

Independencias, revoluciones y revelaciones: doscientos años de literatura mexicana



Alicia Rueda Acedo
Ignacio Ruiz-Pérez
Rodolfo Mendoza Rosendo
Coordinadores

Biblioteca
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Biblioteca

INDEPENDENCIAS, REVOLUCIONES Y REVELACIONES:
DOSCIENTOS AÑOS DE LITERATURA MEXICANA

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Porfirio Carrillo Castilla

Secretario Académico

Víctor Aguilar Pizarro

Secretario de Administración y Finanzas

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

**Alicia Rueda Acedo, Ignacio Ruiz-Pérez,
Rodolfo Mendoza Rosendo
(Coordinadores)**

**INDEPENDENCIAS, REVOLUCIONES
Y REVELACIONES: DOSCIENTOS
AÑOS DE LITERATURA MEXICANA**

Biblioteca
**Universidad Veracruzana
University of Texas, Arlington
UC-Mexicanistas
Xalapa, Ver., México
2010**

Imagen de portada: *El señor de los pájaros*, Graciela Iturbide, 1985
Cortesía Galería López Quiroga
Armado de forros: Lizeth Pedregal

Clasificación LC:	PQ7118 152 2010
Clasif: Dewey:	M860.9972
Título:	Independencias, revoluciones y revelaciones : doscientos años de literatura mexicana / Alicia Rueda Acedo, Ignacio Ruiz-Pérez, Rodolfo Mendoza Rosendo, coordinadores.
Edición:	1a. ed.
Pie de imprenta:	Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana ; Arlington, Texas : University of Texas, c2010.
Descripción física:	528, [4] p. ; 21 cm.
Serie:	Biblioteca
ISBN:	9786075020334
Nota:	Incluye bibliografías.
Materias:	Literatura mexicana--Siglo XIX-- Historia y crítica. Literatura mexicana--Siglo XX-- Historia y crítica. Novela histórica mexicana--Historia y crítica. México--Vida intelectual--Historia.
Autores secundarios:	Rueda Acedo, Alicia. Ruiz-Pérez, Ignacio. Mendoza Rosendo, Rodolfo.
	DGBUV 2010/40

© The University of Texas, Arlington
Department of Modern Languages
Box 19557, 701 Planetarium Place
Arlington, Texas, 76019-0557
Estados Unidos de América

Primera edición, 16 de agosto de 2010
© Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial
Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz
Apartado postal 97, CP 91000
diredit@uv.mx
Tel/fax: (228) 818 59 80; 818 13 88
Xalapa, Ver., 91000, México

ISBN: 978-607-502-033-4
Impreso en México
Printed in Mexico

AGRADECIMIENTOS

Esta edición ha sido posible gracias al apoyo de la Universidad Veracruzana, y a los fondos recibidos por medio del Travel and Professional Development Award del College of Liberal Arts de la University of Texas, Arlington. Por ello queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento al maestro Agustín del Moral Tejeda, Director General Editorial de la Universidad Veracruzana, y a los doctores Beth Wright, decana del College of Liberal Arts, y Raymond Elliott, director del Department of Modern Languages de la University of Texas, Arlington. Igualmente deseamos agradecer al Programa de Investigación Inter-Universitario de Estudios Culturales y Literarios Mexicanos de la Universidad de California (UC-Mexicanistas) y al Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana por su participación activa y generosa.

PRÓLOGO

La historia, ya se sabe, tiene su propia memoria y, como tal, su propio olvido. Aunque nos oculta hechos “verdaderos”, al paso del tiempo los hemos investigado, sospechado y ficcionalizado. La historia se nos revela independiente y revolucionaria: a cada nueva lectura, a cada nuevo dato descubierto, a cada investigación o ficción histórica, aparece una nueva historia con una lectura diferente.

Hemos querido realizar en este volumen un recorrido a través de dos hechos históricos que ocupan las plazas y los recintos académicos: la Independencia y la Revolución, acontecimientos que cumplen doscientos y cien años respectivamente de dominar, acaso junto a la época prehispánica, la Conquista y la Colonia, lo que podríamos llamar la tradición del ser mexicano. Además, quienes colaboran en este volumen, autores reconocidos en el ámbito de los estudios académicos de México y Estados Unidos, han realizado una suerte de revelaciones, señas y testimonios no sólo sobre la Independencia y la Revolución, sino también sobre su lectura del mexicano, sus tradiciones, su literatura y su cultura en general. Aunque planeado en un principio como un volumen en el que se leyeran de manera nueva, del lado literario, tales sucesos, el lector verá que los ensayos aquí reunidos van más allá de apoyarse únicamente en la literatura y, en cambio, acuden a la filología, la microhistoria cultural y la historia de las mentalidades, entre otras disciplinas.

Este volumen se divide en tres secciones o “libros”: “Independencias”, “Revoluciones” y “Revelaciones”. A las dos primeras corresponden los momentos históricos que se conmemoran este 2010 en México. De tal forma que el recorrido que se plantea se inicia con diversas reflexiones en torno a las Independencias (de España en 1810 y, hasta cierto punto, de Francia en 1867) en concomitancia con el largo y tortuoso camino hacia el Estado-nación mexicano de corte liberal, y de una literatura edificante y portadora del “sentir nacional”. Hacia ese motivo, el del papel fundacional y emergente de la literatura –pero también en gran medida a la revisión de la vigencia de la figura del “político letrado”, diría el crítico Hervé Le Corre– se dirigen los trabajos de Manuel Sol, Christopher Conway, Carlomagno Sol Tlachi y Ángel José Fernández. Otros ensayos, en cambio, se ubican ya en las postrimerías de la Revolución, ya durante los primeros gobiernos posrevolucionarios (1921). Se trata de trabajos revisionistas en el más puro sentido del término, pues lo que proponen en fondo y forma es reflexionar sobre el planteamiento de una modernidad problemática, periférica y de suyo inconclusa, como la mexicana. Así, María Emilia Chávez Lara aboga en su artículo por el papel que tuvieron los escritores modernistas en la formación de la conciencia nacional en el país; mientras Amber Workman indaga en la figura del cronista que deambula por la ciudad de México como un *flâneur*, espectador y participante, que describe los dos centenarios de la Independencia (1910, 1921) desde una postura “oficial” o “alterna”.

El segundo apartado de este volumen se concentra en las producciones literarias surgidas a raíz de la Revolución. Los ensayistas trazan aquí un arco que explora las posibilidades creativas del movimiento de 1910: desde el estudio de Linda Egan sobre el testimonio asombrado y “proético” –prosa que se torna poesía– de John Reed, hasta el análisis que Álvaro Ruiz

Abreu y Martha Elena Munguía realizan de la voluntad popular, festiva y trágica de la Revolución en autores como Mariano Azuela, Francisco L. Urquizo, José Vasconcelos y Juan Rulfo. A este respecto, es de notar la perspectiva desde la que se narran algunas obras con tema de la Revolución: no es una voz omnisciente que emita juicios ni verdades absolutas. Esta cualidad narrativa es asimismo una de las marcas distintivas de la modernidad de este corpus narrativo: la ambigüedad. Tanto hombres como mujeres, señala Carlos Fuentes al reflexionar sobre los personajes de Azuela, surgen “de esa oscuridad: no pueden ver con claridad el mundo, viajan, se mueven, emigran, combaten, se van a la Revolución. Cumplen los requisitos de la épica original. Pero también, significativamente, los degradan y los frustran”.

La “narrativa de la Revolución”, como la denomina Max Parrá, abarca multitud de géneros que se concentran en la revisión historiográfica y de la microhistoria cultural, según demuestran Rodrigo García de la Sienna, Oswaldo Estrada, Claudia Parodi y Jesús Morales Bermúdez en ensayos que analizan distintas facetas de la Novela de la Revolución: las bases jerárquicas del patriarcado y sus funciones ideológicas, así como el papel de la memoria en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello; dos manifiestos políticos de Zapata escritos en náhuatl y en español en el contexto de la disidencia arenista (1914-1917); y la representación literaria del levantamiento “mapache” en Chiapas.

El tercer “libro” de este volumen, “Revelaciones”, es un recorrido crítico por versiones literarias alusivas tanto a la Independencia como a la Revolución, pero dispuestas ahora en el contexto de formación del proyecto de Estado-nación posrevolucionario y, en definitiva, de la literatura mexicana contemporánea. De ahí que este apartado abra con el ensayo de Armando

González Torres, que aborda la génesis y el desarrollo de la cultura y de la sociedad nacional a principios del siglo XX, proceso en el que José Vasconcelos tuvo un papel protagónico primero como rector de la Universidad Nacional (1920-1921), y después en cuanto Secretario de Educación (1921-1924). Quizá en ningún otro periodo de la historia de México la figura del artista desempeñará una función tan proteica ni tendrá un mayor compromiso para con la sociedad y el Estado-nación en ciernes. El intelectual y el artista serán los guías de esa cruzada que pasará necesariamente por el autoconocimiento: fijar la identidad se convierte en un asunto crucial. La búsqueda de lo autóctono a través de la explotación efectiva y efectista de la antropología, el folklore, la música y las artes populares sirvió de apoyo a la fase de autognosis de México y legitimó el proyecto de país de la familia revolucionaria. Es hacia el análisis del uso “oficial” del archivo mexicano al que se dirigen otros ensayos del apartado a fin de presentar, como señala Sara Poot-Herrera a propósito de *La feria* de Juan José Arreola, “una cartografía de historia y geografía distintas a las sugeridas desde el poder”. Sobre los restantes trabajos planea “la naturaleza permanente de la revolución interrumpida” (Adolfo Gilly) que se refleja en el plano artístico como tema inagotable provisto de una mirada cuestionadora tanto de sus logros como de sus fracasos —en un plano real e imaginario. Norma Klahn sitúa la obra maestra de Agustín Yáñez en el México posrevolucionario y “al filo de la modernidad”, al tiempo que la considera parte integrante de un proyecto “que elabora una poética geopolítica” en la que se propicia “un pacto entre el poder y la inteligencia” del que José Vasconcelos es personaje central, como destaca Armando González Torres.

Alfonso Colorado y Norma Angélica Cuevas revisitan la figura de personajes históricos de la Independencia (Hidalgo) y de

la Revolución (Madero y Felipe Ángeles) en las novelas de Jorge Ibargüengoitia e Ignacio Solares. En esas obras, a un tiempo unísono, se parodia, se refuta y se rinde homenaje a la historia mexicana. De modo similar, Raquel Velasco y Danaé Torres de la Rosa se adentran en los derroteros de la (nueva) novela histórica, género que permite revisar las manifestaciones de la memoria oficial y popular, de las cuales se nutre la literatura acaso de manera sacrílega e irreverente. En este contexto, las mujeres –tanto autoras como personajes protagónicos– tienen mayor presencia, lo que acredita una reelaboración de la historia y de la diversidad de mitos surgidos a raíz de la Revolución, ya sea para celebrarlos o para profanarlos. Dentro de esta tendencia se sitúa la lectura que Ilana Dann Luna hace de *La negra Angustias* de Matilde Landeta y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman. Según la ensayista, ambas cintas son ejemplo de ese “otro cine” hecho por mujeres que “contesta los mitos y fantasías patriarcales” inscritos por la cinematografía inspirada en el movimiento de 1910. Este mismo espíritu contestatario insuflado casi como una “revelación” es propio de otras escritoras –véanse, por ejemplo, los casos de Garro, Poniatowska, Esquivel o Mastretta. Las narradoras sitúan a la mujer en el centro de sus creaciones muy en la tónica de la propuesta de Joan Scott, quien a partir de la idea derridiana del “suplemento” –que enfatiza el papel del margen en la formación del centro– advierte que la incorporación de las mujeres abarca un procedimiento discursivo que motiva la reescritura de la historia. A la vez, y tal como advierte Michel de Certeau, las autoras han cuestionado en sus expresiones artísticas la autoridad, maestría y objetividad con la cual se ha construido la historia. Este cuestionamiento histórico es uno de los argumentos del ensayo de Mario Martín al referirse a la novela *Lodo en Tierra Santa* de Álvaro Sandoval, quien dis-

cute la vigencia de la Revolución mexicana en cuanto proyecto de legitimación de una clase política en el poder. Según Mario Martín, el vaciamiento de los ideologemas y del capital simbólico de la Revolución triunfante se materializa a través de una imaginería del desecho y de lo abyecto. Los signos más visibles del incumplimiento de esa utopía son el narcotráfico y la migración al vecino país del Norte –el *American dream* o el nuevo Aztlán de plástico y cartón piedra. Pero lo llamativo de ese fenómeno económico y social es la imaginería cultural surgida alrededor del narcotráfico, imaginería que contradice los logros ecuménicos de la Revolución. La narcocultura se convierte de esta manera en signo de una sociedad corrompida, pero también en espacio de resistencia frente a un proyecto de modernidad vacío y de fuste torcido.

Si la Independencia significa para el país la posibilidad de elegir un proyecto de nación de fachada conservadora o liberal, la salida de ese laberinto desemboca en el movimiento de 1910, y esta encrucijada a su vez dirige al pacto de reconstrucción nacional del México posrevolucionario con sus conocidas secuelas. Este 2010 ofrece una oportunidad inmejorable para repensar de manera crítica los frutos que han dejado tanto la Independencia como la Revolución en la cultura mexicana. Acaso no ha sido otra la apuesta que Ignacio Manuel Altamirano, Mariano Azuela, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska y Ángeles Mastretta, por mencionar a algunos autores, han realizado desde la literatura. Los ensayos de *Independencias, Revoluciones y Revelaciones: doscientos años de literatura en México* son una invitación a la relectura y a la reescritura –*Umschreiben* que diría Koselleck– de la historia mexicana. Revelar la historia es una tarea nueva en todo momento. Nuestro objetivo ha sido ofrecer versiones, interpretaciones y desacralizaciones de los dos sucesos históricos señeros de México: inventar e ima-

ginar el pasado para hacer más habitable el presente. En otras palabras, nos unimos a los festejos de este 2010 con la idea de que toda lectura es ya en sí un recurso crítico, y que todo procedimiento crítico invoca necesariamente a la escritura, es decir, a la creación. El lector, a fin de cuentas, tiene la última palabra.

Los coordinadores

LIBRO 1

Independencias

CLEMENCIA, NOVELA DE LA SEGUNDA
INDEPENDENCIA MEXICANA ESCRITA
POR EL CORONEL IGNACIO
MANUEL ALTAMIRANO

MANUEL SOL*

La obra de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) es una de las más representativas del siglo XIX en México, tanto en lo artístico como en lo político. Escribió ensayos, crónicas, discursos, poesía, novela e incursionó en su adolescencia en el teatro; sin embargo, pese a que se vanagloriaba de sus piezas oratorias y de la estimación que sentía por algunos de sus poemas, indudablemente su aportación más importante a la literatura mexicana se encuentra en la narrativa. *Clemencia*, su primera novela, se publicó en 1869 y, al decir de todos los críticos, se trata de una obra única en su tiempo porque, a diferencia de las novelas que se habían publicado hasta entonces, posee el mérito de ser breve, equilibrada, armónica, es decir, por haber sido —en palabras de José Luis Martínez— “la primera novela realizada con claros propósitos y conciencia artísticos” (11).

Bastaría recordar, aparte de las novelas de Joaquín Fernández de Lizardi, *El fiistol del diablo* (1845-1846) de Manuel Payno, *La hija del judío* (1848-1850) de Justo Sierra O'Reilly, *La Guerra de*

*Universidad Veracruzana

treinta años (1850) de Fernando Orozco y Berra, *Hermana de los ángeles* (1854) de Florencio María del Castillo, *La clase media* (1858) de Juan Díaz Covarrubias etc., o incluso novelas estrictamente contemporáneas, como *El Cerro de las Campanas* (1868) de Juan A. Mateos o *Monja, casada, virgen y mártir* (1868) de Vicente Riva Palacio, para apreciar las profundas diferencias que mediaban en la manera de estructurar su contenido y darle forma a través de un lenguaje y un estilo también distintos. Frente a las novelas de grandes dimensiones, de trama intrincada y folletinesca o de un romanticismo ingenuo sólo atento a producir efectos de exaltación o lamentación, nos encontramos con una obra cuyo mérito –como observaba un crítico de su tiempo– no consiste en amontonar incidentes y personajes, sino en una acción única, clara, precisa, terminante y, en cuanto al origen de su historia, apoyada en “lo verdadero” (Olavarría y Ferrari 130).

Por su parte, Carlos González Peña la califica de “milagro” literario, porque hasta esa fecha no se había escrito nada parecido en lengua española. En 1869, todavía no surgían los maestros de la novela española del siglo XIX: “Sólo escribía novelas –novelas literarias– en España, Fernán Caballero; y *Clemencia* –la de Altamirano– supera a *La Gaviota* y a *La familia de Alvareda*” (González Peña 177).

Ahora bien, en cuanto a esta nueva manera de novelar, no se trataba de una novedad casual. Altamirano era un asiduo lector: conocía las literaturas griega, latina y, entre las modernas, la francesa, la alemana, la italiana, la inglesa y la norteamericana; y fue uno de los primeros en comentar la literatura que se hacía en otros lugares de Hispanoamérica. Respecto a la narrativa, cita a Lamartine, Chateaubriand, Víctor Hugo, Dumas, Balzac, Daudet, Goethe, Richardson, Walter Scott, Dickens, Manzoni, Edgar Allan Poe, Fenimore Cooper, Ricardo Palma,

José Mármol, Jorge Isaacs, etc. Como creador y crítico tenía una sólida formación que le permitía ensayar nuevas formas literarias y estar al tanto en lo que se hacía en otras latitudes. En un ensayo titulado “La literatura en 1870”, hace notar una marcada tendencia a imitar, sobre todo en la obra de los jóvenes, a los escritores franceses y españoles:

La misma forma narrativa, igual propensión a la fábula intrincada, a las marañas inverosímiles, a los golpes teatrales de gran sensación, pero de poca verdad; idéntico gusto por la aglomeración aterradoras de crímenes, semejanza y monotonía en los tipos, desenlace en que no se observa el *Nec Deus intersit* del poeta y, sobre todo, una repugnancia para pintar a México, como es, incomprensible, y que sólo se explica por esa afición que hay en el vulgo a todo lo que es extranjerismo. (Altamirano 12, 234)

Y un año antes, en sus *Revistas literarias de México*, después de hacer algunas consideraciones sobre la novela, en general y, en particular sobre la del siglo XIX —siempre desde un punto de vista estético y moral—, considera que ésta —sin entrar a una clasificación minuciosa—, podría reducirse a dos grandes grupos: novela histórica y novela sentimental. La primera le parece que ha prestado un gran servicio a la humanidad porque ha difundido el conocimiento de los hechos pasados y ha motivado la reflexión histórica. En contra de los que opinan que esta manera de tratar los hechos desnaturaliza y corrompe las fuentes de verdad, responde que no hay forma histórica que no se encuentre expuesta a este peligro cuando el escritor carece de criterio o cuando el interés, de cualquier índole, corrompe la imparcialidad para hacer triunfar sus ideas: en la historia romana, en general —dice—, la adulación de los césares suele ser un panegírico vergonzoso; en cambio, la obra de Tácito es una denuncia objetiva de la tiranía. Así, pues, la novela histórica no

trae consigo este inconveniente, sino la voluntad o la capacidad del escritor (Altamirano 12, 48-58).

Además, afirma que la novela histórica, por su naturaleza, posee los medios más adecuados para contribuir a la educación e instrucción del hombre mediante la difusión de los hechos del pasado y la descripción de costumbres. Así que, en este aspecto, no resulta extraño que, como a tantos escritores románticos, el modelo a seguir le parezca Walter Scott, que ha dado a conocer en el mundo no sólo la historia de su país, sino también la de Francia y los hechos de las Cruzadas. ¿Por qué —se pregunta en otra parte— nuestros escritores, ya sean novelistas, poetas o dramaturgos, no vuelven sus ojos a la historia patria, a las figuras de Hidalgo, de doña Josefa Ortiz de Domínguez, de Morelos o de Guerrero, para “hacer estremecer de entusiasmo y de orgullo el corazón de los pueblos, que los dispone para la lucha de la libertad, que los anima en la marcha de la civilización?” (Altamirano 12, 227).

A partir de 1867, es decir, a partir de la victoria del ejército republicano en su lucha contra la Intervención francesa y el Imperio de Maximiliano, Altamirano sintió que para crear y fortalecer la conciencia de la patria en el pueblo mexicano era necesario, en primer lugar, que este pueblo la conociera en su geografía, en su historia y en su cultura. De aquí que, una vez restaurada la República, insistiera en una doctrina nacionalista que tuviera como vehículo de expresión todas las artes. Y, en el campo de la literatura, la novela histórica venía a ser el género más adecuado.

La orientación nacionalista no era nueva en México; antecedentes de ella se encuentran en algunos escritores de las generaciones anteriores que Altamirano conocía; pero una y otra vez se lamenta que no tengamos obras semejantes a las de Andrés Bello (“el maestro [que] hizo nacer la literatura sudamericana”), José Joaquín de Olmedo, Juan Carlos Gómez, Abigail

Lozano, José Mármol, Esteban Echeverría, etc., por enumerar solamente a algunos de los escritores sudamericanos que cita en su ensayo “De la poesía épica y de la poesía lírica en 1870” (Altamirano 12, 191 y ss.).

En cuanto a la novela amorosa o sentimental considera que ésta ocupa un segundo lugar, dada la misión didáctica o educativa que le ha asignado a la literatura; pero, a diferencia de lo que ocurre con la novela histórica, aquí el escritor, sin dejar de buscar la verdad, el sentimiento delicado y elegancia de estilo, goza de una mayor libertad artística y puede hacer lo que le aconseje su ingenio. Entonces –se pregunta–, “¿por qué no reunir el encanto a la moral?” (53-55).

A Altamirano hay, pues, que inscribirlo dentro de los escritores que creen, ya sean clásicos, románticos o realistas, que la moral es una de las principales finalidades del arte. Así, por ejemplo, el *Werther* de Goethe le parece excelente como obra artística, pero no la aprueba del todo por haber extraviado a “muchas almas”; y ya no digamos la opinión que le merecen las novelas de George Sand, Paul de Kock y Octavio Feré. Refiriéndose a la poesía, pero lo mismo podría decirse de la novela, afirma: “Unir la grandeza del pensamiento a la belleza de la forma [...] es el grado supremo del arte” (Altamirano 13, 256).

Respecto a la función que desempeña la novela en la sociedad, la llama “el monumento literario del siglo XIX” (Altamirano 12, 55), el “gran libro de la experiencia del mundo [...] abierto ante todos los ojos” (12, 48) y que por lo tanto influye en el progreso intelectual y moral de los pueblos. La novela:

abre hoy campos inmensos a las indagaciones históricas, y es la liza en que combaten todos los días las escuelas filosóficas, los partidos políticos, las sectas religiosas; es el apóstol que difunde el amor a lo bello, el entusiasmo por las artes, y aun sustituye ventajosamente

a la tribuna para predicar el amor a la patria, a la poesía épica para eternizar los hechos gloriosos de los héroes, y a la poesía satírica para atacar los vicios y defender la moral. (12, 48)

Clemencia apareció, por primera vez, en las páginas del tomo segundo de su revista *El Renacimiento* a mediados de septiembre de 1869, aunque a principios de este año la debió tener muy adelantada, pues en las primeras entregas del primer tomo anuncia la aparición inminente de su novela, que por razones ajenas a él va posponiendo, pero sobre todo, debido a que prefirió, como todo buen anfitrión, darle la preferencia a otras colaboraciones (*El Renacimiento* 1, 54 y 66)¹. Tan grande fue su éxito en *El Renacimiento* que sus mismos editores, Francisco Díaz de León y Santiago White, aun antes de que se terminara su publicación en la revista, decidieron editarla en un tomo aparte, que apareció en el mismo año de 1869.

