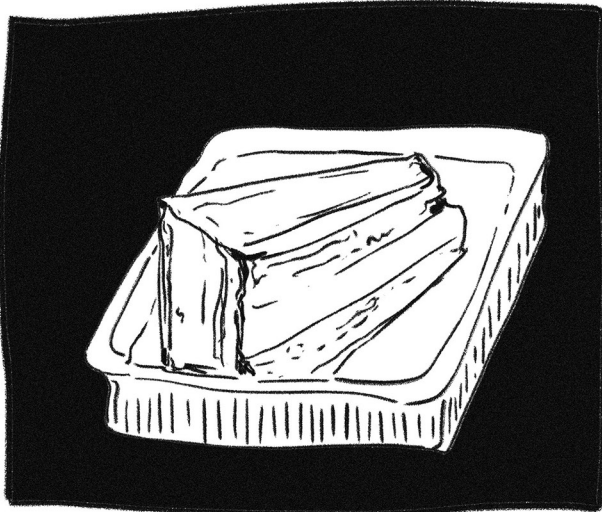
TATIANA SUÁREZ TURRIZA. Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México (Colmex), México; Maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana (UV), México. Sus líneas de investigación son: literatura hispánica del siglo XIX, literatura de las vanguardias, literatura y esoterismo. Entre sus publicaciones recientes se encuentran los artículos: "Las versiones de *Flor de fuego* y *Flor del dolor* de Santiago Sierra: del ocultismo al espiritismo kardeciano" (*Literatura Mexicana*, vol. 33, núm. 2); "El flâneur y la multitud en la 'ciudad mundo' de García Lorca" (*Iztapalapa*, vol. 43, núm. 93); y el libro: *Salomón de la Selva, poeta y educador de las Américas* (Universidad Pedagógica Nacional, 2022). Es profesora e investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores Conacyt.

 <https://orcid.org/0000-0001-8913-183X>

CARLOS FARFÁN GÓMEZ. Doctorando en Ciencias Sociales por el Instituto Campechano (IC), México. Maestro en Literatura Mexicana por la UV. Sus líneas de investigación son: literatura mexicana de los siglos XIX y XX, análisis del discurso literario y sociocultural. Entre sus artículos académicos recientes se encuentran: "El discurso oficial de la campechanidad como estrategia ideológica de cohesión social" (*Revista de El Colegio de San Luis*, vol. 14, núm. 25); "Del campo a la ciudad: la representación sociocultural en dos libros de Juan José Arreola" (*100-Cs*, vol. 9, núm. 1); "Los libros hablados de Juan José Arreola: una revisión" (*Nósis*, vol. 30, núm. 60). Es profesor investigador de tiempo completo en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Campeche (UACAM), México.

 <https://orcid.org/0000-0002-1291-7575>

CO SAS QUE le gustan a un monstruo



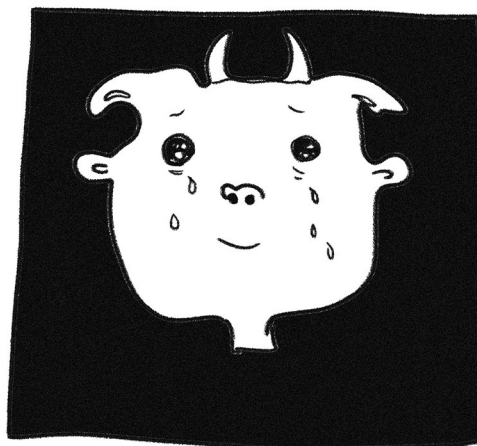
Una rebanada de pastel



un chingo de azúcar



caminar en el pasto



llorar de felicidad

Cosa de monstruos 4 cosas de monstruos-1 (2023). Dibujo digital: Arantxa Chávez.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.