La trama de *Clemencia* delata, desde cualquier perspectiva que se le examine, los temas y las formas de una típica nove-

¹ La redacción completa de *Clemencia* debió haberla terminado los primeros días de septiembre de 1869, pues en la crónica fechada el 10 de este mes da la noticia de que aproximadamente una semana antes había llegado a la capital “la distinguida poeta jalisciense doña Isabel Prieto de Landázuri, acompañando a su esposo el señor don Pedro Landázuri que viene a tomar asiento en el Congreso general” (*El Renacimiento*, 1, 19). Y aunque la primera entrega de *Clemencia*, que apareció a mediados de este mes, no lleva la dedicatoria, la promesa la cumplió en la primera edición en libro y que repiten las ediciones de la Vd. de Bouret:

Señora doña Isabel Prieto de Landázuri.

Acababa yo de escribir esta pobre novelita cuando llegó Ud. a México, y desde luego resolví dedicársela, sintiendo no poder ofrecerle cosa menos escasa de valor.

Recíbala Ud., Isabel, no viendo en ella, sino la muestra de la admiración y afecto que me inspiran los talentos de Ud.

Ignacio M. Altamirano
México. Octubre 1°. 1869.

la romántica: dos jóvenes soldados, Fernando Valle y Enrique Flores, forman parte del ejército liberal, cuando éste, por el avance de las tropas francesas, se ve en la necesidad de marchar en retirada, primero hacia Querétaro y, después, al centro del país, es decir, a Guadalajara, donde transcurre la mayor parte de la acción, hasta quedar confinado en Zapotlán y Colima. Junto a los protagonistas masculinos, nos encontramos a los femeninos, Clemencia e Isabel. De este cuarteto, el personaje central, como lo indica el título de la novela, es Clemencia, pues ella será una y otra vez quien con sus decisiones hará avanzar la acción hacia el final, pero no precisamente hacia el desenlace por ella deseado, ya que víctima de su coquetería y de su incapacidad para ver más allá de las apariencias, será la principal causante de su propia tragedia y de la muerte de Fernando Valle.

Inútil resulta decir que tanto en la acción como en la descripción de personajes y de escenarios, el contraste es el principal recurso que explica la estructura de la novela: Clemencia es una mujer sensual, morena, de ojos negros, abundante cabellera —el narrador para describirla, entre otras, utiliza palabras como *hurí*, *sultana*, *sirena*—; en suma, “el más lindo semblante que hubiera podido soñar un poeta musulmán”. Isabel, por el contrario, es una mujer rubia, de ojos azules —como una inglesa—, tierna, delicada, inocente, es decir, “hermosa como un ángel”. Los protagonistas masculinos también están presentados mediante rasgos antitéticos: Enrique Flores es un joven rubio, gallardo, simpático; en cambio, Fernando Valle, un joven moreno, tímido y taciturno.

La secuencia y el simple título de los capítulos dan también idea de esta técnica: “El comandante Enrique Flores”, “El comandante Fernando Valle”, “Guadalajara de lejos”, “Guadalajara de cerca”, “Las dos amigas”, “Los dos amigos”, “Amor”,

“Celos”, “Frente a frente”, “Bien por mal”, “Prisión y regalos”, etc. Junto a esta *ars oppositorum*, la gradación es la otra técnica que explica la estructura de *Clemencia*; sin embargo no falta en ella el suspenso, pues Altamirano, como muchos escritores románticos, no es ajeno a los efectos teatrales. Recordemos el capítulo XVIII en el que Clemencia, después de haberle dado falsas esperanzas a Fernando y aparentemente derrotada por Isabel en su lucha por conquistar a Enrique, exclama, consciente de su belleza y animada por el orgullo: “—Él me amará también, ¡oh! me amará mucho, lo prometo —dijo y se metió en la cama”; o bien el XXIX en el que se va descubriendo paulatinamente que el traidor no es Fernando Valle, sino Enrique Flores, quien, suponiendo la inminente derrota de las tropas liberales, no duda en entrar en arreglos con los franceses, comunicándoles las últimas disposiciones del general en jefe del Ejército del Centro; o bien, la manera como se van resolviendo ante los demás personajes, y ante el lector mismo, cada uno de los enigmas que rodean la figura de Fernando Valle (¿quiénes son sus padres?, ¿por qué intenta ocultar su pasado?, ¿por qué viste el uniforme del soldado liberal?, etc.), y cuya explicación preludian algunos personajes, pero, con todos sus detalles, se reserva el segundo narrador, esto es, el Doctor L., que es también el que explica el sentido de los epígrafes de Hoffmann, en el capítulo XXXVI, titulado precisamente “La fatalidad”.

Clemencia ha sido considerada como una novela histórica, sin embargo, en primer término habría que aclarar que se trata de “historia contemporánea”, como *Calvario y Tabor* de Vicente Riva Palacio, pues su acción transcurre, casi en su totalidad, en diciembre de 1863, y los últimos capítulos en enero de 1864, es decir, en plena Intervención francesa (el Epílogo alude a acciones ocurridas a mediados de 1864 —fiesta de *Corpus*— e incluso varios años después, como la partida de Clemencia para Fran-

cia que parece haber tenido lugar durante los últimos meses de 1867 o primeros de 1868). Sobre la existencia histórica de los personajes centrales no existen más que especulaciones. Francisco Monterde apunta, sin aportar mayores datos, que a Clemencia, la protagonista, Altamirano la “encontró en la realidad” y agrega que posee “rasgos de mexicana devota, que estilizan el retrato de la mujer que le sirvió de modelo” (Monterde 149); y, por su parte, Esther Hernández-Palacios nos dice que es posible que Altamirano se haya inspirado para “pintar a Clemencia” en Leonor, la hija de un diplomático español, por quien fue rechazado y “a quien dedica terribles cuartetas que despiden el odio de su corazón joven de hombre despechado” (Hernández-Palacios 229)². Ahora bien, independientemente de que los personajes sean o no históricos, lo cierto es que son completamente posibles y verosímiles en ese contexto espacial, temporal y social. Los capítulos destinados a narrarnos el avance de las tropas francesas, el repliegue del ejército mexicano —pasando por Guadalajara, Zacoalco, Zapotlán y las Barrancas hasta quedar confinado en Colima—, tienen una base histórica y para comprobar su veracidad bastaría cotejar su contenido y los datos que manejó Altamirano en la *Revista histórica y política (1821-1882)*, que publicó en 1884³, o bien con cualquiera de las obras históricas que describen esas campañas, como el *Ensayo histórico del Ejército de Occidente* de José María Vigil y Juan B. Híjar y Haro (1874) o *La gran década nacional* de Miguel Galindo y Galindo (1904). ¿Debe considerarse, por lo tanto, como una novela histórica? Rafael Olea recuerda que José Emilio Pa-

² Se refiere a un poema titulado “A Leonor en su álbum”, que fue publicado por Rafael Heliodoro Valle, en 1922, y que puede verse en *Poesía, Obras completas* (4, 157-162).

³ Véase el *Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana* (1884) publicado por Manuel Caballero.

checo la incluye dentro de un volumen antológico de la novela histórica (1991)⁴, pero él considera que no cumple con uno de los objetivos básicos de este subgénero, porque no formula “una explicación comprehensiva del presente por medio del pasado”, es decir, porque no tiende “un puente de continuidad causal entre dos épocas distintas” (Olea 165); en cambio, le parece más acertada la postura de Agustín Cortés, para quien los acontecimientos históricos sólo son un marco, un escenario de fondo, ya que el conflicto central de los personajes nada tiene que ver con el contexto histórico y social en que se producen (XIII)⁵. Esta hipótesis parece tener como fundamento la declaración del narrador al principio del capítulo III, cuando dice que su novela no va a ser una “novela militar”, es decir, “un libro de guerra con episodios de combates”, sino una “historia de sentimiento”, una “historia íntima”. Sin embargo, también agrega inmediatamente —lo cual no es más que un recurso retórico— que, aunque quisiera, no puede hacer “otra cosa”, pues carece de la “imaginación para urdir tramas y para preparar golpes teatrales” (Altamirano 1880, 199). Pero si algo llama nuestra atención como lectores de esta novela, es precisamente su trama perfecta y la presencia de escenas “dramáticas” que señalan los momentos climáticos de la historia, en los que destaca principalmente la actuación de Clemencia. Un segundo argumento, y quizá el más poderoso, sean las diferencias tanto de contenido como de función de los capítulos II (“El mes de diciembre de 1863”) y XXII (“Otro poco de historia”), respecto a los demás de la novela —centrados en

⁴ En este volumen figura también *La majestad caída* de Juan A. Mateos, *Martín Garatuza* de Vicente Riva Palacio y *Su Alteza Serenísima* de Victoriano Salado Álvarez.

⁵ J. Lloyd Read también comparte la misma opinión. En su *The Mexican Historical Novel* afirma: “The historical material serves only as a frame for the actions of two officers in the army of the republic” (165).

contar, no en general la lucha del ejército liberal frente al conservador e invasores franceses, sino la fábula amorosa de Clemencia e Isabel, de Fernando y Enrique. Sin entrar en mayores detalles sobre la estructura de la novela, me parece que el capítulo II desempeña la función específica de separar el capítulo I (“Dos citas de los cuentos de Hoffmann”) –que tiene un carácter de introducción general, pues en él, una “noche de diciembre”, probablemente de 1868, el Doctor L. anuncia simplemente que va a contar “una historia de amor y desgracia”– de los capítulos III-VII (“El comandante Enrique Flores”, “El Comandante Fernando Valle”, “Llegada a Guadalajara”, “Guadalajara de lejos”, “Guadalajara de cerca”), que le sirven para presentar a cada uno de sus protagonistas y el lugar en el que va a iniciarse la acción. En cuanto al capítulo XXII (“Otro poco de historia”), éste separa los dos grandes bloques narrativos que integran los 14 capítulos de lo que podríamos considerar la Primera Parte (VIII-XXI) –en la que Clemencia e Isabel luchan por el amor de Enrique– y los 14 capítulos de la Segunda (XXIII-XXXVI) –en la que se aclaran los equívocos y ambos personajes femeninos comprueban la falsedad y la traición de Enrique, y la sinceridad y la lealtad de Fernando.

El capítulo XXXVII narra el desenlace: el fusilamiento del comandante Valle; y el “Epílogo”, la entrada triunfal de Enrique Flores a la ciudad de México, el dolor de la familia de Fernando cuando se entera de su muerte, y la noticia de que Clemencia se ha hecho monja y se ha marchado a Europa.

El contenido de los capítulos II y XXII, entre todos los de la novela, es indudablemente histórico, y ésta es otra de las razones por las que a Rafael Olea le parecen ajenos a la historia sentimental del cuarteto de personajes; pero aparte de ellos, existen innumerables referencias a la realidad histórica mexicana que, si no determinan la psicología de los personajes, señalan una íntima

interrelación entre ésta y su conducta. En el caso de Clemencia ciertamente parece no existir mayor compenetración entre la historia y la acción, o se da cuando ya se encuentra muy avanzada la acción de la novela, es decir, cuando nos informa el narrador que había preferido abandonar la ciudad de Guadalajara antes que convivir con los invasores franceses (cap. XXV) y, sobre todo, cuando desengañada, al cerciorarse de la traición de Flores, se avergüenza de haber amado a un traidor (cap. XXXIII). Pero no sucede lo mismo con Fernando Valle, cuyo carácter, cuyo patriotismo y cuyas decisiones más importantes están en relación directa con su ideología: sabemos que había nacido en Veracruz; que pertenecía a una familia adinerada; que su padre era un connotado miembro del partido conservador —al que había prestado importantes servicios—; y que para mantener su independencia ideológica y no entrar en mayores conflictos, había preferido separarse de su casa, después de haber trabajado como armero —en castigo de sus ideas—. Sabemos también que vivía en Veracruz cuando Juárez había establecido en esta ciudad su gobierno (mayo de 1858) y cuando había sido sitiada, por primera vez, por el ejército reaccionario (marzo de 1859); que había pertenecido al ejército liberal desde esos años; que había participado después en la batalla del Cinco de Mayo de 1862 y en la defensa de la misma ciudad en 1863, etc., es decir, que su carácter reservado y su aspecto triste y taciturno pudieran tener una explicación en su desarraigo familiar y en el enfrentamiento con su padre: “He sido liberal —le dice al Doctor L., al contarle parte de su vida—, he ahí mi crimen para mi familia, he ahí el título de gloria para mí” (cap. XXXVI)⁶.

⁶ En el curso de la novela, el narrador cita también el caso de otro militar, pero éste sí, ciertamente histórico, semejante al de Fernando Valle; me refiero al “valiente joven coronel José Rincón Gallardo, patriota que pertenece a una familia aristocrática (del antiguo marqués de Guadalupe), y que sin embargo enarbolaba con entusiasmo el pabellón de la República” (Altamirano, 1880, 332).

Por otra parte, su ideología se encuentra siempre reafirmada por su conducta y por sus acciones; de ahí que sea precisamente el antagonista perfecto de Enrique Flores, un arribista en el ejército liberal, que finge defender la causa de la República para obtener beneficios personales y que finalmente no duda en traicionar a su ejército en los momentos de mayor desaliento pasándose al lado de los conservadores y de los invasores franceses. La derrota histórica del ejército liberal (particularmente con la toma de Guadalajara, en los primeros días de enero de 1864, y de las principales ciudades del centro del país) coincide con la derrota sentimental de Fernando Valle y con el triunfo de los franceses y de Enrique Flores –triunfo efímero, al fin y al cabo, como el de Napoleón III y el de su ejército invasor–. No se da siempre una interrelación directa entre el nivel histórico y el nivel sentimental o amoroso de la novela, pero existe un marcado paralelismo, todavía más significativo por lo que tiene de simbólico. ¿Alguien puede dudar –después de terminada la lectura de la novela– que Fernando Valle es el símbolo del soldado liberal y Enrique Flores el del traidor afrancesado?

¿Es *Clemencia* una novela histórica o una novela sentimental? Es decir –según la teoría novelística de Altamirano–, ¿es una novela en la que priva la misión social o la importancia artística? Yo diría: novela histórico-sentimental, ya que la novela histórica no está reñida con la novela amorosa, tal como lo sabía perfectamente su autor y como lo demostró, por ejemplo, con sus observaciones sobre la novela de Walter Scott y particularmente con su estudio sobre *I Promessi Sposi* de Manzoni:

Manzoni escogió, para formar su fábula, una historia de aldea con personajes fantásticos de su invención, a pesar de que su objeto principal fue el presentar una pintura histórica, porque él pensaba, dice Perrens, que “es preciso estudiar profundamente la historia, menos

para contarla que para dar a seres imaginarios, más verdaderos que muchos héroes sacados de las crónicas, el traje, las costumbres, el lenguaje de su estado y de su tiempo". (Altamirano 14, 42-3)

En el caso de Ignacio Manuel Altamirano no era necesario que estudiara "profundamente la historia", porque lo que contaba en *Clemencia* eran hechos de la historia contemporánea, algunos de los cuales él mismo había vivido como coronel del ejército al servicio de la República.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Clemencia*, México: Tipografía Literaria de Filomeno Mata, 1880. (Quinta edición corregida).
- _____. *Escritos de literatura y arte, 1. Obras completas*. Vol. 12. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.
- _____. *Escritos de literatura y arte, 2. Obras completas*. Vol. 13. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.
- _____. *Escritos de literatura y arte, 3. Obras completas*. Vol. 14. México: Secretaría de Educación Pública, 1989.
- _____. *Clemencia. La navidad en las montañas, Cuentos de invierno, El Zarco*. Pról. Agustín Cortés. México: Promexa, 1979.
- GALINDO Y GALINDO, Miguel. *La gran década nacional*. 3 Vols. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1904. (Edición facsimilar, México: Instituto Cultural Helénico/Fondo de Cultura Económica, 1987).
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Claridad en la lejanía*. México: Stylo, 1947.
- HERNÁNDEZ-PALACIOS, Esther. "Las heroínas de Ignacio Manuel Altamirano". *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997.
- MARTÍNEZ, José Luis. "Introducción" a *Novelas y Cuentos de Ignacio Manuel Altamirano en Obras completas*. Vol. 3. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.

- MONTERDE, Francisco. "Altamirano, polígrafo". *Aspectos literarios de la cultura mexicana*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1975.
- NOVELA HISTÓRICA Y DE FOLLETÍN, *La*. Presentación de José Emilio Pacheco. México: Promexa, 1991.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *El arte literario de México*. Madrid: Espinosa y Bautista, 1877.
- OLEA, Rafael. "Altamirano, novelista". *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997.
- PRIMER ALMANAQUE HISTÓRICO, ARTÍSTICO Y MONUMENTAL DE LA REPÚBLICA MEXICANA. Publicado por Manuel Caballero. México: 1884.
- QUIRARTE, Vicente. "El coronel sí tiene quien le escriba". *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997.
- READ, J. Lloyd. *The Mexican Historical Novel, 1826-1910*. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1939.
- RENACIMIENTO, *El I*. México: Imprenta de Francisco Díaz de León y Santiago White, 1869. (Edición facsimilar, presentación de Huberto Batis. México: UNAM, 1993).
- VIGIL, José María y Juan B. Híjar y Haro. *Ensayo histórico del Ejército de Occidente*. México: Ignacio Cumplido, 1874. (Edición facsimilar, México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1987).

LA TUMBA DE HIDALGO: POESÍA Y MEMORIA HISTÓRICA EN MÉXICO, 1846-1847¹

CHRISTOPHER CONWAY*

Al pie de agosto y cándido santuario
Se divisa una cruz marchita y sola,
[...]
A su pie por los años carcomido
Reposa la ceniza yerta y fría,
Reposan las cenizas, Dios querido,
Las cenizas de Hidalgo, patria mía.

“AL SER SUPREMO” (1847)

R. B.

Nación y nacionalismo en México, 1846-1847

Famosa es la enfática afirmación del moderado Mariano Otero (1817-1850) sobre la derrota de México en 1847, extraída de su

¹ Quiero dar las gracias a William Acree, Gustavo Pellón, Alicia Rueda Ace-
do e Ignacio Ruiz-Pérez por su ayuda. También agradezco la ayuda del perso-
nal del archivo de manuscritos y periódicos “Jenkins Garrett” de la biblioteca
de la Universidad de Texas Arlington, particularmente a Maritza Arrigunaga,
Anne Hodges, Ben Huseman y Lea Worcester. El personal de la Hemeroteca
Nacional en la UNAM y de la biblioteca Benson de la Universidad de Texas en
Austin también brindaron valiosa ayuda a esta investigación.

* The University of Texas at Arlington

obra fundamental *Consideraciones sobre la situación política y social de la República Mexicana en el año 1847*: “EN MÉXICO NO HAY NI HA PODIDO HABER ESO QUE SE LLAMA ESPÍRITU NACIONAL, PORQUE NO HAY NACIÓN” (énfasis en el original, Otero 43). Arguye Otero que el fracaso de la nación, clave de la derrota de México, no se debe al afeminamiento del mexicano, ni a su degeneración, como lo afirman hombres “ligeros” y comentaristas extranjeros, sino a elementos materiales como el estancamiento cultural y la pobreza de la raza indígena, la corrupción eclesiástica y el subdesarrollo comercial. Efectivamente, como demuestra la útil investigación de Andrés Reséndez, la guerra de 1846-1847 no fue “un conflicto entre dos naciones, sino una complicada red de relaciones entre un ejército invasor y varios grupos sociales que no necesariamente querían resistir” (413).² En el plano de la historia política mexicana de medio siglo, las divisiones que vedaron la unificación nacional son obvias: las intensas divisiones entre centralistas y federalistas, y entre *moderados* y *puros*, las cuales llevaron a una sucesión de pronunciamientos militares y conspiraciones que imposibilitaron la unidad política frente a la crisis de anexión de Texas y luego la Intervención norteamericana. En sus memorias militares, por ejemplo, el subteniente de artillería Manuel Balbontín recuerda cómo el Pronunciamiento de la Ciudadela en agosto de 1846 sembró el caos entre los cuerpos militares que se encontraban en camino a la frontera para luchar contra el ejército norteamericano (13-18). En marzo de 1847, durante la revuelta de los Polkos, el propio Santa Anna

² Reséndez prosigue: “La guerra fue un parteaguas dramático, una ‘coyuntura crítica’ donde diversas regiones y localidades, distintas clases sociales, diversos grupos étnicos, y bandos políticos tuvieron que definirse respecto a la nación” (413).

se desesperó de tanta desunión, declarando a su vicepresidente Gómez Farías que México estaba maldecido: “si las leyes no recobran su imperio [...] yo renuncio todo y me voy a alistar para marcharme del país, donde es un delito servir bien a la patria” (Santa Anna, “Comunicaciones” 4).

Tal panorama provoca una pregunta esencial: ¿puede haber nacionalismo sin un Estado estable? Si entendemos el nacionalismo en términos de un discurso político y cultural, y no como un sentir colectivo de amplia difusión patrocinado y fomentado por el Estado, tenemos que responder afirmativamente. El establecimiento de un calendario de fiestas “nacionales”, la transformación de figuras históricas en mitos y la elaboración de discursos, instituciones y artefactos culturales que construyen y realzan la idea de la nación, sí pueden existir antes de la conformación de un Estado moderno y estable.³ El nacionalismo mexicano de la primera mitad del siglo XIX es embrionario, no florece ni se difunde de manera tan generalizada ni coherente como en la República Restaurada o en el Porfiriato, pero sí cumple con la pauta básica de imaginar —para citar la obligatoria referencia a Benedict Anderson— una colectividad limitada y soberana, definida por una camaradería “horizontal” (7). En el caso de la guerra de 1846-1847, el nacionalismo mexicano se empieza a perfilar de manera incompleta y ambigua, luchando para cobrar presencia pública dentro de un ámbito discursivo dominado por el vilipendio de los partidos políticos. En las úti-

³ Mi conceptualización de la nación aquí da eco a los argumentos de Martha Cecilia Herrera, Alex V. Pinilla Díaz y Luz Marina Suaza. De acuerdo con estos investigadores, la memoria histórica nacional se sustenta por medio de 1) La repetición (calendario de fiestas nacionales), 2) La sobreproyección (elección de fechas del pasado para hablar al presente) y 3) La construcción de mitos nacionales atemporales (132). Para una historia de ritos nacionales en México, recomiendo la útil síntesis de Enrique Florescano (306-316).

les palabras de Laura Suárez de la Torre, la construcción del ideal mexicano “no fue lineal sino zigzagueante, paulatina, y, en ocasiones, contradictoria –por la actuación de los extranjeros” (162).

Con razón y en particular, la poesía mexicana manifiesta una rica veta de tempranas elaboraciones de una memoria histórica nacionalista: el carácter íntimo de la subjetividad nacional coincide con el primer auge de la estética romántica en México, que ensalzó un sujeto poético capaz de interpretar el mundo por medio del auto-examen de su propio ser. En las páginas que siguen, rescatamos una selección de poesía mexicana de 1846 a 1847 cuyos planteamientos temáticos rememoran el trauma de la conquista y las glorias de la Independencia mexicana para inspirar los ánimos e imaginar un triunfo sobre el yanqui invasor. Esta poesía, teñida de temores catastróficos sobre el exterminio del país, nos revela que los mexicanos usaron el género para condenar la desunión política y empezar a trazar los contornos de una memoria histórica nacionalista. En las páginas que siguen delinearemos el inestable y contradictorio entramado nacionalista de esta poesía, con atención especial al enlace de los temas de la orfandad, la paternidad y la religión. También nos detendremos en la combinación de dos mitos históricos que los poetas utilizan para enmarcar la guerra: la Conquista y la Independencia.

El *dossier* de poemas que empleamos para hacer nuestro análisis procede del diario federalista *El Monitor Republicano* (1844-1896), uno de los periódicos capitalinos más importantes del siglo, fundado por uno de los grandes de la historia de la imprenta en México: Vicente García Torres. *El Monitor Republicano*, como el otro gran diario de la época, *El Siglo XIX* (1841-1896), se ocupaba principalmente de la política, publicando breves noticias, largos editoriales, poesía y otras varie-

dades literarias como la primera impresión mexicana de *María* de Jorge Isaacs. Mucho del contenido del periódico provenía de otras fuentes impresas, haciendo del diario un gran fichero abierto de la palabra impresa de la época.⁴

Una poética de la orfandad

La poesía mexicana de 1846-1847 concibió la guerra como el posible augurio de una catástrofe nacional. Poema tras poema se esgrime la terrorífica imagen de un México torturado y moribundo, pronto a morir, con sus mujeres violadas por bandidos yanquis, y sus hijos muertos o abandonados. Todo lo que México fue, y lo que puede ser, corre el riesgo de desaparecer gracias a la invasión de los nuevos conquistadores. “¡Patria hermosa de Hidalgo! ¡Patria mía!” lamenta Prieto en 1847, “¡Como proscritos en tu hermoso suelo,/comeremos el pan de la agonía;/como mendigos, de la patria al dueño,/iremos a pedir arrodillados/tierra para dormir el postrer sueño!” (Prieto, “Un momento” 47). En particular, el atroz bombardeo indiscriminado de Veracruz por las fuerzas armadas norteamericanas en marzo de 1847 se vuelve símbolo de la posible destrucción del país en muchos poemas del momento.⁵ En palabras de un poeta, “en la humeante Veracruz [...] el yankee nos enseña el porvenir” (“Veracruz” 3). En este oscuro y desesperado escenario, los poetas recurren a la memoria histórica y particularmente a la figura de Hidalgo para recordar las glorias de la Indepen-

⁴ Para obtener más información sobre la historia del periodismo en la primera mitad del siglo XIX, ver Santoni, Camarillo y Cruz Soto.

⁵ Los poemas a los que nos referimos incluyen el anónimo “Veracruz y el general Scott” y “A Veracruz” de Guillermo Rode.

dencia y plasmar las esperanzas para el triunfo eventual de la resistencia mexicana.⁶ De esta manera, la poesía del período se ajusta a las pautas del nacionalismo romántico señaladas por Carlos Illades: indagar en la identidad mexicana, analizar la independencia nacional, anular la discordia interna, subrayar los cánones de conducta para una ciudadanía nacional y explorar y definir los valores del republicanismo moderno (Illades, “Lo nacional popular” 17).

La orfandad es la condición que mejor define la situación de la voz poética mexicana durante la guerra. Esta separación de la patria, ya sea producto del desencanto o por temor a su aniquilación, se remonta a la década de los treinta, cuando empieza a ensayarse de manera visible, aunque menos brutal y totalizante que después. En su perspicaz estudio “El sueño criollo: optimismo y desengaño en la poesía de la primera mitad del siglo XIX”, Pablo Mora demuestra que poetas como José Joaquín Pesado, Manuel Carpio, José María Lacunza e Ignacio Rodríguez Galván fueron alienados por los sucesos de 1836, cuando Santa Anna traicionó la causa federal y México perdió Texas. Desde las arenas movedizas de un escenario político definido por la violencia y el pronunciamiento militar, los poetas gravitan hacia las peregrinaciones providenciales de Lamartine, Volney, Chateaubriand y Byron para alcanzar e instituir una armonía restauradora dentro del ser. “A través de la religión y la reivindicación de un pasado dichoso...” escribe Mora, “buscan [...] la filiación de los anhelos dentro de una esfera estable: la proyección del sueño por encima de las discordias civiles [...] la figura de México dentro de las naciones” (131). En poemas

⁶ Por ejemplo, veamos esta cita: “A la vista teneis, chihuahuenses,/Esa tumba de Hidalgo y de Aldama,/Que la unión fraternal nos reclama/Para ser invencibles.....[sic] la unión” (J. E. M. 3).

como “La visión” (1839) de José Joaquín Pesado y “México en 1847” de Manuel Carpio, Mora muestra un afán por encontrar un refugio, un espacio seguro para el sujeto poético. Algunas de las claves conceptuales de este quehacer, de esta “poética de la restauración”, son: la corrección en la expresión, la religiosidad y la búsqueda e idealización de un espacio materno/doméstico (Mora 131). Como veremos a continuación, la guerra de 1846-1847 significó una crisis aun más profunda, porque pone en tela de juicio la presencia divina, viola (literalmente) el principio materno y destruye el espacio de refugio doméstico. En otras palabras, la orfandad y el desengaño se agudizan durante la guerra, adquiriendo las dimensiones de un verdadero pánico existencial.

En la poesía mexicana de 1846-1847 lo primero que salta a la vista es la imagen de un México agonizante. En un poema titulado “Oda”, Francisco Gómez de Palacio señala los “mil tormentos” que sufre México, que “se debate en miserable agonía” (3). Alejandro Villaseñor subraya la misma condición: “Apenas, muy apenas/De libertad el aire respiramos,/No bien se destrozaron las cadenas/Que por trescientos años arrastramos,/Cuando la patria mía/Tornó a gemir en mísera agonía” (3). En “Al ser supremo” el poeta R. B. describe a México como una paloma perseguida por un halcón y como un cuello amenazado por una “infernál cuchilla” (3). Los poetas, siempre en busca de una manera de despertar al público lector a los horrores de la guerra y de catalizar la venganza triunfante, esgrimen la imagen de vírgenes y madres asoladas por los yanquis invasores. En particular, Guillermo Prieto hace uso de esta imagen en varias odas, como en este pasaje del poema “Oda”: “¿Por qué la virgen del septentrión, la rica, la hechicera/Llora en medio del mundo sin amparo/Como infame ramera?” (4). En otra ocasión, en “Un momento de formalidad: A mi patria”, Prieto retoma la misma

imagen y agrede el símbolo femenino de la patria de manera enfática: “Cadáver Veracruz, junto a los mares,/reina sin centro, víctima sangrienta/oyó al morir los ¡hurras! De victoria/del que empapó con sangre sus hogares!”(46). En esta poética de la derrota, la imagen de México como reina indígena, símbolo de la abundancia y de la promesa de la República, es derribada y asesinada por el invasor, y aún más, humillada, convertida en la aborrecible figura de una “ramera”.⁷ El atentado alegoriza de manera tajante el fin de México como nación soberana, hecho que transforma a todos los mexicanos en huérfanos, en hijos brutalizados y humillados de una segunda Conquista.⁸

El segundo elemento que se perfila nítidamente en este corpus poético es la conciencia por parte de los poetas mexicanos de que el caos del presente se debe más a la discordia interna que a la invasión extranjera. No es solamente el temor a la derrota a manos de los extranjeros que inflama a los poetas, sino la humillación de haber fracasado como nación, de haber permitido la desarticulación de la patria en guerras civiles y pronunciamientos. Un poeta de Puebla,⁹ Manuel T. Henaro, en “Mi ruego a Dios”, representa este fracaso en términos de una familia violentamente dividida, describiendo un padre furibundo y sediento de matar que se lanza contra su propio hijo como un tigre fiero (Henaro 4). “A la memoria de mi padre adoptivo Don Antonio Aldana” de J. M. Rodríguez y Cos es uno de los más intrigantes del período (aunque es poste-

⁷ Para ahondar sobre el tópico de la iconografía femenina en México en el siglo XIX, ver los trabajos de Florescano y Tuñón.

⁸ Recordemos que en 1847, en pleno fragor de la guerra, el distinguido comentarista conservador Carlos María Bustamante tituló su antología de proclamas, cartas y reportajes sobre la invasión norteamericana *El nuevo Bernal Díaz del Castillo*.

⁹ Afirmamos que Henaro es poblano por su constante publicación en *El regenerador republicano*, un periódico de Puebla. El poema que comentamos en este artículo fue republicado en *El Republicano*.

rior a la guerra, de 1848). Este poema enlaza el duelo personal por el padre con el duelo por la nación derrotada y en crisis.

Tal vez sintáis el corazón que impuro
Os indujo a facciones criminales,
Guiado por su mano, bien seguro
De necios males.

Y unos de otros cubriendo los errores,
Tan sólo recordéis que el mexicano,
Aunque os haya causado sinsabores,
Es vuestro hermano.

[...]

Pero a llorar no mas tomé la lira,
Que yaciera por siempre en justo olvido,
Sin un dolor que férvido me inspira
Un bien perdido.

—Mi padre, un padre que me amara tierno,
Un padre que mis pasos dirigiera
Hasta el instante en que fijó el eterno
Su hora postrera.

El mísero, el anciano, el que corría
Su remedio a buscar en torpe muerte,
En mi padre encontrarán a porfía
Benigna suerte.

Ah! sin este ángel, ¿cuál hubiera sido
Entre las breñas de la vida humana,
La de este débil ser, en el olvido,
De edad temprana? (2)

El conmovedor poema dibuja claramente la nostalgia por un espacio doméstico perdido, análogo a la patria feliz, en la que reinan el amor al prójimo y la justicia. En la figura del padre adoptivo, y del luto por su muerte, se cifra el desencanto del poeta por un país incapaz de plasmar la unión y la solidaridad. El joven huérfano recuerda cómo su padre lo salvó del olvido, concediéndole un lugar seguro en el mundo, y brindándole el sueño de hombres que podían fungir “de ángeles-guardias de sus hermanos/[...]/ Porque á la sombra amable de aquel ente/ Todo era dulce, la desgracias mismas[...]/ Todo estaba a través de un transparente,/ Mágico prisma...[sic]” (3). Aldana es más que un ser de carne y hueso, es una manera de ver, de refractar la luz y conformar un punto de vista capaz de recrear un mundo benéfico, fructífero y de transcendencia moral. La dorada memoria del padre ausente es el espejismo de la nación perdida, aquel sueño que se realizó alguna vez pero que ahora está fuera del alcance del hijo.

El íntimo poema de Rodríguez y Cos nos provee una conveniente transición al tema de la paternidad y la orfandad en la poesía de la guerra. El fracaso de la paternidad como reflejo de la derrota de México tiene una contraparte muy poderosa en la representación de Dios. Los poetas gimen al ser supremo, se disculpan por el pecado de la división, ruegan y lloran por la salvación. En “Al ser supremo” de R. B. clama la voz poética: “¡Arquitecto supremo! Ten sus manos,/ Tú que mandas los vientos y los mares,/ Que formaste estrellas á millares,/ Mundos y soles a cual más lejanos/ Que en campo de esmeraldas engastado,/ De oro, de nácar y zafir radiante,/ Recibes la plegaria suplicante/ Del corazón que llora, Padre amado./.../ Arranca de mi patria esos bandidos/ Que sacrílegos huellan tus altares, / Mitiga de la virgen sus pesares,/ Mitiga de la virgen sus gemidos” (3). En “Mi ruego a Dios,” Manuel T. Henaro se impacienta con Dios y el ruego se vuelve demanda: “Calma, Señor, la guerra

destructora/Que nos acaba cruel, que nos devasta,/Suspende tu furor, Señor, ya basta,/Basta, no más castigues mi nación” (4). Ese último verso, con su antagónico pronombre posesivo, y ese “basta” repetido como la palabra “Señor”, elabora un cosmos en el cual el propio padre del universo se vuelve antagonista. De manera acorde, en “Un momento de formalidad” Prieto repite tres veces la frase “¿No eres tú nuestro Dios?”, contrastando el poder de Dios con las excesivas injusticias del presente. Aunque tanto Henaro como Prieto se resignan al final a la autoridad suprema del Todopoderoso, disponiéndose a morir y resignándose a perder México si ésta es la voluntad del supremo, sus poemas expresan una paternidad simbólica quebrantada, en la que los hijos, incomprensivos ante la violencia y la derrota, transforman sus ruegos en reclamos. La violencia de la confusión y del temor sacude a la imaginación poética, cuestionando la justicia divina y descubriendo la posibilidad de que México haya sido abandonado por el Supremo. Efectivamente, en su conocido poema “México en 1847”, Carpio señala los cánticos, lloros y gemidos de un México suplicante, pero concluye que todo fue en vano, ya que un Dios iracundo y terrible “vuelve la cara” (211). Santa Anna, en una proclama emitida después del terrible bombardeo norteamericano de Veracruz en marzo de 1847, enlaza este abandono divino con el fracaso de la unidad nacional. La ira del todopoderoso, dice Santa Anna, “se aplacará si presentamos como expiación de nuestros crímenes, los sentimientos de una sincera unión, de un verdadero patriotismo” (Bustamante 154).

Si el desastre de la guerra evoca recuerdos de la destrucción de la Conquista de México, y sugiere una escisión entre un ser supremo y México, la poesía del período retorna, una y otra vez, a la figura de Hidalgo y otros próceres de la Independencia. Estos héroes son los que brindan un ejemplo afirmativo

por seguir, un modelo de redención. La mención de Hidalgo en particular y de la Independencia en general, era parte fundamental de la retórica del momento. El presidente centralista Mariano Paredes y Arillaga proclama en abril de 1846 que está alzando el estandarte de la Independencia que lleva inscrito los nombres de Hidalgo y de Iturbide para disolver la división y encauzar la unidad triunfante ante la agresión de los Estados Unidos (Arillaga 1). Santa Anna da eco al mismo lugar común en sus tajantes críticas a Paredes en agosto de 1846, cuando regresa del exilio para tomar el timón del país de nuevo. Al referirse a los rumores de una conspiración monárquica durante la presidencia de Paredes, Santa Anna acusa al centralista de traicionar la “sangre ilustre de los Hídalgos y Morelos” y se representa a sí mismo como uno “de los caudillos principales de la Independencia y fundador del sistema republicano” (Santa Anna, *Exposición* 155). No fueron los presidentes los únicos en esgrimir el ejemplo de los próceres de la Independencia; cualquier mexicano que expresaba deseos de victoria frente al enemigo acudió a las figuras de Hidalgo y su generación. Tal lo demuestra una carta de la escritora María de la Salud García fechada en 1847 que llama a que los hombres mexicanos recuerden a los caudillos y las glorias de la Independencia, para así lograr los laureles de la victoria sobre la tiranía del invasor (2).

Si el eco o el fantasma de la Conquista anuncia el aniquilamiento de un pueblo, el eco de la Independencia provee la utopía de la redención, aquel sueño providencial de una nación capaz de afirmar y defender su soberanía.¹⁰ La guerra contra Estados Unidos no es ni más ni menos que una segunda guerra de Independencia; la derrota en la contienda amenaza con

¹⁰ Algunos poemas pertinentes son “A Hidalgo. Soneto” de P.J. Olvera, “A los héroes de la Independencia. Soneto” de T. Bracho y “Batalla del Sacramento” de A.N.

restaurar el paradigma humillante de la conquista de México por los españoles. Ya que los poetas consideraron la victoria de la Independencia como un triunfo contra el yugo español, y una venganza mexicana por la humillación de la Conquista, vieron la guerra de 1846-1847 como una coyuntura entre dos pasados que luchan para restaurarse en el presente: México puede ser reconquistado por un invasor extranjero que destruirá su civilización como los españoles el Imperio azteca, o México se alzaré glorioso por su triunfo sobre el invasor, como la generación que luchó y ganó la Independencia. De esta manera, los dos marcos de memoria histórica –Conquista e Independencia– no representan una contradicción o una falta de coherencia, sino una articulación mutua. Vemos este enlace cuando el poeta Gómez de Palacio funde a los héroes de la Independencia con la figura de Cuauhtémoc: “De Guatimoc el noble descendiente.../Arrojaba el arado/Por empuñar la espada refulgente:/Sufrir no pudo ya tiempo más largo/Las caprichosas leyes/Que dictaran los reyes, /Y despertó por fin de su letargo./Terrible despertar, que en sus cimientos/Hizo temblar al trono de Castilla...” (Gómez del Palacio 4). En otras palabras, si los nobles descendientes de Cuauhtémoc hicieron temblar al trono de Castilla, ¿cómo no derrotar a los yanquis? La mayoría de los poetas dan eco a este lugar común, pero también demuestran una fe profunda en la capacidad de la memoria histórica para moldear la realidad y cambiar el curso de la guerra. Como vemos en la siguiente cita de un poema de Villaseñor, el simple acto de recordar el glorioso ejemplo de la Independencia y de celebrarlo es suficiente para alcanzar el triunfo: “Porque todos sus hijos se reunieron/Gritando libertad, y libres fueron” (3).

“Al ser supremo” de R. B. presenta un caso particular dentro de la poesía que rememora a Hidalgo y la Independencia

porque propone que la irrupción de la memoria histórica es, en última instancia, un trauma, un golpe de terror. El poeta anónimo se inspira en la larga tradición del diálogo con la sombra iniciado por Luciano en el siglo II y utilizado por varios escritores a lo largo de los siglos como por ejemplo en “Caronte” de Erasmo (Holanda, 1529), *Los diálogos de los muertos* de Fenelon (Francia, 1699), varios diálogos poéticos de Lord Lyttelton (Inglaterra, 1760-1765), “La sombra de Fonvizin” y “La sombra de Barkov” de Alejandro Pushkin (Russia, 1825) y *Las noches del panteón* de Eduardo Blanco (Venezuela, 1895), entre otros. En México, la tradición se perfila en “Oda a los habitantes de Anáhuac” (1822) y “Las sombras” (1825) de José María Heredia, “Profecía de Guatimoc” (1839) de Ignacio Rodríguez Galván y, décadas después, en una crónica de Ignacio Manuel Altamirano titulada “Los inmortales” y publicada como parte del libro *Paisajes y leyendas* (1884).¹¹ Los diálogos de un narrador o una voz poética con un espectro pueden ser satíricos o góticos, pero siempre operan como mecanismo crítico para evaluar el presente por medio de las miras al pasado, para medir la distancia entre una verdad y las apariencias. En el siglo XIX, gracias al romanticismo, estos planteamientos pueden cobrar una dimensión psicológica al utilizar el mecanismo del sueño “para trascender los límites frustrantes de su situación espacio-temporal, mediante la recuperación de relaciones más profundas y armónicas con la naturaleza y el hombre mismo” (Bobadilla Encinas 3).

El poema de R. B. empieza con los rezos de la voz poética, que clama por la intervención divina en el conflicto que está dejando en ruinas a México. “Ruinas...” escribe R. B. para describir su patria, “escombros... soledad umbria...” (2). Al invocar estas

¹¹ En esta crónica, Altamirano dialoga con la sombra de Melchor Ocampo.

palabras, R.B. instaura en el poema uno de los escenarios más populares del romanticismo contemplativo y solitario, cuya función principal era provocar reflexiones profundas y melancólicas. (Procedimiento utilizado de forma reconocida por John Keats en “Ozymandias” y Heredia en “En el teocalli de Cholula”, entre muchos otros ejemplos).¹² En “Al ser supremo”, el poeta se dirige a un solitario santuario para postrarse anonadado frente a la tumba de sus padres para llorar la suerte de la patria. De repente, el poeta presencia la resurrección de Hidalgo, que se yergue descarnado y seco, con entrañas y seno palpitando, y con una terrible voz de trueno. El espectro dice: “Cimbra, cobarde, mi sangrienta espada; /Al combate, á la lid, á la pelea/.../Lave iracunda mi sangrienta lanza/Esa sangre vertida de tu hermano,/Haz que brame a tus plantas el tirano/ Ora al grito estridor de la venganza” (R. B. 3). A pesar de que R. B. clausura el poema con un llamado a la lucha, la aparición fantasmal de Hidalgo tiñe al poema de manera oscura. Este Hidalgo es una presencia inquietante, un síntoma de la derrota y de la desesperación. Se levanta no como un monumento iluminado, un padre benéfico, o un ideal incorpóreo, sino como un ente terrible que infunde miedo. Es el testigo de los fracasos de México, de todos sus hijos. Él también, como el Jehová de Carpio, es un padre colérico.

¹² Un excelente estudio de las ruinas en la imaginación romántica es “Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia” de Antonella Cancellier, en la cual leemos: “El lugar arqueológico se percibe como doble signo: codifica tanto el recuerdo como el olvido. La operación mnésica de Heredia, a través de la mirada extrañada hacia la alteridad indígena prehispánica, documenta la fractura histórica, la tensión y el hiato entre la certeza del olvido [...] y la rehabilitación a través de la misma memoria de la identidad superviviente” (Cancellier 80). Los mismos argumentos podrían ser empleados para comprender el poema “Al ser supremo” de R. B.

Más allá del canon

En estos apuntes hemos trazado un esquema preliminar para leer la poesía mexicana de 1846 a 1847. Como hemos visto, la poesía mexicana de este período delata una conciencia de los fracasos de la nación y una voluntad de imaginar a ésta en términos de los mitos de una historia patria. Sin embargo, el peso de las derrotas militares y el profundo desencanto que sembraron introduce rupturas y tensiones que vedan la expresión de una visión providencial o utópica. Estamos frente a una subjetividad de escombros históricos y de soledad umbría que no se realizaría como discurso coherente y triunfante hasta 1867, con la derrota de otra intervención y la consolidación del movimiento liberal bajo la bandera de la Reforma.

Concluimos con una reflexión sobre el trabajo que queda por hacerse y los retos que obstaculizan el estudio de la literatura de este período. El primer reto es ir más allá de la historiografía literaria convencional. En obras como *Historia de la literatura mexicana* (1928) de Julio Jiménez Rueda e *Historia de la literatura mexicana* (1944) de Carlos González Peña descubrimos que, con las notables excepciones de Manuel Carpio, Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez, no parece haber poesía ni literatura en México durante el período de la Intervención Norteamericana. La historia de la prensa mexicana en este período y de las cuantiosas revistas literarias de la década de los treinta y de los cuarenta desmienten este supuesto. El problema es que, de la mayor parte de la literatura mexicana impresa de este período, solamente ha pasado a la posteridad la obra de aquellos autores que publicaron libros después de 1847 (Jiménez Rueda 215-216; González Peña 197-247). Esto ha llevado a una laguna dentro de la historia literaria mexicana entre las figuras directrices de José Joaquín Fernández de Lizardi e Ignacio

Manuel Altamirano, laguna que solamente en años recientes se ha empezado a llenar con estudios de rigor.¹³ Por lo tanto, retomar el problema de la literatura nacional durante la guerra con Estados Unidos requiere un retorno a la hemerografía. Sin ella, carecemos de materiales para reconstruir los significados de una expresión literaria que buscó restaurar el orden dentro del caos de la guerra.

La reconstrucción de la poesía mexicana de este período también requiere un reajuste de nuestras expectativas como lectores y consumidores de literatura. En vez de solamente valorar la historia literaria por la calidad 'estética' de las obras que la conforman, veámosla como parte intrínseca de la historia de las ideas, de una historia cultural que valora el diálogo de poetas conocidos como Prieto, Ramírez y Carpio con aquellos poetas anónimos y olvidados que respondieron a la misma coyuntura crítica de la guerra, coincidiendo o divergiendo con aquellos en sus interpretaciones de los significados y las implicaciones del conflicto. Tal horizonte analítico nos llama a desarrollar nuevas técnicas y conocimientos: 1) El estudio detenido de la historiografía sobre la guerra de 1846-1847, ya que por lo general los manuales de historia literaria mexicana carecen de marcos adecuados para el estudio de la literatura de mediados de siglo; 2) Un constante trabajo hemerográfico, tanto con periódicos como con revistas literarias, con el propósito de recabar nuevas obras y nuevos autores para la historia literaria mexicana; 3) La anotación y re-publicación de obras rescatadas. Hasta cierto punto, el crítico literario se tiene que volver historiador de la

¹³ Algunos excelentes estudios recientes sobre la literatura mexicana de la primera mitad del siglo incluyen valiosos trabajos de Montserrat Galía Boadella, Belem Clark de Lara, Carlos Illades, Pablo Mora, María Esther Pérez Sallas, Elisa Speckman Guerra y Laura Suárez de la Torre.

misma manera que el historiador que aborde el mismo archivo documental debe volverse crítico literario, dialogando con aquellos conocimientos asociados con la historia literaria y estética. A fin de cuentas, lo que proponemos es una suerte de diálogo con los muertos, un diálogo con aquellas voces olvidadas que intentaron comprender y procesar una dolorosa catástrofe nacional que cambió el curso de la historia de México.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. “Los inmortales”. *Paisajes y leyendas: tradiciones y costumbres de México*. Altamirano, Ignacio. 187-204. México: Imprenta y litografía española, 1884. 187-204.
- A. N. “Batalla del Sacramento”. *El Monitor Republicano* 23 junio 1847: 3.
- ANDERSON, Benedict R. *Imagined communities*. Londres: Verso, 1991.
- BALBONTÍN, Manuel. *La invasión norteamericana 1846 á 1848: apuntes del subteniente de artillería Manuel Balbontín*. México: Tipografía de Gonzalo Esteva, 1883.
- BLANCO, Eduardo. *Las noches del panteón. Homenaje al gran Mariscal de Ayacucho Antonio José de Sucre en su primer centenario*. Caracas: Tipografía el Cojo, 1895.
- BOADELLA, Montserrat Galía. *Historias del bello sexo*. México: UNAM, 2002.
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco. “La profecía de Guatimoc’, de Ignacio Rodríguez Galván, o la legitimización poética del nacionalismo criollo”. *Decimonónica* 4.1 (Invierno 2007): 1-11.
- BRACHO, T. “A los héroes de la Independencia. Soneto”. *El Monitor Republicano* 15 octubre 1846: 4.
- BUSTAMANTE, Carlos María de. *El nuevo Bernal Díaz del Castillo*. México: Impr. de V. García Torres, 1847.

- CANCELLIER, Antona. "Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia". *Anales de Literatura Española* 18 (2005): 79-87.
- CARPIO, Manuel. "México en 1847". *Poesías del señor doctor D. Manuel Carpio con su biografía*. París/México: Librería de A. Bouret e Hijo, 1877. 210-215.
- CORBALÁN, Alejandra, y Milton José de Almeida. *Enredados por la educación, la cultura y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- CRUZ SOTO, Rosalba. Los periódicos del primer periodo de vida independiente (1821-1836). *La república de las letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II: Publicaciones periódicas y otros impresos*. Belém Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. 57-75.
- ERASMUS, Desiderius. "Charon". *Colloquies*. Toronto: U of Toronto P, 1997: 818-827.
- FENELON, Francisco Salignac de la Mota. *Diálogos de los muertos antiguos y modernos*. Fernández, Miguel. Madrid: Imprenta Don Antonio Muñoz del Valle, 1759.
- FLORESCANO, Enrique. *Historia de las historias de la nación mexicana*. México: Planeta, 2002.
- FUENTES, Andrés Reséndez. "Guerra e identidad nacional". *Historia Mexicana* 47.2 (1997): 411-439.
- GÓMEZ DEL PALACIO, Francisco. "ODA recitada por D. Francisco Gómez del Palacio, en el aniversario del memorable 16 de setiembre". *El Monitor Republicano* 14 octubre 1846: 3-4.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la Literatura Mexicana desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Cultura y Polis, 1940.
- HENARO, Manuel T. "Mi ruego a Dios". *El Monitor Republicano* 15 abril 1847: 4.
- HEREDIA, José María. "En el teocalli de Cholula". *Poesía completa*. Madrid: Editorial Verbum, 2004. 79-84.
- _____. "Oda a los habitantes de Anáhuac". *Poesía completa*. 132-137.

- ILLADES, Carlos. *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- _____. “Lo nacional popular en el romanticismo mexicano”. *Revista Casa del Tiempo* 63 (2003): 11-19.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Historia de la Literatura Mexicana*. México: Ediciones Botas, 1960.
- LORD Lyttelton. *Dialogues of the Dead*. Cirencester: Echo Library, 2005.
- MORA, Pablo. “El sueño criollo: optimismo y desengaño en la poesía de la primera mitad del siglo XIX”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham: Department of Hispanic Studies, 1998: 128-135.
- OLVERA, P.J. “A Hidalgo. Soneto”. *El Monitor Republicano* 15 octubre 1846: 4.
- OTERO, Mariano. *Consideraciones sobre la situación política y social de la república mexicana, en el año 1847*. México: Valdés y Redondas Impresores, 1848.
- PAREDES y Arrillaga, Mariano. “Manifiesto”. *Diario Oficial del Gobierno Mexicano* 24 abril 1846: 1.
- PÉREZ SALAS, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: UNAM 2005.
- PRIETO, Guillermo. “Oda”. *El Monitor Republicano* 16 septiembre 1846: 4.
- _____. “Un momento de formalidad: A mi patria”. *Obras Completas XXI: Periodismo político y social I*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997. 518-521.
- R.B. “Al ser supremo. Oda”. *El Monitor Republicano* 24 mayo 1846: 3.
- RESÉNDEZ, Andrés. “Guerra e identidad nacional”. *Hmex* XLVII: 2 (1997): 411-438.
- RODE, Guillermo. “A Veracruz”. *El Monitor Republicano* 9 abril 1847: 3.
- RODRÍGUEZ Y COS, J. M. “A la memoria de mi padre adoptivo Don Antonio Aldama”. *El Monitor Republicano* 5 enero 1848: 2-3.

- RODRÍGUEZ GALVÁN, Ignacio. “Profecía de Guatimoc”. *Poesía romántica*. Martínez, José Luis. México: UNAM, 1993. 34-48.
- SALUD GARCÍA, María de la. “Invitación a los mexicanos”. *El Republicano* 31 agosto 1846: 2.
- SANTA ANNA, Antonio López de. “Esposición del General Antonio López de Santa Anna a sus compatriotas, con motivo del programa proclamado para la verdadera regeneración de la república”. *Memoria de la primera secretaria de estado y del despacho de relaciones interiores y exteriores de los Estados Unidos mexicanos*. México: Imprenta de Vicente García Torres, 1847. 110-115.
- _____. “Comunicaciones del general Santa Anna”. *El Republicano* 12 marzo, 1847: 4.
- SANTONI, Pedro. *Mexicans at arms. Puro Federalists and the Politics of War, 1845-1848*. Forth Worth: TCU Press, 1996.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Laura. “La construcción de una identidad nacional. (1821-1855): Imprimir palabras, transmitir ideales”. *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*. Ed. Nicole Girón. México: Instituto Mora, 2007. 141-166.
- TUÑÓN, Julia. “Cuerpos femeninos, cuerpos de la patria. Los iconos de la nación en México: apuntes para un debate”. *Historias* 65 (2006): 41-60.
- “Veracruz y el general Scott”. *El Monitor Republicano* 11 abril 1847: 3.
- VILLASEÑOR, Alejandro. “ODA recitada por el Lic. D. Alejandro Villaseñor, en el aniversario del memorable 16 de setiembre”. *El Monitor Republicano* 15 octubre 1846: 4.

LA HISTORIA EN LA LITERATURA:
EL MONEDERO DE NICOLÁS PIZARRO,
¿NOVELA HISTÓRICA?

CARLOMAGNO SOL TLACHI*

Historia y literatura constituyen una dicotomía casi inseparable durante el siglo XIX y, sin que suene aventurado, lo que les da razón de ser es una de las múltiples facetas del romanticismo. *El monedero* (1861) del escritor mexicano Nicolás Pizarro es el resultado de esa amalgama entre historia y ficción dirigida a presentar una propuesta de transformación social. El proyecto tiene sólidas raíces en el pensamiento utópico cuyo objetivo es la inminente emancipación social, y al que el socialismo marxista denominó primer socialismo. Las utopías del siglo XIX se remontan hacia la Ilustración y adquieren definición como proyecto auténticamente social hasta ya entrado el romanticismo. La novela se constituye a partir del hecho histórico y, para cumplir con el cometido establecido por el canon del momento, ficcionaliza su función a través del idilio característico del romanticismo sentimental. Sin embargo, en ningún momento se pierde el objetivo primordial de acuerdo a los postulados que aglutinara Ignacio Manuel Altamirano para la novela: enseñar deleitando. La base de la novela la constituyen dos elementos

* Universidad Veracruzana

muy característicos del movimiento: el romanticismo histórico y el romanticismo sentimental; ambos están destinados a sostener en *El monedero* el corolario predominante de la novela: el romanticismo social. En este artículo abordo el primer aspecto, el cual, entre otros, sirve como asidero para darle verosimilitud a la alternativa utópica.

El cerco histórico

El proceso histórico, económico, político y social, y la extrema inestabilidad del México del siglo XIX, en el momento en que Pizarro sitúa *El monedero*, convergen en el antagonismo entre los liberales y el grupo formado por el clero y los conservadores. Enmarcan esta contienda, y se trasladan al relato, la Intervención Norteamericana, las Leyes de Reforma y la nueva legislación establecida en la Constitución de 1857 (sus orígenes, causas y consecuencias). El punto axial en un momento específico en la historia de México, que se recapitula en *El monedero*, está visto desde la perspectiva del socialismo, ideología en la que ha desembocado el liberalismo europeo del siglo XIX. En éste desemboca y se proyecta, en la novela, lo que debería ser el inicio de una nueva sociedad (a partir de un futuro no muy lejano: diez años) en torno a uno de los aspectos que, como proyecto social, se puede desprender de dicha ideología: la organización del pueblo para beneficio de sus integrantes en asociaciones, del modo en que ha sido concebida por los utopistas franceses del período romántico.

Durante el siglo XIX, en México se encadenó una serie de conflictos tan diversos, tan profundos y tan tenaces que mantuvieron al país en una zozobra constante. De ahí que sea un lugar común señalar que la lucha por el poder marcó las transformaciones sociales y políticas entre liberales y conservadores:

los primeros tenían la firme intención de instaurar la República federal que destruyera el *status* heredado de la Colonia; los otros, con el decidido interés de una República centralista, defendían la estructura social heredada de la Colonia. Quizá haya que tomar como referencias que se insertan con mayor amplitud en este prolongado momento del trastornado siglo XIX, por la importancia legal y determinante que representaron la Constitución federal de 1824 y la restauración de la República (1867–1876) (Salinas 13).

He hecho alusión al antagonismo general entre liberales y conservadores; sin embargo, es necesario matizar que en la facción liberal había separaciones. Estaban divididos en moderados y radicales, a pesar de que coincidían, en líneas generales, en el objetivo de lograr las relaciones públicas de respeto entre la federación y los estados, basadas en el código constitucional; además, buscaban provocar un cambio social y económico sobre la base de la ideología que los inspiraba. Las diferencias que se dieron al interior de este grupo residían en que los liberales radicales se proponían cambiar México de manera rápida y profunda, mientras que los liberales moderados abogaban por la sensatez y el rechazo a todo acto que pudiera desencadenar violencia (Salinas 13-14).

Las inestabilidades, fricciones, enfrentamientos intestinos y la inminente Invasión Norteamericana –debido a su constante y descarado afán expansionista– constituyen el marco en que se ubica *El monedero*. La fecha de inicio de la novela es el 30 de agosto de 1846. En el curso de la historia, unos meses antes, el 11 de mayo de ese mismo año, James K. Polk apremiado por su gabinete, que ya tenía listos los planes para la invasión, no tuvo más remedio que declarar la guerra (Vázquez 1997, 69-73).

El pretexto fue que, en defensa del territorio nacional, las fuerzas mexicanas detuvieron a una patrulla americana, cerca

del Río Bravo, cuya intención era provocar precisamente que México apareciera como agresor, consecuencia por la cual Estados Unidos le declaró la guerra en julio de 1846. Se sostuvo la primera lucha en el norte de México, las fuerzas mexicanas se dispersaron y Santa Anna abandonó los campos de batalla durante las negociaciones. Gómez Farías provocó revueltas al interior del país, mientras los jefes norteamericanos aprovecharon el desconcierto mexicano para apoderarse desde Nuevo México hasta el puerto de San Francisco. El general Scott ocupó Veracruz y obtuvo del general Juan Morales una rendición negociada el 29 de marzo de 1847.

Respecto de los orígenes de esta situación, un aspecto se relaciona con el hecho de que, mediante el Destino Manifiesto, John L. Sullivan expresaba que los pueblos vecinos que establecieran un autogobierno podían solicitar admisión a la Unión Norteamericana y ser aceptados (Vázquez 1997, 61). Tal y como lo señaló Roa Bárcena: “La manzana de la discordia, la causa o pretexto de tal guerra, fue nuestro malhadado Estado de Texas, en que tuvo lugar aquí el primero y triste ensayo de colonización extranjera” (29). Los objetivos que tenían los Estados Unidos para su ambiciosa expansión eran varios: extender la democracia, cumplir con el mandato bíblico de multiplicarse, impedir una ocupación esclavista, preservar a su país del peligro británico; pero, fundamentalmente, el objetivo era la apropiación de Texas,¹ Nuevo México, Oregón y la alta California

¹ Roa Bárcena señala que “vino también a unirse el interés nacional del pueblo vecino, que desistiendo de extenderse hacia su región occidental, hoy todavía relativamente poco poblada, ambicionaba correrse hacia el Sur, aumentando sus costas sobre el Golfo de México, y comenzando a poner en práctica el programa de expansión y usurpación ya trazado entonces por sus más hábiles políticos” (29). El conflicto por esta “manzana de la discordia” tiene sus orígenes hacia 1820 cuando a Moses Austin se le autoriza un contrato para traer 300 familias colonizadoras a Texas (*Apuntes para la historia*, 25). Roa Bárcena

con su puerto de San Francisco. Lo único que hacía falta era un motivo, de los muchos que podían sucederse para que Polk diera la orden: ante las constantes agresiones de las tropas norteamericanas en la frontera, el 25 de abril se dio un enfrentamiento en el río del Norte entre soldados norteamericanos y las tropas mexicanas. Habiéndose dado el pretexto para dar inicio a los enfrentamientos, el 8 y 9 de mayo se sucedieron las primeras derrotas mexicanas: la de Palo Alto y Resaca de Palma que permitieron ocupar Matamoros al ejército norteamericano al mando de Zachary Taylor. Todo estaba preparado, sólo faltaban las órdenes, que finalmente se dieron, para que las flotas norteamericanas del Pacífico y del Golfo bloquearan los principales puertos mexicanos, y así se emprendieran expediciones sobre Nuevo México, California, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua y, sobre todo, para que el general Taylor (quien fue el encargado de provocar el incidente en el río del Norte) prosiguiera su avance hacia el interior. El plan estratégico contempló, además, que otro ejército siguiera la “ruta de Cortés”, de Veracruz a la Ciudad de México (Vázquez 1997, 59-73):

Estados Unidos estaba dividido política y socialmente, pero la ambición territorial neutralizaba la polarización. Tenía recursos, inmigrantes fácilmente convertibles en voluntarios, un ejército pequeño pero profesional y dotado de armamento moderno. México carecía

destaca el problema fundamental: “La extraña población allí implantada y en su mayor parte procedente de los Estados Unidos y de los países septentrionales de Europa, sin relaciones más que políticas con el centro de México, de que la separaban inmensos desiertos, se asimilaba, naturalmente, mucho más a la raza anglosajona que a la nuestra; y no se había necesitado de 1830 a 34 gran perspicacia para prever los sucesos que se consumirían forzosamente a la vuelta de pocos años” (29). Sucesos con que iniciaría lo que años después constituiría el desenlace funesto de la pérdida de nuestro país de dos millones cuatrocientos mil kilómetros cuadrados de su territorio a cambio de paz y quince millones de indemnización.

de todo. Además, las guerras y revueltas no sólo habían mermado la población útil para el servicio militar, sino que la habían desmoralizado. La derrota era del todo predecible; sin embargo, quizá hubiera sido menos contundente, el resabio legado hubiera sido menos amargo (Josefina Zoraida Vázquez, cit. por Salinas 15-16).

Los avances continuaron: Polk nombró a Winfield Scott para que dirigiera una nueva línea de ataque de Veracruz a México, mientras que una tropa de Taylor ocupó Tampico y Ciudad Victoria. Scott arriba a Veracruz el 7 de marzo de 1847, justo cuando tiene lugar el “vergonzoso levantamiento de los polkos” (Vázquez 1997, 91). El bombardeo y los incendios perduraron hasta que sin más recursos se acabó la resistencia en el puerto de Veracruz el día 26 en que se izó la bandera blanca y, posteriormente, el 27 se negoció la capitulación. Los habituales errores de Santa Anna lo llevan de derrota en derrota: el 18 de abril pierde la batalla de Cerro Gordo, lugar equidistante entre Manga de Clavo y el Lencero, las residencias habituales de Santa Anna.² Con tantas bajas durante la trayectoria de asedio cuyo objetivo final era la capital, la junta de generales mexicanos decidió que todas las tropas debían concentrarse para defenderla, pues los norteamericanos avanzaban irremisible-

² Uno de los resultados que la historia se ha encargado de corroborar es la conclusión de que Santa Anna era “buen soldado pero mal general” (Vázquez 1997, 95). Por su parte, hacia 1848, los redactores de los *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos* ya lo habían advertido: “La falta de plan por parte del general Santa Anna, acaso nos ha privado de alcanzar algunas veces la victoria, pues es ya un hecho incontestable, que no ha acostumbrado este general batir con todas sus fuerzas al enemigo, antes bien nos consta que en el Valle de México casi todas las batallas se han empuñado entre el grueso del ejército norteamericano y una parte de nuestras tropas quedando la mayoría de éstas en espera de órdenes para obrar. Si en Puebla se hubiere dado acción con todas nuestras fuerzas, el coronel Childs se habría visto en un gran conflicto para poder resistirlas, cuando menos por la superioridad numérica con que contábamos” (396).

mente; dicha concentración permitió que Puebla fuera ocupada sin resistencia por el ejército invasor. Una vez más, Santa Anna, empeñado en su actitud de desoír a quienes por estrategia le sugerían fortalecer el Sur, por donde era más factible que llegaran los invasores, fortificó el Oriente. El avance sobre la Ciudad de México de las tropas norteamericanas se inició el 7 de agosto; una parte se dirigió a Tlalpan y otra a San Ángel. El general Gabriel Valencia, en lugar de tomar rumbo hacia Coyoacán como se le había ordenado, al saber que los invasores avanzaban hacia Padierna se dirigió hacia allá donde resistió el ataque hasta el 20 de agosto. Este suceso ha sido muy connotado debido a que, ante la inminencia de la total derrota, y estando en San Ángel, Santa Anna no lo socorrió, aun cuando tenía una posición dominante desde donde hubiera podido atacar y acabar con el enemigo. Ese mismo día, en el Convento de Churubusco, los generales Pedro María Anaya y Manuel Rincón, cuando ya no les fue posible oponer más resistencia, fueron tomados prisioneros y juzgados militarmente. Tras la derrota de Churubusco, el gobierno norteamericano, a través del diplomático Nicholas P. Trist, le propuso a Santa Anna, mediante un tratado que contenía 11 artículos (Alcaraz 323-327), el fin de la guerra bajo algunas condiciones circunscritas a exigencias territoriales que los tres comisionados mexicanos consideraron inaceptables. Al concluirse el armisticio, no obstante las grandes pérdidas, el ejército norteamericano, después de vencer en Molino del Rey, que era la fortificación que defendía el camino hacia Chapultepec, y tomar Casa Mata, almacén de pólvora de la Guardia Nacional, tuvo abierto el camino hacia la Ciudad de México. Sólo quedaba el Castillo de Chapultepec, el cual, resguardado por las tropas del general Nicolás Bravo, las guardias nacionales del general Santiago Xicoténcatl y los pocos cadetes del Colegio Militar, cayó el 13 de septiembre. Ese mismo día, al anochecer, convocado por Santa Anna, el Con-

sejo de Guerra determinó imposible la defensa de la ciudad y decidió que el ejército saliera para evitar su destrucción. El 14 la ciudad despertó sin defensa militar; la afrenta que experimentó la población, cuando vio la altivez y desprecio con que era tratada por parte del ejército invasor, la enardeció. Esto propició que la gente se reuniera y se agrupara con el deseo de lucha, aunque en gran desventaja a falta de armas.

Infinitas versiones hemos oído sobre el lugar en que salió el primer tiro, y aunque entre todas ellas sea difícil descubrir cuál es la exacta, nos atenemos a la más repetida, según la cual, aquel tiro salió del callejón de López.

El coronel Carvajal, de la Guardia Nacional, en unión de otros jefes, había formado un plan para batir al enemigo a su entrada a la ciudad, estando en esta combinación la mayor parte de los vecinos de las calles desde la Alameda hasta el Salto del Agua. Un ciudadano, llamado Esquivel, disparó antes de tiempo el tiro de que hemos hablado y, creyendo que era la señal para el combate, se rompió el fuego por las calles del Hospital Real y San Juan.

El tiro se dirigió al general Worth, que estaba a caballo en la esquina del callejón de López; pero no le dio a él, sino al coronel Garland, hiriéndole una pierna. Los americanos penetraron al punto por las calles, tirando cañonazos, echando abajo puertas, saqueando casas y cometiendo otros mil excesos [...]

Entre tanto, el combate se había generalizado ya; en todas las calles que había ocupado el ejército enemigo, se peleaba con arrojo y entusiasmo. La parte del pueblo que combatía lo hacía en su mayoría sin armas de guerra, a excepción de unos cuantos, que más dichosos que los demás, contaban con una carabina o fusil, sirviéndose el resto, para ofender al enemigo, de piedras y palos, de lo que resultó que hicieran en los mexicanos un estrago considerable las fuerzas americanas. (Alcaraz 376-377)

El eje de la composición que Pizarro da a la novela son los cinco capítulos que constituyen la cuarta parte, de las siete que con-

forman *El monedero*; los cinco están íntimamente ligados a este pasaje de la historia nacional. Esta digresión permite al relato incorporar el marco histórico que tangencialmente había servido de trasfondo en las primeras tres partes,³ la intención se relaciona con el hecho de dejar constancia de uno de los pasajes más acerbos de un México sumamente fragmentado, y que quedará muy presente en la memoria de los mexicanos a quienes les tocó vivir las repercusiones y resultados de la guerra con los norteamericanos, quienes no se detuvieron hasta ver colmadas sus desmedidas ambiciones respecto del territorio mexicano.

En los dos capítulos finales de la cuarta parte, Pizarro dejó constancia de la ocupación norteamericana de la Ciudad de México, en tanto no se llevaban a cabo los acuerdos con el gobierno mexicano. Los días que siguieron después de mediados de septiembre fueron de cautela y francachela para los norteamericanos. Como quedó constatado en *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos* (411-413), la Ciudad de México se convirtió en taberna, burdel y diversión desmedida, en un ambiente de represalias constantes y venganzas despiadadas hacia los pobladores, de tal modo que “[l]os ricos, metidos en su casa o retirados a sus haciendas veían con indiferencia lo que pasaba” (413).

El 22 de septiembre, Manuel de la Peña y Peña se hizo cargo de la presidencia y, debido a las previsiones que había hecho Santa Anna a causa de la ocupación, el gobierno se trasladó a Querétaro el 12 de octubre. El 2 de enero de 1848 se iniciaron las negociaciones de paz cuya culminación se llevó a cabo el

³ “[L]a digresión [puede] tener un cariz documental como elemento de apoyo con valor referencial, como cuando remite a un tiempo histórico, a unas costumbres, etc., para dar verosimilitud a hechos y personajes de la narración” (Marchese y Forradelas 102). Este recurso es una de las características de la narrativa del siglo XIX incluida en la corriente del “realismo crítico”.

2 de febrero con la firma del Tratado de Guadalupe. El 29 de febrero se acordaron las condiciones de la suspensión de hostilidades. El 3 de junio se hace cargo de la presidencia el general José Joaquín Herrera, y el 12, una vez que salieron las tropas norteamericanas de la capital, se izó la bandera mexicana en Palacio (*Apuntes para la historia* 28-29).

La historia ha hecho algunas evaluaciones respecto de esta guerra. Desde la perspectiva de los norteamericanos, son cuatro los puntos que explican las causas:

El primero se refiere a los intereses regionales norteamericanos: los del Sur, que buscaban ampliar el área de esclavitud; las ambiciones comerciales del Norte, o bien el deseo de los del Oeste por expandirse sobre México y aumentar su representación en el Congreso. El segundo hace énfasis en el Destino Manifiesto, cuyos fines eran ocupar toda América del Norte para imponer los valores democráticos. El tercero alude al papel polémico desempeñado por el entonces presidente James K. Polk, como el hombre que obligó a México a la guerra o como el que aumentó el territorio, el poder y el prestigio norteamericanos. Finalmente, el cuarto cuestiona la culpabilidad de alguno de los dos países: aquí las diversas interpretaciones apuntan a señalar que México quería la guerra, por lo que Estados Unidos fue la víctima, o bien que México no quería combatir, pero se vio obligado por la anexión de Texas y las ideas del Destino Manifiesto. (Salinas 16)

Muchos años debían transcurrir después de la firma del Tratado de Guadalupe para que Benito Juárez García asumiera la presidencia de la República y el partido liberal llegara al poder, lapso del que Pizarro deja testimonio en su novela. Una de las cuestiones que se desprenden del marco histórico en que se desarrolla la diégesis en *El monedero* es: ¿por qué resulta importante en el epílogo que Juárez tan sólo mire en el horizonte la comuna de la Nueva Filadelfia?

La novela se adapta al curso de los hechos históricos: los diez años transcurridos son el tiempo necesario para que en *El monedero*, después del ensayo de fundar la comuna que fuera asaltada y destruida por uno de los personajes (el comandante Montemar), se conformara una más y estuvieran ya en posibilidad de fundar una tercera.

Algún tiempo después de que en 1847 le negara a Santa Anna el paso por el estado de Oaxaca y al concluir su período como gobernador, Juárez

fue nombrado director del Instituto y catedrático de Derecho Civil, pero no los pudo disfrutar, pues la persecución de Santa Anna lo alcanzó en mayo de 1854. Fue conducido a Jalapa, donde trató de ejercer como abogado. Fue apresado y luego desterrado a La Habana. Ahí permaneció hasta diciembre y después pasó a Nueva Orleans donde se habían asilado Melchor Ocampo, Ponciano Arriaga y Mariano Mata.

[...]

Para mayo de 1855, una parte de los exiliados se trasladaron a Brownsville y fundaron la Junta Revolucionaria, la que financiaría el traslado de Juárez a Acapulco donde estaba Juan Álvarez, que encabezaba la lucha contra el dictador.

[...]

La revolución estaba cerca del triunfo, ya que el general Ignacio Comonfort había logrado unir a varias facciones. Santa Anna, totalmente desprestigiado y agotado el dinero de los pagos de la venta de La Mesilla, decidió huir y el 9 de agosto abandonó la capital y el 16 se embarcó en Veracruz. Mientras los pronunciados avanzaban hacia el centro, los exiliados emprendían el regreso (Vázquez 2005, 60-61).⁴

⁴ Cabe señalar que durante la estancia de Juárez en Nueva Orleans, aparte de que en las reuniones con los liberales en el destierro se consolidara una amistad y de que los temas recurrentes fueran los problemas de México (Vázquez, 2005, 61), la influencia de Ocampo sobre Juárez fue determinante: “La prédica de Ocampo hizo que Juárez, por su parte, acentuara su sentimiento

En julio de 1855, el entonces gobernador de Guerrero Juan Nepomuceno Álvarez nombró como secretario a Juárez; al huir Santa Anna, el Consejo de Representantes nombró a Álvarez presidente interino quien, a su vez, designó a Juárez su ministro de Justicia. El gabinete, incluyendo al mismo Álvarez, no logró acomodarse a las mediaciones entre las facciones políticas sumamente inestables, cuyo origen se debió a que Álvarez incorporó en su gabinete puros y moderados; Ocampo (puro), molesto por las confrontaciones con Comonfort (moderado), terminó por renunciar.

“Don Benito, más pragmático y menos dogmático permaneció y logró que se promulgara la famosa Ley Juárez, que suprimía los fueros y facultaba al gobierno federal para nombrar a los miembros de la Suprema Corte de Justicia, ‘la chispa que produjo el incendio de la Reforma’, según su expresión” (*Apuntes para la historia* 63).

Finalmente, la edad y el cansancio de las intrigas políticas hicieron posible que Juan Álvarez se retirara y, por tanto, que Juárez renunciara el 9 de diciembre (*Apuntes para la historia* 63). Nuevamente Juárez fue nombrado gobernador de Oaxaca; sin embargo, en este cargo duró escasos nueve meses, pues Ignacio Comonfort lo mandó llamar en septiembre para ocupar el Ministerio de Gobernación. Las elecciones favorecieron a Comonfort y con ello Juárez obtuvo la presidencia de la Suprema Corte de Justicia.

El 1 de diciembre de 1857, Comonfort dejó de ser presidente sustituto para convertirse en presidente constitucional. Cumplía casi dos años en el poder y la pugna entre liberales y con-

religioso de las leyes, su idolatría de las leyes, hasta casi desprenderla de la religión propiamente dicha, hasta casi operar, en su fuero interno, la separación de la Iglesia y el Estado” (Krauze 220).

servadores parecía llegar al límite. En la prensa, en los cafés, en las conversaciones se respiraba un ambiente de guerra. En un momento de dudas e incertidumbre, y sin principios políticos firmes, el presidente se arrepintió de haber apoyado las medidas liberales implantadas en el último año, que en vez de conciliar habían agravado la situación. Sumido en una profunda confusión, sin claridad en sus pensamientos, al parecer escuchó las palabras de su madre –perenne influencia– quien le aconsejó no contravenir los preceptos de la Iglesia, y apoyado en los conservadores, el 17 de diciembre desconoció la Constitución que había jurado meses atrás.

Como ministro de Comonfort, al parecer Juárez sabía todo lo que estaba pasando, pero no actuó ni dijo nada. Esto lo hizo cómplice y resulta difícil saber cuáles fueron sus motivos. De aquella entrevista con Comonfort del día 15 de diciembre, Juárez escribió, lacónicamente en su Diario, haberle dicho: “Toma el partido que te parezca, porque yo ya he tomado el mío” (Roeder 219). Comonfort se daba un autgolpe de estado.

El carácter dubitativo del presidente apareció de nuevo semanas después: arrepentido, quiso volver sobre sus pasos pero ya era tarde. Se encontraba solo. El partido conservador le había dado la espalda y los liberales repudiaban la manera en que había roto el orden constitucional. El partido conservador no podía permitir que el bando liberal tomara la delantera y el batallón del general Félix María Zuloaga ocupó el Palacio Nacional.

El presidente del Congreso fue encarcelado y, al entrar al Palacio, Juárez fue detenido –accidente que salvó su reputación política y lo convirtió de cómplice aparente del pronunciamiento en su más eminente víctima (Alcaraz 221). Juárez estuvo detenido durante tres semanas en el Palacio bajo la vigilancia de Manuel Payno, quien tenía el encargo de prevenir un atentado a su vida. Después de la toma del Palacio, el 11 de

enero de 1858 estalló el segundo cuartelazo de Zuloaga con la consigna de apoderarse de la presidencia. Sin salida alguna, Comonfort dejó el poder el 21 de enero de 1858 y marchó rumbo al destierro a los Estados Unidos. Su tibieza había significado el inicio formal de la guerra de Reforma.

Puesto en libertad ese mismo día, Juárez abandona el Palacio para salir de la capital al día siguiente, acompañado de Manuel Ruiz. Como Presidente de la Corte Suprema y como ministro de Gobernación, a Juárez le correspondía como derecho ocupar la presidencia de la República. Sin embargo, el 22 de enero Zuloaga asumió la primera magistratura apoyado por el partido conservador.

Por su parte, Juárez estableció el gobierno liberal en Guanajuato; de ahí partió a Guadalajara acompañado de Melchor Ocampo, Guillermo Prieto, Manuel León y Guzmán y Manuel Ruiz. A pesar de tener una coalición de diez estados concéntricos de la República y un ejército de siete mil soldados al mando del general Anastasio Parrodi, dicho ejército sufrió una derrota.⁵ Ésta se supo en Guadalajara y la Guardia del Palacio se amotinó; ahí Guillermo Prieto, con su elocuencia, salvó de morir a Juárez al pronunciar aquellas palabras que muchos años después escribiera en sus memorias (“Los valientes no asesinan”). No obstante, a decir verdad, Juárez nunca mencionó nada acerca de la intervención de Prieto. La nota lacónica en su Diario dice: “El día 13 se sublevó la guardia del Palacio y fui hecho prisionero de orden de Antonio Landa, que encabezó el motín. El día 15 salí

⁵ A pesar de contar con el apoyo de Gutiérrez Zamora en Veracruz, Manuel Doblado en Guanajuato, Santos Degollado en Michoacán y Arteaga en Colima, el 11 de marzo se llevó a cabo la batalla decisiva en el campo de Salamanca; la igualdad del enemigo era numérica, sin embargo superior en capacidad militar. Las fuerzas constitucionalistas del general Parrodi sufrieron una derrota desastrosa.

en libertad” (cit. por Roeder 235). Es aquí cuando empieza el primer peregrinaje de “la familia enferma” (Roeder 237), como se le conocía al errante gabinete de Juárez. El primer destino fue Colima, como sede del gobierno civil, por ser un estado liberal, se escogió el puerto de Veracruz. En *La coqueta* nos dice Pizarro:

Aquellos beneméritos mexicanos habían tenido que abandonar la capital de Guadalajara, donde la energía del pueblo y de su digno gobernador, el señor Camarena, los había sacado de entre las garras de los traidores, que capitaneados por el teniente coronel 5° de Infantería Antonio Landa, se habían rebelado apoderándose de sus personas. De allí habían pasado a Colima, corriendo un inminente riesgo de caer en poder del mismo Landa en Santa Ana Acatlán, de cuyo peligro los liberó el coronel Iniestra y un piquete de policía de México que tenía a sus órdenes, quienes pelearon en dicho punto contra quintuplicado número de enemigos. De Colima habían pasado al Manzanillo para tomar uno de los vapores del Pacífico atravesando después el Istmo de Panamá, tocando en Cuba y en Orleás, haciendo un viaje de mil quinientas leguas para llegar a Veracruz, ignorando aún si les esperaba la prisión y la muerte a su llegada, o el aprecio y auxilio de sus compatriotas.(34)

El hecho de que en *El monedero* Juárez no pise la Nueva Filadelfia (pues sólo la otea desde lejos) simbólicamente representa la tarea que, según el proyecto socialista de Pizarro, se espera de su gestión como presidente de la República, acorde con el ideal social que debía derivarse de los necesarios cambios de una praxis sociopolítica iniciada en la Constitución de 1857 y en la Reforma, y que decididamente deberían desembocar en una forma de organización social basada en una federación de comunas libres o falansterios, teorías cuyo origen se remonta hacia 1840 con Étienne Cabet y más tarde con Charles Fourier para quienes la vida social debía consistir en tener cosas en común y de propiedad común (Cole 15).

El monedero, ¿novela histórica?

Una de las tareas intelectuales a la que se ha dedicado el ser humano ha sido a la reflexión sobre el ser y el tiempo. El hombre, al adquirir conciencia de sí mismo, se descubre inserto en un tiempo y, además, en un espacio concretos. Estas circunstancias le permiten la creación de perspectivas espacio/temporales en donde ubica a otros seres humanos y sus acciones en el pasado y donde, también, se percibe a sí mismo y su propio devenir. La presencia de estas coordenadas determinan al ser humano como un ser histórico. “Y la literatura, siempre reflejo en mayor o menor medida de la realidad del momento, incluirá en sus creaciones todos esos hechos, tanto los decisivos para el discurrir de la humanidad toda, como los pequeños sucesos particulares, que no por cotidianos son menos determinantes para cada persona” (Mata Induráin 12).

La novela, como género, hace su aparición desde el *Quijote* con una gran característica:

Es una forma literaria crítica, que implica un elemento positivo: la afirmación del individuo y del valor individual [...] pero también es, y precisamente a partir de esa afirmación primera del valor del individuo, una crítica social extremadamente enérgica. Porque la novela muestra que la sociedad en que viven sus héroes, sociedad basada exclusivamente en los valores del individualismo y del desarrollo de la personalidad, no permite que el individuo se desarrolle y realice. (Goldman 48)

Este hecho está íntimamente ligado a la presencia de la novela histórica en la corriente en la que el individuo se mira a sí mismo como sujeto del tiempo desde la perspectiva del pasado ante el presente desde donde problematiza su devenir y lo proyecta hacia el futuro. En el *Quijote* se nos recuerda que el ser

humano no se ha olvidado. Si hay que tomar en cuenta que la Edad Moderna surge con Galileo y Descartes, el contrapeso que se hace a la filosofía y la ciencia, que ambos representan, está dado con esa apertura de la novela moderna y, por ende, de la Edad Moderna, que representa la aparición del *Quijote*. Debido a ello, los estudios sociocríticos son los más asistidos cuando se trata de los enfoques hacia la novela histórica.

Del mismo modo que la filosofía y otras disciplinas intelectuales, la historia se entrelaza con la literatura; y quizá no haya que hacer una reflexión muy profunda para determinar si, cuando se habla de novela histórica, se trata de historia o literatura, es decir, si se trata de un documento histórico o de una novela. Ambos discursos gozan de características propias, no obstante que desde la Antigüedad se le consideró a la historiografía como un género de la literatura, y como tal se mantuvo prácticamente hasta doblada la primera mitad del siglo XIX, siglo en que la historia y la literatura se sueltan de la mano y adquieren conciencia de su autonomía (Mata Induráin 11).

Si se coloca en el centro del debate a la literatura, la respuesta a la pregunta ¿en qué reside la confluencia de filosofía y literatura?, podría ser análoga a la que se daría a la pregunta sobre la relación que guardan historia y literatura: la confluencia reside en que se trata de identidades e identidad, el reconocimiento de una identidad colectiva que a la vez promueve la identidad individual.

En lo que se refiere a la literatura y su hermana consanguínea la historia, fue en el siglo XIX con el advenimiento del romanticismo y su fuerte carga de emancipación social y política el momento en que se origina el cultivo del género novela y, específicamente, el subgénero “novela histórica”,⁶ donde “la base

⁶ Para Spang, al “hablar de géneros –y la novela histórica es un género o, mejor dicho, un subgénero– conviene aclarar primero el nivel de abstracción

de su existencia es el pensamiento político-social dominante tanto de signo liberal como conservador, siempre estrechamente relacionados con la situación económica y social de cada país” (Grudzinska 9). Si bien no hay una homogeneidad en las novelas, dada la complejidad del momento que se vive, lo que sí es cierto es que abundan los ejemplos de la “historiografía de lo inmediato”:

Acaso por ser el “siglo de la historia”, muchos de los escritores que tomaron la decisión de escribir sobre los hechos que acababan de ocurrir apenas, lograron imprimirles los elementos necesarios para que fueran piezas historiográficas o, al menos, parahistoriográficas. Lo que es indudable es el alto desarrollo de la conciencia histórica, es decir, la cualidad de algunos individuos para intuir la trascendencia de los hechos que atestiguaban. (Trejo 115)

Independientemente de las motivaciones interiores que llevan al escritor a crear una novela de carácter histórico, existe la convicción de que “las vivencias históricas, sobre todo en época de crisis y conmoción general, constituyen un poderoso estímulo tanto de reflexión histórica en general como de creación de obras literarias” (Spang 62). Hacia 1821, declarada la Independencia, el pueblo de México se hallaba ante una enorme tarea por realizar, ya que, después del largo período

en el que nos movemos. Aunque luego pueden multiplicarse las subdivisiones, para nuestro propósito basta distinguir seis niveles. Yendo de lo más general a lo concreto, son los siguientes:

1. las comunicaciones verbales en general
2. las comunicaciones verbales literarias (todas las obras literarias)
3. las formas literarias fundamentales (la lírica, la dramática, la narrativa)
4. los géneros literarios (como la égloga, la tragedia, la novela)
5. los subgéneros (como la égloga bucólica, la tragedia griega, la novela picaresca)
6. las obras concretas (“Primera égloga” de Garcilaso, *Antígona*, *Lazarillo de Tormes*) (62-63).

de la Colonia, y sin este control, se encontró con un gran vacío entre las manos:

Construir la Nación es elaborar leyes, forjar la economía sana, dictaminar sitios en la sociedad, producir literatura, estipular las reglas de la moral republicana, hacerse de la psicología social relevante. En esa medida, lo más común es el sentimiento utópico, sea de los políticos o de los escritores que, cada quien a su modo, imaginan o sueñan una Nación que es, al mismo tiempo, un espacio moral y cultural. (Monsiváis 1997, 13)

Junto con muchos esfuerzos más, la novela contribuyó en el despertar de una identidad colectiva que pugnaba por levantarse y por separarse de las convulsiones en que se debatía una masa informe, que no acertaba a dar paso alguno que le permitiera la seguridad. Incluso Mariano Otero hacia 1848 exponía: “En México no hay ni ha podido haber eso que se llama espíritu nacional, porque no hay nación” (cit. por Salinas 14). El periódico *El Siglo* preguntaba, en el mismo año, si México era “realmente una sociedad o una simple reunión de hombres sin los lazos, los derechos y los deberes que constituyen aquella” (cit. por Salinas 14). Los hechos que registra la historia hacia esta época dejan en el espíritu un profundo sentimiento de fatiga después de tantos derramamientos de sangre, de luchas fratricidas, de levantamientos, revueltas, asonadas. Los levantamientos se daban en diferentes dimensiones y con una gran variedad de fines: los había aquellos que buscaban derrocar un gobierno, lo cual involucraba a todo el país, o aquellos en que los pronunciados buscaban obtener ventajas, ya sea un ascenso, ya sea con el fin de obtener algún beneficio económico o algún nombramiento. La sensación que prevalecía era la de la anarquía debido a una nación en revolución permanente; los pronunciamientos y las asonadas latían por todas partes bajo

la consigna de romper con el gobierno establecido y promover el cambio a través de una revolución. Las conspiraciones eran el medio más eficaz para lograr ascensos rápidos en la carrera de las armas, los militares se levantaban casi por cualquier motivo; no era de extrañarse que detrás de ellas, mediante conciliábulos, el clero respaldara la facción militar conservadora. Finalmente todos conspiraban contra todos, todos conspiraban contra una nación en ciernes.

Desde sus orígenes, la novela histórica no sólo explica sino que funda la identidad nacional. En México, así como en Hispanoamérica, novela histórica y romanticismo son interdependientes, pero a la vez historia y literatura en este período adquieren autonomía. Sin embargo, en las relaciones historia/literatura hay un punto en común: en ellas existe, poco más, poco menos, el postulado de “una estrecha y cómplice interacción de la ficción con la historia y de la historia con la ficción” (Escobar 236-237). Dicha vinculación va todavía más allá: la presencia de la crisis de las ciencias sociales se dio ante la realidad inapelable de que los hechos son lenguaje; la historia y la literatura son ejercicios del lenguaje que a la vez son ejercicios del sentido donde el ser construye, deconstruye y reconstruye. Según Reinhart Koselleck, el ser histórico siempre está

orientado hacia la comprensión del mundo que es a la vez aprehendido y constituido lingüísticamente en el mismo acto. La remisión de toda experiencia del mundo a su interpretación del mundo es cooriginaria con la posibilidad de su expresión lingüística y, por consiguiente, como toda lengua, es también histórica. (cit. por Escobar 237).

Los estudios hermenéuticos han abarcado ambos hemisferios dado que entre la escritura que registra una realidad factual y la que registra la realidad ficcional, a pesar de que las fina-

lidades sean distintas, hay un punto en común que las iguala: ambas narran.

Si en los primeros estudios sobre la novela histórica existió la preocupación por distinguir las aportaciones de una y de otra, las preocupaciones actuales se centran en el estudio del proceso de narrar.

Dentro del transcurso de las separaciones y conciliaciones de la historia y la literatura, señala Mata Induráin, “[f]ue fundamentalmente por medio de la temática histórica como los novelistas románticos consiguieron, en primer lugar, elevar la categoría literaria del género novela [...] y, por otra parte, educar a un público lector hasta entonces muy escaso” (114).

Walter Scott inauguró el subgénero novela histórica: en sus novelas existen patrones que entendieron muy bien sus seguidores contemporáneos y que incluso siguen vigentes en la actualidad. La contribución de Scott reside fundamentalmente en la reflexión del presente a través de la recuperación del pasado. “Lo que había narrado en *Waverley*, en *Guy Mannering*, en *El anticuario*, aquel mundo de montañas neblinosas y costumbres primitivas, era en realidad, historia contemporánea [...] Scott buscaba la síntesis nacional, la exaltación patriótica de Escocia e Inglaterra” (Souto X).

Son diversos los factores que inciden para que la historia en cuanto tal y la literatura adquirieran su autonomía a partir del siglo XIX,⁷ en el sentido de que: “para que la novela histórica naciera como género autónomo hacía falta la conciencia de la autarquía de la historia y de la literatura que sólo surge con el romanticismo y el Positivismo” (Spang 65); sólo a partir de

⁷ Dice Mata Induráin: “Pensemos, en fin, que en la Antigüedad grecolatina la historiografía constituía un género literario, y como tal se ha mantenido prácticamente hasta el siglo XIX” (11).

entonces se puede hablar propiamente de “novela histórica”. El canon se sujeta a la apertura establecida por Walter Scott en su *Epístola* (Souto X); incluso, de no haber existido dicho texto, desde sus primeras novelas este subgénero hubiera quedado definido:

De manera convencional puede decirse que la primera novela histórica fue *Waverley*, publicada (anónimamente) por Walter Scott en Edimburgo, el 7 de julio de 1814. Las razones de la paternidad de Scott son muy concretas. De acuerdo con el criterio de Lukács: “A la novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje. (Ortiz Monasterio 179)

Ciñéndonos al canon, no es arbitrario que, derivado de estos antecedentes y para que una novela pudiera ser considerada histórica, Müller establezca un parámetro más o menos razonable “entre el momento de la creación y la época histórica que se plasma en la novela [...] debe haber transcurrido por lo menos una generación, o sea, un mínimo de 30 años” (Müller, cit. por Spang 64). Y es que en un principio y sin que Scott se lo hubiera propuesto, se había establecido una cifra que contenía el período necesario para que una novela pudiera ser considerada histórica, y que estaba contenida en el subtítulo de su primera novela: *Waverley, or, 'Tis Sixty Years Since*:

En México la traducción de *Waverley* de Walter Scott se publicó en 1833; sin embargo, los escritores mexicanos tomaron más bien como modelos las novelas históricas de Dumas, Sue y Hugo, así como las del sevillano Manuel Fernández y González. Entre las primeras novelas históricas escritas por mexicanos se hallan *Netzula* (1832), de José María Lafragua; *El misterioso* (1836), de Mariano Meléndez y Muñoz; *El inquisidor de México*, de José Joaquín Pe-

sado, publicada en 1837, y *La hija del judío* (1848-1849), obra de Justo Sierra O'Riley [sic]. Posteriormente se publicaron *Historia de Welinna* (1862), de Crescencio Carrillo y Ancona; y dos novelas de Eligio Ancona: *La cruz y la espada* y *El filibustero* (1866). (Ortiz Monasterio 180-181)⁸

En comparación con las obras citadas, las cuales cumplen con el requisito de situarse en un pasado remoto (deben transcurrir 30 ó 60 años para que una novela sea considerada histórica), *El monedero*, por haber sido escrita en la inmediatez de los hechos, no es una novela histórica. Publicada hacia 1861, el trasfondo desde el cual se sitúa la narración es entre el 30 de agosto de 1846 y culmina el 22 de marzo de 1858.⁹ Esto quiere decir que tan sólo han pasado tres años entre los sucesos que narra hacia el final de la novela y el momento en que se publica, con lo cual ni siquiera podría darse la remota idea de cubrir al menos 50%

⁸ Habría que agregar en esta lista, en primer lugar, a las primeras novelas históricas: *Jicoténcatl* de José María Heredia, publicada en Filadelfia en 1826; *Gil Gómez, el Insurgente, o la hija del médico* (1858) de Juan Díaz Covarrubias; por supuesto, *El monedero* (1861) de Nicolás Pizarro; y *El cerro de las campanas* (1868) de Juan A. Mateos, sin contar otras posteriores a la publicación de estas dos últimas.

⁹ En la novela hay dos interrupciones en lo referente a la secuencia lineal del tiempo: la primera tiene como justificación el viaje de Fernando, el protagonista, a California para traer oro, lo cual permitirá continuar con la construcción de la primera colonia, la Nueva Filadelfia; la segunda interrupción tiene como finalidad la “reconstrucción” de la primera Nueva Filadelfia, la construcción de la segunda y los preparativos para la construcción de una tercera. En realidad, el curso total de la narración se desarrolla en muy pocos meses: un lapso de diez días (un paréntesis de un año: de septiembre a septiembre, 1846-1847); luego un segundo lapso de diez meses; y por último, siguiendo esta coincidencia progresiva de diez días y diez meses, hay un epílogo situado diez años después, el 21 y 22 de marzo de 1858. Esto quiere decir que hay un total de once años y once días incluyendo las interrupciones. Sin embargo, descontando éstas (y por ello decimos que la narración se desarrolla en pocos meses) el relato efectivo consta de diez días, más diez meses, más dos días, lo cual suma diez meses y doce días.

del tiempo de distancia entre los hechos, la escritura del relato y su publicación.

Mediante una óptica aplicada con cierto rigor, este requisito no pasa de ser más que una noción. Para Felicidad Buendía, definir

“la novela histórica en un sentido estricto supone decir de ella sencillamente que desarrolla una acción novelesca en el pasado; sus personajes principales son imaginarios, en tanto que los personajes históricos y los hechos reales constituyen el elemento secundario del relato”. (Cit. por Mata Induráin 13)

Al parecer, las definiciones relativas a la novela histórica europea, dejando fuera las que se escriben en esta época contemporánea, ya que merecen un estudio aparte, dejan fuera no sólo a *El monedero* sino también a algunas otras de esa época, pues otra de las condiciones es que, tal y como Carlos Mata Induráin glosa a Amado Alonso: “para que una novela sea verdaderamente histórica debe reconstruir, o al menos intentar reconstruir, la época en que sitúa su acción” (13). Para Amado Alonso novela histórica es “aquella que se propone reconstruir un modo de vida pretérito y ofrecerlo como pretérito, en su lejanía” (80), concepto de novela histórica que ratifica el diccionario de la Real Academia Española.

Sin embargo, dentro de los estudios al respecto, ha habido apreciaciones más cuidadosas y consecuentes en las que se incluyen novelas que a partir de las definiciones anteriores quedarían fuera. No obstante que el subgénero se halle registrado como histórico, y que por tal razón se le considere como un subgénero híbrido en tanto que hay una mezcla de relato factual y relato ficcional, antes que nada es literatura, es decir, lo sustantivo es literatura puesto que nos encontramos ante una novela, y donde lo histórico es lo adjetivo. El eje de estos postulados se centra en la determinación que establece el género:

Porque si es un subgénero de la novela, la novela histórica tiene que ser y no puede ser otra cosa que novela. No “ante todo” o “sobre todo” novela, sino novela de arriba abajo. Después de ser novela, sólo después, puede mojar, teñirse o colorearse de *histórica*. Pero este adjetivo no puede sustantivarse, so pena de dejar de ser literatura. (Francisco Carrasquer, cit. por Mata Induráin 13)

Así pues, se trata de un subgénero por emplear en su construcción elementos y personajes históricos; no obstante, y antes que nada, es novela por participar de todas las características del género como lo es estructuración, técnicas narrativas, enfoques, etcétera: lo que hace histórica a una novela es la cuestión del contenido, tema o argumento. Por su parte, Lukács da una variante al respecto: “Es una composición híbrida que nace en parte de la insatisfacción por la novela y, en otra, de la inconformidad con la escritura de la historia de su tiempo” (Grudzinska 19).

Visto así, no obstante *El monedero* de Nicolás Pizarro se haya escrito casi contemporáneamente a los hechos históricos que le sirven de trasfondo, con el tiempo que ha transcurrido desde aquel entonces hasta esta época, por el momento en que se recibe, es una novela histórica. Más aún, si para que una novela sea calificada de histórica se requiere que ese pasado sea histórico, no obstante en el momento de su escritura haya sido presente, el único requisito es que el contexto sea histórico, y no un simple pasado (Carrasquer, cit. por Mata Induráin 14). Esta novela de Pizarro goza de un atributo más en el sentido de que lo que para el lector actual es una realidad histórica, en el momento de la escritura de *El monedero*, era presente; situándonos en el momento en que se narra, no era una escritura *a posteriori* como sucede en la novela histórica por antonomasia. Puntualizo la exigencia de situarnos en la simultaneidad de los hechos y la ficción en concomitancia con la escritura porque es

ahí donde está la gran virtud de acortar, en gran medida, la distancia entre la mezcla de los hechos verdaderos y ficticios. Por si esto fuera poco en abono a los atributos de la novela, no sólo hay fidelidad a la realidad factual (que el paso del tiempo se encargó de verificar), sino que la ficción la trasciende, a través de la propuesta central del relato, y se proyecta en la concreción de un futuro donde se hacen efectivas las condiciones de una vida razonable y feliz. Después de todo, característica común a las novelas históricas es la concepción teleológica de la historia donde la condición *sine qua non* que subyace es un proyecto de sociedad donde “se concibe el tiempo como un todo definitivo e inmutable, como un bloque que evoluciona como tal hacia una meta, llámese [...] sociedad sin clases” (Spang 57). De este modo, *El monedero* es un punto de partida con todas las implicaciones que tienen los hechos históricos para adelantarse al futuro o para proponer un futuro. Es más, los hechos que consigna son históricos en el momento inmediato, dada la vertiginosidad y abundancia con que se dieron.

La identidad conferida al sistema escritural de *El monedero* se debe a la toma de conciencia del tiempo, pero bajo circunstancias que inciden en las intenciones del narrador al escribir su novela y que se sintetizan como “una respuesta a una situación vital” (Grudzinska 18); lo cual constituye una de las características fundamentales de la novela histórica. Por ello es común a este subgénero el partidismo del autor a tal grado que se puede afirmar que no “deja lugar a los lectores para formarse una opinión personal” (Spang 77). En esta novela, desde los primeros párrafos, el narrador mantiene una postura clara desde qué partido ideológico se está escribiendo.

Por otra parte, intrínsecamente, la novela histórica responde a varios aspectos que la definen como tal. Y es éste un rasgo definitorio que debe señalarse en la medida en que “la novela histó-

rica pertenece [...] al género de la novela y, por tanto, encontramos en ella todos los recursos narrativos que se suelen emplear en todos los demás tipos de novela” (Spang 73); de este modo, se pueden señalar para la novela histórica características que le son comunes a todo relato literario.¹⁰ Lo que hace histórica a una novela es una cuestión de contenido, tema o argumento.

En *El monedero* hay una distribución bien equilibrada de los elementos ficcionales y los históricos, a pesar de que generalmente se justifique el falseamiento de los datos históricos debido a una cierta adecuación literaria. Pizarro tiene la certeza de la hibridación de su relato, la cual se refleja en las notas al pie de la página: “Este suceso es histórico [...] Este suceso, en lo sustancial, es histórico” (Pizarro 431). Y con ello mismo se confirma que lo sustantivo es lo literario y lo adjetivo lo histórico.

Como ya vimos, desde el momento en que Altamirano leyó *El monedero* dejó establecido el lugar que de acuerdo al canon de la época determinaba el estudio de la misma: se trata de los criterios fundamentados en la novela de tesis. Los temas que en ella se abordan son diversos; no obstante destaca el histórico, el cual fluye paralelo, aunque no con la amplitud de tratamiento como lo hace con el tema donde plantea un proyecto social en el marco de una de las vertientes del romanticismo e influida por las teorías del primer socialismo.

En conclusión, el aspecto histórico es un factor mediante el cual *El monedero* podría ser considerada una novela histórica; sin embargo, el papel que juega la historia consiste en ser el cañamazo que sostiene la trama sustancial de ella. El telón de fondo es histórico; así, desde el momento en que Altamirano es-

¹⁰ Entre esas características se pueden mencionar las siguientes: 1) la presentación de la totalidad de la novela, 2) el narrador, 3) las figuras, 4) el espacio, 5) el tiempo y 6) el lenguaje (Spang 73).

tudia esta novela, con toda razón ha quedado considerada como una novela social romántica cuyo trasfondo es histórico.

Bibliografía

- ALCARAZ, Ramón, *et al.* *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*. Pról. Josefina Zoraida Vázquez. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La gloria de don Ramiro"*. Madrid: Gredos, 1984.
- COLE, D. H. *Historia del pensamiento socialista. Los precursores, 1789-1850*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- ESCOBAR MESA, Augusto. "La novela histórica: una contradicción realizada". *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias* 2.3 (2004): 235-261.
- GOLDMAN, Lucien. "La rebelión de las letras y de las artes en las civilizaciones avanzadas". *La creación cultural en la sociedad moderna*. Barcelona: Fontamara, 1980.
- GRUDZINSKA, Grazyna. *(Re)escritura de la historia: la novela histórica hispanoamericana en el siglo XIX*. Varsovia: Universidad de Varsovia, 1994.
- KRAUZE, Enrique. *Siglo de caudillos*. México: Tusquets, 2002.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2006.
- MATA INDURÁIN, Carlos. "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica". *La novela histórica: teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang *et al.* Navarra: Universidad de Navarra, 1998. 11-50.
- _____. "Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica". *La novela histórica: teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang *et al.* Navarra: Universidad de Navarra, 1998. 113-152.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Las costumbres avanzan entre regaños". *Del Fistol a la Linterna: homenaje a José Tomás de Cué-*

- llar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. Ed. Margo Glantz. México: UNAM, 1997. 13-22.
- _____. *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*. México: Debate, 2006.
- PIZARRO, Nicolás. *El monedero*. México: Imprenta de Nicolás Pizarro, 1861.
- ROA BÁRCENA, José María. *Recuerdos de la Invasión Norteamericana (1846-1848) por un joven de entonces*. Pról. Hipólito Rodríguez. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- ROEDER, Ralph. *Juárez y su México*. México: Secretaría de Educación Pública. Vol. 2. 1967.
- ORTIZ MONASTERIO, José. *Historia y ficción: los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Mora, 1993.
- SALINAS SANDOVAL, María del Carmen. *Política interna e invasión norteamericana en el Estado de México, 1846-1848*. México: El Colegio Mexiquense, 2000.
- SCOTT, Walter. *Ivanhoe o el cruzado*. Intro. Arturo Souto. México: Porrúa, 1973.
- SPANG, Kurt. "Apuntes para una definición de la novela histórica". *La novela histórica: teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang et al. Navarra: Universidad de Navarra, 1998. 51-87.
- TREJO, Evelia y Álvaro Matute. "Manuel Payno: de la historia inmediata a la perspectiva histórica". *Del Fistol a la Linterna: homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. Ed. Margo Glantz. México: UNAM, 1997. 115-121.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida. "Los primeros tropiezos". *Historia general de México*. Vol. 2. México: El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 1994. 736-818.
- _____. *La Intervención Norteamericana, 1846-1848*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1997.
- _____. *Juárez, el republicano*. México: El Colegio de México/Secretaría de Educación Pública/Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 2005.

MANUEL DÍAZ MIRÓN Y UNA GENERACIÓN EMERGENTE DE ESCRITORES

ÁNGEL JOSÉ FERNÁNDEZ*

Las trampas de la política impidieron a don Manuel Díaz Mirón su encumbramiento en la vida pública del estado y del país, a pesar de haber sido coronel del Ejército Nacional en las guerrillas contra las tropas del general Winfield Scott, durante la Invasión americana en el bienio 1846-1847; a pesar de haber sido designado gobernador interino del estado de Veracruz, en 1862, por el general Ignacio de la Llave; y pese a que ostentara, tiempo después, el cargo de comandante militar del mismo estado, cuando fue nombrado por Benito Juárez en tiempos de discordias civiles, religiosas y militares. Esta caída, debido a sus luchas contra las fuerzas y los correligionarios del mismo general Llave, de quien Díaz Mirón fue adversario en la contienda electoral en el proceso de 1861 y, en forma definitiva, a causa de la enemistad con el presidente Juárez, de quien había sido fiel en las incidencias de la Guerra de Reforma y durante la primera etapa contra el segundo Imperio, lo distanciaron —el año 1863— del partidismo liberal y de sus programas políticos, por haber sido acusado de traidor y corrupto.

El general Jesús González Ortega habría de ser su delator: lo puso en evidencia ante Juárez porque pensaba que su subor-

*Universidad Veracruzana

dinado —el entonces coronel Díaz Mirón— estaba incapacitado para gobernar política y militarmente al estado, por carecer de escrúpulos, de vocación correigionaria y honradez, y porque se hallaba bajo el dominio de “las más violentas pasiones” (Domínguez Loyo 77). Cambios de bando fueron los motivos, corrupción y fraude los cargos; inconsistencias, en suma, que produjeron tensión durante la Intervención francesa, y que frenaron de golpe la carrera política y castrense de Manuel Díaz Mirón. Las circunstancias obligaron su retiro a la vida privada, y renunció para siempre de la pública. Fueron entonces el periodismo, la burocracia, la literatura y los asuntos del comercio sus actividades más destacadas.

En estas páginas haremos un recorrido de su actuación en la vida intelectual y el círculo literario del puerto de Veracruz, anterior y posterior a su debacle, así como de algunas de sus gestiones como impresor y fundador del periódico *El Veracruzano* en sus dos épocas; como poeta romántico, de expresión lírica, dramática y costumbrista; como editor de las primeras publicaciones de las Leyes de Reforma; pero, sobre todo, trataremos acerca de su papel como patriarca, maestro y guía de los escritores jóvenes, quienes siendo originarios del Estado o vecinos del puerto de Veracruz en los años inmediatos al derrocamiento de Maximiliano, llegaron a configurar la generación literaria que fluctúa entre los procesos de la Guerra de Reforma, la República Restaurada y en el entorno de la segunda etapa del proceso liberal, que ha tenido en el general Porfirio Díaz a su principal protagonista.

Esta incipiente generación de escritores y poetas tuvo como animadores a Antonio F. Portilla, Santiago Sierra y Rafael de Zayas Enríquez, y como medios de divulgación los periódicos *La Guirnalda* (1868) y *Violetas* (1869), su continuación. En el primero, Manuel Díaz Mirón fue investido como patriarca del grupo y, en el segundo, fue colaborador y cabeza simbólica de la Redacción.

Manuel Díaz Mirón había nacido en el puerto de Veracruz el 12 de agosto de 1821, en el seno de una familia de españoles criollos: padre español y madre mexicana. En el poema “En un álbum”, publicado el 9 de agosto de 1868 en *La Guirnalda*, dejó escrito: “Mi padre a estas riberas,/en triste día,/llegó de hispanas tierras” (1). El futuro poeta pronto quedaría huérfano. En este poema, aclaró: “Yo nací en una tarde/lluviosa y fría./En su lecho, mi madre,/yerta, yacía/y agonizaba...” (1). Su madre murió a los tres días del parto, el 15 de agosto de 1821, y su padre habría de fallecer al poco tiempo de pena y soledad. Dijo el poeta: “Sucumbió a su tristeza / el viudo esposo:/durmióse en la ribera/del mar undoso” (1). Entonces, pasó a la protección de los abuelos maternos, según su testimonio: “Al huérfano ampararon /pobres abuelos/del mundo ya cansados/y con muchos duelos./Tras pocos años,/fallecieron, dejándome a los extraños” (1). Y sigue su relato de vida. Se pregunta: “¿Qué fue del pobre niño/desde esa hora?” (1). Para responder, con indeclinable tono romántico: “A océanos sin orilla/llevó su nave...” (1).

Manuel Díaz Mirón fue un individuo solitario, como bien nos lo recuerda Manuel Sol en la “Introducción” a la compilación moderna de sus obras, al citar estos versos del poema titulado “A***”, incluido –como ahora se sabe– en la primera edición de sus *Meditaciones poéticas*:

¡Pobre mujer! –¿Qué puedo yo ofrecerte,
yo, que, juguete de contraria suerte,
ni hogar, ¡ay!, tuve, ni materno amor?
¿Yo que, solo, a merced de mis pasiones,
y a la vuelta de locas ilusiones,
ni hallé un hermano ni encontré una flor?
(144).

Don Manuel Díaz Mirón realizó algunos estudios en la ciudad de México y, ya de regreso a su natal Veracruz, fundó y publicó, a partir de marzo de 1844 –cuando apenas contaba los 22 años de edad–, la primera época del periódico *El Veracruzano*, del que, además del “Prospecto”, aparecieron 6 números quincenales de 16 páginas cada uno. Como la introducción a este impreso fue firmada por los “Redactores”, cabría suponer que, por lo menos, sería su compañero redactor el también porteño José María Esteva (1818-1904), creador a su vez, junto con el escritor y periodista Gerónimo Baturoni, de la poesía festiva “jarocho”.¹ Otros colaboradores habituales del periódico *El Veracruzano* y, quizá por ello, sus también presuntos redactores, serían los xalapeños José María Roa Bárcena, futuro polígrafo –entonces de sólo 17 años de edad–, y el joven poeta Francisco de Paula César, quien no logró salvar el olvido histórico.²

Cuando en 1851, a los 31 años, Díaz Mirón lanzó la segunda época de *El Veracruzano*, compartiría la Redacción, de nueva cuenta, con don José María Esteva. A Díaz Mirón y Esteva los separaría para siempre su diversificación ideológica, a partir del destronamiento y sacrificio del emperador Maximiliano.

¹ Gerónimo Baturoni llevó a la escena en teatros de la capital de la República las comedias *Carambola* y *Villa y palos* y fundó allá mismo el periódico *El Jarocho. Semanario satírico*, de evidente contenido político electoral, de crítica a los excesos juaristas, a propósito de la que sería su última reelección en la Presidencia, cuyo primer número apareció el sábado 1º de abril de 1871 y cesó, con el número 39, el viernes 29 de diciembre de aquel año. En 1877, Baturoni dirigió el periódico *Fray Gerundio*, también “de estilo burlesco y mordaz” (Olivo Lara 58-59).

² Francisco de Paula César fecho en Xalapa, en octubre de 1844, su poema “La tumba y la flor” (369-371). Su hijo José Joaquín César, en su poema “Padre”, parece evocar este insufrible olvido: “Cuando compruebo que no te citan/ en la historia de nuestro pueblo,/ni en las antologías/en que a veces aparecen los poetas,/ni en el breve catálogo de los hombres que han sido [...] Entonces me entristezco/desgarrada y silenciosamente...” (21).

Para Díaz Mirón y Esteva, redactores pioneros de la prensa literaria de Veracruz, el movimiento progresivo de la política “no habría sido enteramente perfecto, si no se hubiera comunicado a la literatura”. Así, política y literatura —unidos en curiosa dualidad, tal y como lo plasmaron en el “Prospecto” del periódico— tendrían que marchar, según su concepción de la creación artística, “por la misma senda, para señalar a las generaciones futuras el camino por donde el espíritu humano llegará a la perfección”. De esta forma, la literatura resultaría “fiel intérprete de la sociedad”, productora de “la independencia de ideas” y de “la libertad del pensamiento”. La literatura romántica, esto es, la que ellos practicaban, resultaba ser “la expresión de la sociedad actual y el carácter del siglo” (“Prospecto” I-III).

El propósito principal del periódico era, en apariencia, la educación del pueblo y, en particular, del “bello sexo”. Educar a la mujer por medio de la palabra impresa y el gusto por la literatura representaba, en los años intermedios del siglo XIX, una misión que encubría no sólo un parapeto para evitar la censura, sino una finalidad superior: el trabajo ideológico, supeditado tanto a las sociedades masónicas como a ciertos grupos de poder.

Por lo pronto, en marzo de 1844, Díaz Mirón resultaba consecuente con la idea sostenida en el texto del “Prospecto” de *El Veracruzano*. Concebía al poeta, desde el punto de vista moral, como “el hombre por excelencia” (61), a quien Dios había otorgado como obsequio selectivo la dádiva de “la fuente de la inspiración” (61) y poseer la facultad del “lenguaje misterioso y santo” (61). No todo era, por lo demás, sensibilidad y hermosura: la inteligencia que traía consigo el sentimiento acarrearía dolor para el poeta. Como corroboración a estos conceptos, Manuel Díaz Mirón definió al Poeta con mayúscula en el artículo titulado “Estudios morales. El Poeta”:

tú tornas a tu corazón y le encuentras marchito; sueñas un Edén y despiertas sobre un páramo desierto. Al adelantar tu trémula planta en el valle de la vida, crees pisar alfombras de flores, y las espinas de que está erizado te advierten que existe el dolor [...] Buscas, en fin, la compañía de los hombres y llevas la soledad en tu corazón (61).

Finalmente, Díaz Mirón y asociados ponían a salvo de toda controversia o suspicacia su posible participación en “las cosas políticas”. Recordemos, nada más, que el país se regía por las Leyes de Tacubaya y los famosos reglamentos de censura con que el general Antonio López de Santa Anna controlaba a sus adversarios políticos. Mediante la mordaza en vigor, el régimen mantenía controlados a los periodistas opositores. Si algún periódico o vocero del enemigo rebasaba los límites, se clausuraba la empresa publicitaria y se remitía a los revoltosos al separo. Por ello, los “Redactores” de *El Veracruzano* hicieron explícita su posición frente al poder:

Nosotros no queremos acercar el dedo a las llagas que los bandos revolucionarios han abierto en el corazón de la patria, ni menos-cabar la satisfacción que debe acompañarnos cuando, tocando el término de nuestra carrera, volvamos la vista atrás para examinar la senda por donde hemos pasado, sin que detengan nuestros ojos huellas de sangre o de llanto, ni hieran nuestro oído el gemido de la viudez, o las quejas de la orfandad, y podamos proseguir nuestro camino con la conciencia de que nuestra memoria no se hallará asociada al funesto recuerdo de calamidades públicas o largos infortunios particulares. (“Prospecto” III)

Los “Redactores” de *El Veracruzano* aspiraban, en suma, a derramar como tarea visible “*algunas flores humildes en el templo de la inteligencia*” (“Prospecto” III). Pero el fantasma del conflicto separatista de Texas y sus impresionantes consecuencias –como el con-

flicto entre centralistas y grupos regionales de poder— pronto tocarían las aguas del litoral del Golfo. El proyecto editorial zozobró, aunque sin mediar explicación, quizá por haber reproducido un artículo firmado por los “Redactores” en alabanza del general José María Tornel, que había sido destituido por López de Santa Anna en el Ministerio de la Guerra. Quedaba claro que el panegírico había resultado inoportuno, y que recordar a los lectores de Veracruz la figura del militar orizabeño, en el preciso momento en que había sido retirado de la vida pública, por lo menos, podría configurarse como una ofensa para el depositario del poder Ejecutivo.

Declaraban los “Redactores”:

No tememos ahora que al tributar al mérito el homenaje que reclama, y que es su única y envidiable recompensa, se crea que adulamos, porque no es ya al ministro a quien nos dirigimos, sino a nuestro respetable amigo don José María Tornel. Independientes nosotros, por carácter y por convicción, orgullosos de nuestra honrada medianía y llenos del noble y pundonoroso sentimiento de la propia dignidad, jamás hemos vendido nuestra pluma, ni manchado nuestra conciencia; jamás hemos arrojado la una en el fango de la adulación, ni prostituido la otra, traicionando vilmente nuestra fe y nuestras creencias, sean las que fuesen [...] Cuando, apagada la hoguera de los odios y resentimientos sembrados por la guerra doméstica en la presente generación, las pasiones callen, se aleje el rencor de partido y ceda su lugar a la razón; cuando la posteridad severa, pero siempre justa e imparcial, juzgue al ministro de 1841, la historia, ese espejo fiel que retrata lo pasado y nos renueva la memoria de lo que se hundió en el abismo de lo que fue, hará justicia a los relevantes méritos del señor don José María Tornel, y le señalará, así lo esperamos, un puesto muy distinguido en su consideración. (*El Veracruzano* 1844, 91-92)

Los “Redactores” revelaron la hebra filial del espaldarazo a Tornel, sin medir la repercusión política. El remate que obligó

a intervenir a los censores fue, sin duda, el artículo “Maledicencia”, supuestamente traducido del francés “*por una señorita veracruzana*”: “La maledicencia es un orgullo secreto”, motivado por “la censura”; “es odio disfrazado”, “doble indigno”; es, para acabar pronto, “un mal inquieto que trastorna la sociedad” y provoca “la disensión en las ciudades”; “es un manantial lleno de mortal veneno que inficiona todo lo que le rodea” (*El Veracruzano* 1844, 96). El periódico fue clausurado la primera quincena de junio.

Después del cierre del periódico, en 1846, Díaz Mirón se incorporó a la Guardia Nacional de Veracruz, que organizaba el gobernador Juan Soto para hacer frente al Ejército invasor americano, que amenazaba con sus navíos de la Armada de Guerra el litoral frente al puerto. Luchó, pues, al lado de las guerrillas mexicanas, ya con el grado de coronel de aquellas fuerzas, y estuvo en campaña en los frentes de Orizaba, Córdoba, Coscomatepec y Huatusco.

Acuartelado en Orizaba, el poeta Manuel Díaz Mirón sintió el peso de la derrota que se cernía sobre el país, cuyos contingentes militares, en algunos casos auténticas gavillas, marchaban en completo desorden y se disputaban un liderazgo inexistente e impensable. Temía que la guerra —que carecía de origen, destino y futuro— iba a resultar una santa cruzada, a pesar de que tuvo presente el infausto papel que jugó la Iglesia mexicana, al ponerse en el bando de los invasores extranjeros.

El desaliento que por entonces sentía Díaz Mirón se refleja en estos versos de “México. 1847. Oda” publicado en *El Veracruzano*:

Las águilas del Norte tus pendones
rompieron sin piedad. ¿Dó están tus hijos?
¿Dó tus bravos están? ¿Dó las legiones

de indomable valor? ¡Infame turba
de aventureros viles, de tu vida
la gloria y el honor a un tiempo arranca!
[...]
¿Qué hacéis, hijos de Anáhuac? Ved cuál luce
sobre la patria tierra
el rojo incendio que el hogar devora
de nuestra infancia asilo.
Sobre insepultos cráneos (de la guerra
prenda sangrienta, huella aterradora)
de padres o de hermanos asentados,
¿tanta ruina y dolor miráis sin ira?
Contemplad vuestros templos,
donde irritado vuestro Dios os mira,
por extranjeros viles profanados;
rotos mirad los velos virginales,
de inmunda bacanal tristes testigos;
de deudos y de amigos
los cuerpos destrozados
que pasto son de las nocturnas aves,
y los campos de sangre salpicados
y con amargas lágrimas regados
(95-96).

Tras el desastre de la Invasión americana, Díaz Mirón retornó al puerto, en donde formó su familia al lado de Eufemia Joaquina Ibáñez Garro, con quien procreó siete hijos (el cuarto sería el poeta Salvador Díaz Mirón, que nació en Veracruz el 14 de diciembre de 1853). A su vuelta a casa, Manuel Díaz Mirón comenzó a incursionar en la política municipal: ocupó diversas distinciones en el Ayuntamiento, en áreas de responsabilidad intermedia.

Antes de que apareciera la segunda época de *El Veracruzano* surgió una empresa editorial en la que participaron Esteva y Díaz Mirón: *Cartera Veracruzana*, de aparición decenal, que primero fue hoja volante de cuatro páginas y después se transformó en *Periódico político y literario*. El número más antiguo que conozco de la hoja volante es el número quinto y lleva la fecha “Veracruz, setiembre 10 de 1849”, lo que permite establecer que la fundación de esta etapa ocurriría el 1º de agosto anterior; habría de concluir el 20 de septiembre de 1850, para dar paso, en la decena siguiente, al periódico. Su primera entrega apareció con fecha “Veracruz, octubre 1º de 1850”. Ninguno de los dos escritores presumió, que se sepa, de ser su redactor, socio o dueño; ambos eran, tan sólo, sus colaboradores. Díaz Mirón publicó tres prosas líricas en *Cartera Veracruzana*: “Un recuerdo” (20/enero/1850, 43-44); “A Laura” (1/agosto/1850, 119) y “A r” (1/septiembre/1850, 131-132). Pero como este proyecto incluyó un programa editorial de venta de libros por entregas, en donde apareció tanto el tomo *Poesías* de Esteva como una recopilación de *Poesías jocosas* recopiladas por él, se puede afirmar que había una relación estrecha entre este autor y Juan N. César, encargado de la Imprenta del Comercio, en cuyas prensas se estampó este papel (*Cartera Veracruzana* 1849, 36). La censura actuó y puso punto final al periódico, cuando en sus páginas comenzaron a abordarse temas que alarmaban a la comunidad: la epidemia del cólera, la crisis del comercio y la suspensión casi total del movimiento portuario, intercostero y trasatlántico, y de todo tipo de actividad económica (“Momentos de crisis” 3-5).

Pese a todos los antecedentes, Díaz Mirón y Esteva correrían una aventura publicitaria más: propusieron al público porteño, en 1851, la segunda época de *El Veracruzano*, aunque modificaron, en su “Prospecto”, sus objetivos: se encasquetaron la ca-

misa de ser “unos oscuros aficionados a las bellas letras, y nada más”. Desecharon tomar parte en todo asunto político —o de “espíritu de partido”—; lucharían, tan sólo, por el “adelantamiento de las bellas letras nacionales” y, por último, su mira habría de ser el enaltecimiento de las almas, a las que, con amor y fe, rendirían su tributo (*El Veracruzano* 1851, 2). Esta segunda época, a diferencia de la primera, resultó cerrada, pues no invitaron a que espontáneamente les remitieran colaboraciones ni compartieron su espacio. El periódico resultó exclusivista, temáticamente hablando, pues sólo publicaron textos literarios. El programa editorial de Díaz Mirón se acotó.

Con todo, y según el aviso “A los suscriptores”, que apareció en el último número de *El Veracruzano* de fecha 16 de agosto de 1851, motivos de quiebra mercantil, presiones políticas, una “enfermedad grave” del mismo Díaz Mirón, y la necesidad imperiosa de dedicarse “a ocupaciones más serias”, como señalaban finalmente los “Redactores”, es decir, Díaz Mirón en primer lugar, acabaron con la inquietud periodística del poeta y político porteño, se rompería la mancuerna con José María Esteva, y vendría toda una etapa de discordias civiles, revoluciones intestinas y conflictos internacionales, en donde Manuel Díaz Mirón pondría punto final a su actuación política (Fernández XXVI-XXVII).

Poco se sabe de su actividad posterior al cierre de *El Veracruzano*, pero se puede decir que, a partir de entonces, se dedicó de lleno a la política tanto en el Ayuntamiento de Veracruz como en el gobierno del estado. En 1855, como se ha dicho, ocupó brevemente el interinato en la gubernatura; y luego comenzó a colaborar con Juárez, cuando éste radicó los poderes de la nación en Veracruz. Trabajó al lado de Miguel Lerdo de Tejada, en el Ministerio de Hacienda, a quien acompañó en viaje oficial a Estados Unidos, a Washington y Nueva York, en búsqueda

de reconocimiento y fondos para resistir la contraofensiva de la reacción en la Guerra de Reforma. En octubre de 1859 volvió al puerto. Al morir el gobernador Manuel Gutiérrez Zamora, en la primavera de 1861, compitió con el general Llave por la gubernatura; al resultar perdedor, aceptó una curul en la Legislatura del Estado y abrió un taller de imprenta, en el que, entre otros impresos, publicó las *Leyes de Reforma*.

Retomó las armas al ocurrir la invasión de las potencias europeas, en 1862, y cuando Ignacio de la Llave dejó vacante el cargo de gobernador, para hacerse responsable de las fuerzas armadas de la Línea de Oriente, Díaz Mirón lo sustituyó como gobernador interino y comandante militar del estado de Veracruz. En telegrama a Juárez, puesto en Acatzingo el 15 de octubre de ese año, le comunicaba: “voy despachado como usted desea.— Marcho inmediatamente a Xalapa. Mi amor a mi patria y mi gratitud hacia usted que me ha honrado con su confianza, me sostendrán en la tarea que voy a emprender” (Juárez 80).

No debió ser nada fácil enfrentarse al ejército francés, a la reacción conservadora e incluso a sus mismos correligionarios, con tal de conseguir eficacia como militar y político. La lucha se daba entre facciones, sobre todo entre los que pertenecían a la cúpula veracruzana (Francisco de Paula Milán, Ignacio R. Alatorre, Francisco Hernández y Hernández) o al Ejército republicano (Ignacio de la Llave, Jesús González Ortega, Luciano Prieto). Poco después de su gestión, y al ver que la plana mayor de Juárez le cerraba el camino, se declaró en rebeldía, y se presentó ante las autoridades francesas acantonadas en Xalapa. Díaz Mirón reconoció al Imperio y se proclamó disidente militar, en los primeros días de marzo de 1864. A consecuencia de esta situación, los republicanos lo acusaron de corrupción y de haber dejado la plaza de Xalapa en poder del general Berthier.

A partir de allí, comienza la etapa de persecución y oscurantismo. En 1865, Manuel Díaz Mirón estuvo en Tecolutla, donde compuso las cuartetos del poema “Despedida”, y allí —o en un punto cercano— se le tomó preso para ser confinado a Yucatán, en calidad de preso político de la República. Dejaba dicho a la Musa, entonces:

¡Adiós, por siempre adiós! Del vasto océano
la misteriosa voz me habla en el viento.
Me trajo el huracán; me arroja insano
mi loco pensamiento.

Y al final, se ha despedido:

Parto, señora, ¡adiós! Ésa es mi suerte.
No sé ni adónde voy, ni a qué camino.
Llevo en mi pobre corazón la muerte.
Y cumplo mi destino
(*Violetas* 21).

Desterrado a Yucatán, seguramente de allí logró marcharse para Cuba, pues en La Habana escribió, en 1867, el soneto “Un recuerdo”, en que alude a la Musa del litoral mexicano:

La busca por doquier mi pensamiento
entre las flores que a sus pies brotaron;
en las auras que aquí la acariciaron,
allá en el mar, o en la región del viento
(*Violetas* 81).

En ese mismo año, ya estaba Díaz Mirón de nuevo en territorio nacional; se sometería al proceso de los que fueron condenados

“por infidencia a la patria” y se le debió haber impuesto una multa por colaborar con el enemigo. Escribiría en Puebla el soneto “La flor de mis amores”:

¿En ese adiós, señora, se encerraba
el triste drama de su vida entero?
¡Ay!, no lo sé. Su cáliz destrozaba,
con su sople mortal, el crudo enero.
(*Violetas* 77)

Y en Veracruz escribió y publicó, como se ha visto, el poema “En un álbum”, especie de biografía en verso, en el que, de igual modo, informaba a su Musa que había vuelto de su expatriación, y que ya se encontraba instalado en su casa del puerto, pero que había llegado con el ánimo impuesto de una derrota total:

Mírale bien, señora:
de lejos viene.
Ni esperanza engañosa
ni fe ya tiene.
Pasa en la tierra,
y, como el ave herida, sus alas cierra.
(*La Guirnalda* [9/agosto/1868], 2, 1)

Sería la generación emergente, constituida por los niños de la Reforma, quienes restituirían la figura de Manuel Díaz Mirón como artista del lenguaje, como “sabio artista”. Lo reconocen como su maestro. Aprovechan su presencia; de buenas a primeras lo coronan. Y restaura él mismo, por este acontecimiento, su calidad de escritor, de actor de las letras, que había relegado por su situación política. Además, acepta la función de guía. Díaz Mirón se reconvierte a la escritura y regresa, con el mis-

mo impulso, a la actividad editorial, que realizará –ahora– al lado de los mozalbetes aprendices, que han decidido fundar el semanario *La Guirnalda. Periódico de literatura y variedades*, para que sea su órgano de concentración y su espacio de confrontación con sus pares de la República. Como testimonio del padrinazgo, los autores de *La Guirnalda* dan este aviso al público, con el texto titulado “El señor don Manuel Díaz Mirón”:

Tenemos el gusto de participar a los amantes de la bella literatura que este distinguido poeta veracruzano ha tenido la complacencia de aceptar un lugar en la colaboración de *La Guirnalda*, que se considera muy honrada con la bondad del señor Díaz Mirón.

Hacía mucho tiempo que el autor de *Don Fernando* había roto la péñola poética pero hoy vuelve a acordarse de que la Providencia le dotó con esa fibra sentimental que vibra en aquellas bellísimas composiciones del *Veracruzano*, y que tanto lustre dan a la poesía nacional. (*La Guirnalda* 2/agosto/1868, 1, 3)

Díaz Mirón acompaña a estos jóvenes liberales que juegan a ser hombres, ciudadanos, poetas y republicanos, y cuyo grupo encabeza el peninsular campechano Santiago Sierra Méndez, hermano menor de don Justo –radicado desde niño en Veracruz, y quien entonces tenía sólo 18 años de edad. Justo Sierra O’Reilly, padre de Justo y Santiago Sierra Méndez, escribió: “Nació mi hijo Santiago en la noche del 3 de febrero de 1850 en esta ciudad de Campeche. Fue bautizado el día 10 del propio mes en la Iglesia parroquial por el cura de Tehax [sic], doctor don Silvestre A. Dondé; el padrino fue su abuelo materno don Santiago Méndez” (Sierra 12).

Santiago Sierra Méndez, en 1868, ya había escrito artículos, crítica literaria, crónica de teatros, cartas, discursos, los poemas que integran su *Libro del alma* –ciclo dedicado a Matilde Saulnier–, y muchos otros más de diversa temática, así como

las novelitas cortas *Viajes por una oreja* (en ocho partes), la titulada *Sueño* (integrada por las estancias “Flor de nieve”, “Flor de fuego”, “Flor del cielo” y “Flor del dolor”) y la inconclusa *La caza del tigre*, entre infinidad de páginas. A Sierra Méndez lo secundarán, de inmediato, los poetas porteños Antonio F. Portilla y José Gutiérrez Zamora, quienes redondeaban, con mucha dificultad, las dos décadas de existencia. No se han localizado, hasta ahora, los datos biográficos de Antonio F. Portilla. José Gutiérrez Zamora, en 1868, tenía menos de 20 años. En el suelto titulado “Contestación a don José Zorrilla, por José G. Zamora”, aparecido en *La Gaceta de Policía*, se ha corroborado esta noticia:

El ciudadano José G. Zamora, sobrino del difunto patriota que fue gobernador de Veracruz, ha escrito una refutación al libelo infamatorio de un *Drama del alma*. El autor *no tiene todavía veinte años*, y así, su obra no puede presentarse como de primer orden; pero campea en ella el más ardiente patriotismo, y algunas estrofas son de una energía y de una robustez muy notables. (17/junio/1869, 42, 4; las cursivas son nuestras)

En noviembre de 1868 se incorporó al proyecto de *La Guirnalda* el también porteño Rafael de Zayas Enríquez, quien apenas rebasaba los 20 años de edad. Rafael Agustín fue hijo del cubano refugiado Rafael de Zayas y de la veracruzana Blasa Enríquez, nació en Veracruz el 24 de julio de 1848, y fue bautizado en la Parroquia de la Asunción el 22 de noviembre siguiente (Libro de Bautizos núm. 17, fol. 93 r.). Siendo adolescente fue enviado a Alemania, donde estudió filosofía, lengua y literatura germánicas. Pasada su estancia en Berlín, viajó a Nueva York, en donde se reencontró con su padre y con la familia del presidente Benito Juárez, que desde hacía tiempo se hallaba en el exilio en la futura Babel de Hierro. De Nueva York, Zayas En-

rriqueza se trasladó a México, con la prole del presidente Juárez, y de allí se fue a vivir temporalmente al puerto de Veracruz, en donde suplió de inmediato en la Redacción de *La Guirnalda* a Gutiérrez Zamora, que se había ido a la capital para buscar fortuna política y consolidar su carrera de escritor y periodista. En el texto titulado “¡Albricias!”, de autor anónimo, se avisó el retiro de José G. Zamora (*La Guirnalda* 1868, 4, 1).

Y como el proyecto de *La Guirnalda* se fortalecía, comenzó a rondar sobre las cabezas responsables el fantasma de la censura. Su visión triunfalista de que pronto recibirían colaboraciones de escritores de primera línea, liberales, en efecto, pero poco congradados con don Benito Juárez, debido a sus irrefrenables tendencias reeleccionistas, como Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Peredo, Alfredo Chavero, Juan A. Mateos, Martín F. de Jáuregui y, entre otros escritores radicados en la capital, Justo Sierra Méndez; y de que también habían logrado alianzas con escritores de la Península de Yucatán, como los poetas José Antonio Cisneros, Pedro I. Pérez y Olegario Molina, en lugar de confrontar ideas y proponer debates con el público comenzaron a ser observados de cerca por la clase gobernante veracruzana, que no se sentía complacida de que en *La Guirnalda* aparecieran las firmas de algunos intelectuales enemigos de Juárez, y de quienes se decía que se habían afiliado al partido político de Sebastián Lerdo de Tejada, o que mostraban simpatía por el programa político del general Porfirio Díaz.

La efervescencia política obligó al grupo a cerrar, por lo menos temporalmente, su periódico. Sus redactores explicaron, sin mencionar la causa, que el cierre sería técnico, temporal, y que reaparecerían “en marzo de 1869”. Prometieron que a su regreso el periódico iba a contar “con mejores condiciones”, y que iban a “amenizar más sus columnas” (*La Guirnalda* 1868,

22, 1). Entre el 2 de agosto y el 27 de diciembre de 1868 aparecieron 22 entregas de este papel literario.

Todo lo positivo que había significado la presencia de Díaz Mirón para el grupo, lo perjudicaba y demeritaba su trabajo en la circunstancia de la esfera pública, debido a que este intelectual era objetado por el juarismo, como se señaló, y, a la sazón, porque resultaba rival de peso para el gobernador Francisco Hernández Hernández. La tensión por la presencia en el Estado del partido constitucionalista de Porfirio Díaz, por otra parte, produjo con mayor vehemencia la necesidad de que se abortara el programa editorial del grupo veracruzano. Inclusive, el 13 de marzo de 1869, el gobernador informaba a la Legislatura en su informe de labores del siguiente modo:

La guerra pasada, como todas las de su clase, produjo ciertos entes miserables y ambiciosos, que acostumbrados a medrar en las revueltas y avezados en el vandalismo, olvidando la diferencia de las épocas, espieron la ocasión propicia para enarbolar otra vez una bandera que ya no tiene prosélitos y que deshonra al que desgraciadamente busca su sombra. Algunos de éstos, creyendo que el Gobierno del Estado era obra de sus depravados caprichos, tuvieron por viles instrumentos a individuos a quienes la fama pública tiene marcados por sus escandalosos antecedentes. (*Memoria de Gobierno, passim*)

Y, en la medida en que el régimen sacaba del juego al grupo literario, éste cobraba importancia en los ámbitos cultural y político opositor, inclusive más allá de las fronteras estatales. Por eso, al reaparecer con su nueva publicación *Violetas. Periódico literario* en julio de 1869, la figura de Díaz Mirón aumentó al transformarse, ya que de ser un símbolo para los muchachos pasó a formar parte intrínseca del grupo. Encabezaba, como se ha dicho, la Redacción (lo que significaba dirigir, señalar el

camino). El grupo seguiría pensando en que lo primordial sería conseguir el mejoramiento de la mujer a través de la educación, para disminuir la presión de los censores, es verdad, pero también para convertirlas en protagonistas: abrieron sus páginas a nuevos colaboradores y dieron preferencia a las obras de las mujeres escritoras. En las páginas de *Violetas* aparecieron poemas de Gertrudis Tenorio Zavala, Soledad Manero de Ferrer, Manuela L. Verna, María del Carmen Cortés y Rita Cetina Gutiérrez.

La prensa de la ciudad de México dio noticia de la aparición de *Violetas*. Altamirano le dio la bienvenida en una de sus “Crónicas de la semana”:

Con el mayor placer anunciamos la aparición de un nuevo periódico literario que ve la luz pública en Veracruz, y del cual son redactores amigos muy queridos nuestros. Llámase el periódico *Violetas*, nombre de bautismo que se nos debe algo a nosotros, y son los redactores los conocidos poetas y literatos don Manuel Díaz Mirón, don Antonio F. Portilla, el simpático y joven poeta Santiago Sierra, hermano menor de Justo, que posee un gran talento como éste, y nuestro Rafael Zayas, aquel chico un poco alemán y gran bohemio que comenzó improvisando octavas octosílabas, seguidillas costeñas y leyendas descabelladas y hoy está escribiendo dulcísimos versos, lindos artículos, y un estudio sobre la literatura alemana que nos ha dedicado, que aceptamos con orgullo y que reproduciremos en las páginas del segundo tomo de *El Renacimiento*, como una obra digna de leerse [...]

Estos jóvenes, pues, son las vestales de la literatura en el Estado de Veracruz, y después de un silencio de algunos meses, habiéndose visto obligados a suprimir *La Guirnalda*, volvieron a aparecer con las *Violetas*, publicación más elegante, más europea, más llena de interés. La forma es preciosa. Cada domingo, a las siete de la mañana, las bellas hijas de Veracruz se encuentran en su tocador dieciséis páginas en cuarto mayor formando un cuaderno muy bonito y encerrando deliciosas trovas, interesantes leyendas y agradables estudios. (358-359)

Estas *Violetas* eclipsaron su esplendor, tras 17 entregas dominicales, al finalizar el año 1869. Los “Redactores”, que recibieron la orden de suspender actividades y de cerrar su programa publicitario, explicaron a sus lectores:

“Nuestras *Violetas* mueren. ¿Renacerán en otra primavera? ¿Brotarán aún, nuevas y lozanas, de nuestro corazón, al sople de nuevas esperanzas? Sólo Dios puede saberlo [...] Entre tanto, lindas lectoras, ¡adiós! Dad un lugar en vuestra memoria a nuestras pobres *Violetas* muertas. ¡Quién sabe si de ese modo lograréis reanimarlas!” (*Violetas*1869, 269)

Los “Redactores” se dispersaron: Zayas Enríquez fue enviado a México, a los 21 años, en viaje de orden suprema, acompañado por José Valente Baz, Joaquín Alcalde y Joaquín Baranda; en la capital maduró como escritor y político; allí, como él mismo dijo por carta a Olavarría y Ferrari, se dio “de alta como literato” (Nueva York, 10 de agosto de 1900, fol. 147). Altamirano lo llamó “públicamente su discípulo predilecto y su gloria” (147) y fue, para Justo Sierra, “El Benjamín de la Bohemia” (147). Zayas Enríquez se afilió al partido Porfirista, apoyó en territorio veracruzano la fallida campaña electoral en 1871-1872 desde su periódico *El Ferrocarril*; fue desterrado a Campeche y partió exiliado a Lima, Perú. Al triunfo de la Revolución de Tuxtepec fue nombrado jefe político de Veracruz; luego juez de distrito y, al reelegirse Díaz, en 1884, fue nombrado comandante militar de Veracruz, secretario de la Suprema Corte Militar y diputado federal. Con el paso de los años se convirtió en uno de quienes manejaron la imagen pública del general Díaz en los Estados Unidos de Norteamérica.

Anacreonte, es decir, Zayas Enríquez, el 1 de agosto de 1891, daría cuenta de sus compañeros de experiencia publicitaria en *Violetas*:

Allá en el año de gracia de 1869 fundamos en Veracruz Santiago Sierra, Antonio F. Portilla y yo, un semanario de literatura que llevaba el pretensioso título de *Violetas*. Entre los tres redactores apenas contábamos algo más de medio siglo, lo que no nos impedía hablar de todo, de una manera concluyente, queriendo imponer un juicio... que no teníamos.

De los tres, uno partió para el país de donde no se vuelve, y por una ironía del destino, ése, Santiago Sierra, era el más joven y el de más talento. El otro, Portilla, se divorció de las Musas, rompió la lira, porque en su escepticismo llegó a dudar de su talento, talento que todos reconocían. Sólo yo quedé en la vida del periodismo, cultivando las bellas letras, ya que así se llaman.

¡Cuántos de nuestros colaboradores de entonces faltan ya en nuestras filas! Rafael Estrada, Claudio Serrano, Regino Aguirre, Alfredo Torroella, Ángel M. Vélez y Guillermo Carbó han desaparecido para siempre. (*El Siglo XIX* 16,065, 1)

Pero cabría preguntarse, en último término, ¿cuál sería la función estrictamente ideológica de este tipo de empresas mexicanas de tipo cultural, literario y editorial como *La Guirnalda* y *Violetas*, cuya proliferación no tenía precedente en el registro de la vida nacional de su tiempo? No sólo fueron un adelanto de la aparición de la revista *El Renacimiento*, fundada, ideada y dirigida en México —el año 1869— por Ignacio Manuel Altamirano, y que tuvo como propósito explícito procurar la concordia entre los bandos disidentes, la búsqueda de la unidad nacional a través del arte, y el no menos importante de crear las letras patrias. Este proyecto tendría, a la vez, en las Veladas Literarias, su preámbulo específico, las cuales fueron organizadas a instancias del mismo Altamirano y de otros literatos e intelectuales, a partir de junio de 1867.

La primera función de las revistas literarias de la provincia mexicana fue establecer, por medio del intercambio, una red de lectores e informantes, para dar servicio al público; pero

también tuvieron la intención de servir como auxiliares y medios de interrelación entre diversas organizaciones públicas y secretas. Y, en principio, específicamente a estas últimas: las logias masónicas. Estamos, pues, frente al problema cuya solución podrá apuntalar las bases ideológicas de una revolución pacífica, política y cultural, que daría solidez federal al proyecto político del general Porfirio Díaz.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. "Crónicas de la Semana, 24 de julio de 1869". *Obras completas*. Vol. 7. Ed. Carlos Monsiváis. México: Secretaría de Educación Pública, 1987.
- _____. "Anuncio importante". *La Guirnalda* (27/diciembre /1868), 22, 1.
- _____. "[Aviso]". *Cartera Veracruzana. Hoja suelta* (20/noviembre /1849), 12, 36.
- Cartera Veracruzana. Hoja suelta*. Veracruz: Imprenta de Juan N. César, 1849.
- Cartera Veracruzana. Periódico Político y Literario*. Veracruz: Imprenta de Juan N. César, 1850.
- CÉSAR, Francisco de Paula. "La tumba y la flor". *El Museo Mexicano* 4 (1844), 369-371.
- CÉSAR, José Joaquín. *Siete poemas*. México: Stylo, 1955.
- _____. "Contestación a don José Zorrilla, por José G. Zamora", *La Gaceta de Policía*, México, año II (1869), 42, 4.
- DÍAZ MIRÓN, Manuel. "Estudios morales. El Poeta". *El Veracruzano* marzo-junio 1844: 61.
- _____. "A***". *Ensayos literarios*. Vol. 1. Veracruz: Tipografía de José María Blanco, 1865.
- _____. "Despedida". *Violetas* 1869: 21.
- _____. "En un álbum". *La Guirnalda* 9 agosto 1868: 2, 1.
- _____. "La flor de mis amores". *Violetas* 1869: 77.

- _____. *Meditaciones poéticas; Don Fernando*. Ed., Intro. y notas de Manuel Sol. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1992: 109.
- _____. “México. 1847. Oda”. *El Veracruzano. Colección de artículos originales y traducciones en prosa y verso*. Veracruz: Imprenta de José María Blanco, 1851, 95-96.
- _____. “Un recuerdo”. *Violetas* 1869: 81.
- DÍAZ MIRÓN, Salvador. “La oración del preso”. *Lascas*. Ed. Manuel Sol. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987.
- DOMÍNGUEZ LOYO, Miguel. *La Intervención y el Imperio en Veracruz*. Xalapa: Editora de Gobierno, 1982.
- _____. “El señor don Manuel Díaz Mirón”. *La Guirnalda* 2 agosto 1868: 1, 3.
- _____. “El señor general don José María Tornel”. *El Veracruzano* 1844, 91-92.
- JUÁREZ, Benito. *Documentos, discursos y correspondencia*. Vol. 7. México: Secretaría de Patrimonio Nacional, 1966.
- Libro de Bautizos núm. 17, Archivo Parroquial de Veracruz, [1846-1850].
- Memoria presentada al H. Congreso del Estado de Veracruz Llave, por su gobernador constitucional el C. Francisco Hernández Hernández, el día 13 de marzo de 1869*. Veracruz: Tipografía del Progreso, 1869.
- “Momentos de crisis”. *Cartera Veracruzana. Periódico político y literario* 1 octubre 1850: 1, 3-5.
- OLIVO LARA, Margarita, *Biografías de veracruzanos distinguidos*. Vol. 1. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura, 1998.
- “Prospecto”. *El Veracruzano. Colección de artículos originales y traducciones en prosa y verso*. Veracruz: Imprenta de José María Blanco, 1851. 2.
- SIERRA O'REILLY, Justo. “Apuntes familiares de don...” *Vid. Justo Sierra [Méndez]. Epistolario y papeles privados. Obras completas*. Vol. 14. México: UNAM, 1984. 12.
- Violetas. Periódico literario. (Veracruz, 1869)*. Ed. y pról. Ángel José Fernández. Xalapa: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2008.
- ZAYAS ENRÍQUEZ, Rafael de (“Anacreonte”). “Correo de la Semana”. *El Siglo XIX* (1 / agosto / 1891), 16,065, 1.

_____. Carta a Enrique de Olavarría y Ferrari. Nueva York, 10 de agosto de 1900, en *Colecciones Mexicanas*. Biblioteca Nacional de México, UNAM, sección *Españoles en México-Siglo XIX*, caja núm. 9, expediente núm. 9, documento núm. 1, registro núm. 1,052, fol. 147.

LOS MODERNISTAS Y LAS QUIMERAS DE LA INDEPENDENCIA

MARÍA EMILIA CHÁVEZ LARA

Suave Patria: te amo no cual mito
sino por tu verdad de pan bendito

La Suave Patria.
RAMÓN LÓPEZ VELARDE

“¡Pase a ver quinientos mil asombros y maravillas! Puede ser que Margarita Maza de Juárez y sus hijos escucharan este pregón durante su estancia en Nueva York como exiliados durante la intervención francesa, del mismo modo en que lo hicieron Jesús E. Valenzuela y Francisco Zarco o cualquier otro mexicano que viajó –por el motivo que haya sido– a la Ciudad Imperio durante el siglo XIX.

Ávidos de portentos, los veo entrar en el *American Museum*, en la esquina de Broadway y Ann Street, para admirar a una mujer que, como ahora nuestra nación, celebraba en aquel entonces su bicentenario: Joice Heth, una mujer africana que, según se anunciaba, fue “nodriza de George Washington”. Entre otros prodigios, seguramente vieron al general Tom Thumb –de menos de un metro de estatura–, a la gigante Anna Swan, y escucharon a la soprano suiza Jenny Lind. Imagino su sor-

*Universidad Autónoma de la Ciudad de México

presa frente a las pócimas rejuvenecedoras y tónicos sexuales que se ofrecían ahí mismo, pero tengo la intuición de que lo más fascinante ante sus ojos era el esqueleto de sirena que Phineas Taylor Barnum mostraba como una de sus principales atracciones.

Nacido en 1810 –mismo año en el que el cura Miguel Hidalgo y Costilla llamaba a los habitantes de la Nueva España a iniciar una lucha de Independencia–, Barnum, mejor conocido como el Príncipe de las Patrañas, provocó la histeria de los asistentes al “espectáculo más grande sobre la tierra”. Enormes afiches con imágenes de hermosas sirenas atraían multitudes deseosas de ver mujeres marinas, iguales a la sirena campechana que, según Justo Sierra, enamoraba a los pescadores, o como aquella otra que retrató, años más tarde, Julio Ruelas para ilustrar el poema de Amado Nervo titulado “Tritoniada”: “¡Cómo surgen mis memorias ante el mar alborotado!/El mar es mi padre augusto... Deja, deja que recuerde:/en los viejos episodios fui tritón, enamorado/de una joven oceánida oji-verde...”.

Esto sucedía durante el Porfiriato, un periodo de aparente estabilidad política, con el consabido precio de la falta de democracia. Sin embargo, eran frecuentes el pillaje y las rebeliones indígenas. El mayor enemigo de la República lo encarnaba la Iglesia. Ante estos hechos, en su artículo “Liberales en vinagre”, Manuel Gutiérrez Nájera, respondía de la siguiente manera:

Hablando con verdad, yo no concibo cómo pueden peligrar las instituciones por el simple hecho de que en San Luis o en Ixtacalco hayan paseado algunos indios, llevando en hombros dos bateas con flores. No es cosa de ir a clavar la bandera roja en el Hotel de Ville, como Dantón, ni de pedir prestada a Grant la guillotina con que corta sus tabacos, para ofrecerla a un nuevo tribunal revolucionario. No por eso resucita Maximiliano, ni vuelve Santa Anna a la presidencia. La República no se muere porque repiquen las cam-

panas de la parroquia o porque enciendan luminarias en el Sacro monte. (Gutiérrez Nájera, cit. por Pérez Gay 25-26)

Bernardo Couto Castillo, padre de la *Revista Moderna*, seguía los pasos de Gutiérrez Nájera cuando cuatro años antes fundó la efímera *Revista Azul* en la que podía leerse a Baudelaire, Poe, Gautier, Hugo y Wilde. Herramienta en la construcción de una nueva sensibilidad, la *Revista Moderna* nació en 1898 con un espíritu de irreverencia frente a la cultura conservadora mexicana. Contraria, en principio, a la lógica positivista, se manifestó afín al decadentismo que emerge, principalmente, de la obra de Charles Baudelaire en Francia y de Oscar Wilde en Inglaterra que, con una afirmación de la individualidad artística y una asociación a otros movimientos como el arte purismo, el simbolismo y el prerrafaelismo, constituyó una reacción en contra del optimismo burgués hacia el progreso positivista.

Ruelas, ilustrador de la revista, imprimía en ella su sello característico: “Al igual que los prerrafaelitas ingleses, el artista sitúa inicialmente a personajes contemporáneos en escenarios pretéritos, prestigiados por el arte, la historia o la mitología” (Quirarte 2004, 78). Y era sólo él quien podía representar, a través de sus grabados y pinturas, el espíritu de los “siete trovadores” de la revista: Balbino Dávalos, Francisco M. de Olaguíbel, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, Rubén M. Campos, José Juan Tablada y Jesús E. Valenzuela.

Aunque los escritores modernistas se declararon afines al decadentismo, sus creaciones no lo son. La revista fue una mezcla de nacionalismo, afrancesamiento, decadentismo y simbolismo. A pesar del abatimiento mostrado, sus autores nunca dejaron de sentir esperanza por un futuro mejor. Salvo Couto Castillo, escribían con la mirada puesta en el cielo. Su literatura “más que melancolía está hecha de gritos; más que tris-

tezas nocturnas, hay arrebatos; más que ocasos, largas noches y luces meridianas, a veces engeuecedoras” (Pérez Gay LVI). El decadentismo fue entendido como una forma de modernidad en donde se incluye lo transitorio, lo fugitivo, lo azaroso, complementado con lo eterno e inamovible; la conciliación de contrarios. Los temas, tanto en la prosa como en la poesía, incluyeron tópicos considerados repulsivos; van del refinamiento a la barbarie, de la serenidad a la exaltación y del pudor a la incitación sexual.

Las críticas no se hicieron esperar y, aún en nuestros días, existe la creencia de que los escritores modernistas preferían lo extranjero en lugar de lo nacional, de que no se involucraban en los cambios sociales y políticos, de que se resguardaban en su “torre de marfil” y no participaban en un proyecto de nación. Ellos respondieron, con mayúsculas:

SOMOS MODERNISTAS, SÍ, PERO EN LA AMPLIA ACEPTACIÓN DE ESE VOCABLO, ESTO ES: CONSTANTES REVOLUCIONARIOS, ENEMIGOS DEL ESTANCAMIENTO, AMANTES DE TODO LO BELLO, VIEJO O NUEVO, Y EN UNA PALABRA, HIJOS DE NUESTRA ÉPOCA Y NUESTRO SIGLO. (“Protesta” cit. por Clark 333-337)

Afrancesados, sí, pero también nacionalistas. Una sensibilidad que busca para sí lo mejor de cada pensamiento. Eso fue el modernismo.

Lejos de congregaciones de protesta o movimientos armados, fueron otras las trincheras desde las que nuestros artistas lucharon. Y no sólo fueron palabras las que aportaron para cambiar al país. Creadores de quimeras, los modernistas, al igual que Barnum, se prepararon para exhibir sus monstruos y para luchar contra algunos otros. La Ciudad de México –la misma que llamaba a Gutiérrez Nájera con “movimientos de si-

rena”— fue la gran carpa para otro espectáculo: la construcción de una nación. Este pabellón fue construido, cuidadosamente, a lo largo del siglo XIX.

Los espacios públicos fueron tomados por nuevos personajes que transitaban las calles. En algunos de estos lugares podían adquirirse, como en el *American Museum*, brebajes parecidos a los elixires milagrosos de Barnum. Se trata de los bares donde, de repente, surgía la inspiración de la *Revista Moderna*. Rubén M. Campos escribía sus cuentos en los bares. Allí, confiesa, le venían las ideas. Fueron sitios que fungieron como espacios compensatorios de una generación que cuestionaba lo social, político y estético de su tiempo. Era en los bares donde también se discutía el futuro del país, el lugar donde Raúl Clebodet —anagrama de Alberto Leduc— exponía sus ideas socialistas, y Jesús E. Valenzuela las llevaba a cabo. Porque Valenzuela, además de dar dinero para la revista, también se quitaba “el pan de la boca para socorrer una necesidad o un vicio, pues estima que tan desgraciado es el hambriento que no ha comido, como el borracho que no ha bebido” (Campos 39).

Pláticas sobre la vida de la clase obrera llenaban los bares y cafés. Los temas de la pobreza, la prostitución y la vida terrena —con todo su dolor y melancolía— se escuchaban constantemente en el *Jockey Club* o en los sillones de la *Revista Moderna*.

Era necesario, también, vagar por las calles y por la vida —como en un desfile que anuncia a los artistas del circo que llega a un nuevo pueblo—, observar detenidamente la luz y las sombras, trasladar lo que se ve al arte, empaparse de la multitud, ser *flâneur*.

La sed indiscriminada del *flâneur* por experiencia puede aparecer menos como una respuesta moral a la existencia de la clase media que como un problema moral en sí mismo. Desdeñando un mun-

do de límites burgueses, la vanguardia culpó a la burguesía por el mercantilismo que destruyó el valor, parado sobre el consumismo, sobre las masas, sobre el trueque. Pero la forma en que lo hizo al principio, paradójicamente, fue llenando el arte de basura, trasgresión y obscenidad. (Steiner 83-84)

Rectora de la vida política y cultural del país, la Ciudad de México consolidó el centralismo y fue el perfecto escenario para que en ella apareciera un anfitrión que haría las veces de domador, otras de funámbulo: la prensa liberal.

Con espíritu acrático surgieron diarios como *El Siglo XIX* y *El Monitor Republicano*. Ante el incremento de la población, la prensa fue el espacio de comunicación y difusión de ideas más importante, fue un arma de combate. La Reforma y la Revolución fueron, en parte, fruto de los esfuerzos del periodismo. Surgió, entonces, la prensa subvencionada. Periódicos con costo de un centavo, como *El Imparcial*, lograron el cierre de aquellas publicaciones que no recibían subsidio.

El gobierno de Porfirio Díaz, con sus vaivenes económicos y la manipulación y censura que ejerció sobre las publicaciones, produjo desilusión en los escritores de la *Revista Moderna*, quienes opuestos a la moral porfiriana, sin creer en la aparente bonanza y en contra de la represión, lucharon por crear espacios públicos y utilizaron el arte contra el régimen. Contrario a la esperanza que mostraba Gutiérrez Nájera, alrededor de la revista se percibía pesimismo, mas no apatía. Sus escritores buscaban cultura y educación para todos, participaban activamente en la construcción de la nación, estaban a favor de la democracia.

Presentaron, en esta pista, a la mujer barbuda, al tiempo que la sociedad decimonónica exigía a sus mujeres ser virginales, santas y sumisas: “las mujeres, casadas o no, habrán de aspirar a la pureza virginal de la monja” (Dijkstra 14), convertirse en una

monja hogareña en donde el autosacrificio hacía de la mujer una religión, con la santidad que sólo se manifestaba al ser madre.

Hacia 1890 en Francia cambiaron las posibilidades legales y laborales de las mujeres de clase media. El movimiento francés feminista formó la figura de la *femme nouvelle*, que “invirtió los roles sexuales tradicionales amenazando las divisiones esenciales de la vida burguesa: público de privado, trabajo de familia, producción de reproducción” (Silverman 63).

Con factores como el acceso a la educación superior y profesional, y una baja en la tasa de nacimientos, las relaciones económicas en el siglo XIX hicieron que las mujeres salieran a buscar su propio sustento. Pero mientras los hombres contaban con un vasto campo de trabajo, el estrecho círculo de empleos ofrecidos para la fuerza laboral femenina impedía que la mujer pudiese procurar para sí un sostén independiente, y la condenaba al parasitismo, al robo o a la prostitución. “De la misma manera que un campo fortificado, existen tres formas de tomar a una mujer: el asalto, el engaño o el hambre”. (Dumur, cit. por Dijkstra 120). Más allá de ejercer una profesión, es una mercancía más, ya sea en el papel de prostituta o esposa.

La *femme nouvelle* podía ser modelo, musa, esposa, madre, amante, lesbiana y artista. Para las mujeres burguesas también estaban disponibles algunos de esos papeles, pero incorporados de manera distinta. Los nuevos puestos, en la práctica, quizá se velaron y traslaparon, pero en cualquier caso atrajeron a muchas mujeres por la libertad potencial y la eliminación de restricciones de género que prometían.

Joris-Karl Huysmans escribió: “Cuando reina el materialismo, se levanta la magia” (cit. por Gutiérrez Girardot 45). El siglo XIX es campo fértil para que estas palabras demuestren su veracidad. Por todos lados emergió el entusiasmo ante la mitología

y el folklore. Se utilizaron las figuras de seres fantásticos para mostrar la lejanía que siente el hombre respecto a la mujer.

En la *Revista Moderna* se publicaron constantemente dibujos de hombres con los atributos de Jesucristo, crucificados y asediados por mujeres-alacrán, mujeres con cola de víbora enroscada en la cruz:

“Una mujer alacrán abraza, atrapa, desciende de la cruz a un Cristo cuya imagen, puesto que carece de elementos precisos que lo identifiquen como tal (corona de espinas, el INRI clavado en el madero), se convierte en un tipo iconográfico –un símbolo- que nos incluye de hecho a todos”. (Noyola 87)

No hubo emancipación de la mujer modernista en Hispanoamérica por tres motivos básicos: las ideas sobre el feminismo eran diferentes a las de otros países y existió gran hostilidad hacia otras formas de pensamiento; el progreso, especialmente en el área económica, no fue tan rápido como para obligar a las mujeres a buscar empleos fuera de sus hogares y, a finales del siglo XIX, las políticas librecambistas en América fueron sustituidas por una corriente proteccionista.

Se creó en Latinoamérica la contrapartida del feminismo francés, un movimiento que instaba a las mujeres a aceptar su condición y su papel en la vida: casarse, tener hijos, mantener en orden su hogar y ser atractivas para sus maridos. Un feminismo no para las “feas”, sino para las “bonitas”, para que sean “más mujeres” y cumplan mejor con sus tareas.

“Sacerdotisas de la humanidad en el círculo familiar, nacidas para mitigar con su cariño la ley, la necesaria ley, de la fuerza, las mujeres deben apartarse de toda participación en el poder como algo degradante en sí mismo”. (Comte, cit. por Dijkstra 19)

La sociedad finisecular mexicana entendió bien ésta dualidad: una mujer que cumpla con las labores propias de su sexo, es decir, que atienda el hogar, que tenga hijos y sea complaciente con su marido, es un hada, un ser angélico: “La mujer abnegada era, por supuesto, mucho más deliciosamente deseable” (Dijkstra 14). Aquella que decida tomar las riendas de su vida y buscar su independencia, la que trabaja y ostenta su autonomía, la que pone en riesgo el dominio masculino, es una bruja.

En el circo de Barnum siempre había un fenómeno humano que quedaba prendado de esta mujer barbada: el hombre lobo. En México, también tuvimos licántropos que luchaban porque las mujeres tuviesen más barbas. Nuestros lobeznos, encarnados en las figuras del dandi y el bohemio, imitadores de Wilde y Baudelaire, actuaban contrarios al dandismo “clásico” creado por Brummell —que va en contra de llamar la atención.

El dandismo decimonónico tuvo como consigna producir siempre lo imprevisto, y para ello se requiere ironía, llegar a la impertinencia, pero nunca a lo grotesco o vulgar; fue un acto temerario y provocador de índole social-intelectual. Vicente Quirarte en su artículo “La invención del dandy” describe a este personaje de la siguiente manera: “enemigo de la tradición, el dandi impone la moda y la altera en cuanto adquiere uniformidad” (237). Los ingredientes para transformarse en dandi son “amor a sí mismo unido al sentido de estilo, vivir en el mundo y, al mismo tiempo mantenerse aparte” (Hinterhäuser 74). El poeta Lord Byron entendió y anticipó el dandismo como una “actitud de protesta frente al público de su época que, con toda su hipocresía y conformismo, era quien dictaba las normas” (Hinterhäuser 71).

En noches de luna llena, los dandis solían transformarse en bohemios: amigos de prostitutas, huéspedes sin fortuna en hoteles sucios, celebrantes de la embriaguez y exploradores de

estados creados por las drogas. Además, se enfrentaban a otra de las maravillas de Barnum: la máquina para hacer desaparecer dinero, un aparato dentro del cual, simplemente, se ponían billetes y el mecanismo hacía su trabajo.

Ante la falta general de recursos económicos, Gutiérrez Nájera, en un artículo titulado “¿Cuántos somos?” escribía :

México es un país de mujeres y de viejos. Las mujeres que se casan nunca tienen descendencia, pero en cambio, pierden muchos hijos. La mayoría de los ciudadanos es miserable hasta el extremo, y si no salen todos mendigando, es porque no tendrían a quien pedir limosnas [...] No es, pues, aventurado asegurar que dentro de algún tiempo, no habrá un solo habitante en México. ¡Dentro de cinco años la muerte o los americanos!

Quienes miraban los afiches que anunciaban a la sirena de Barnum se sentían irremediabilmente atraídos, pagaban sin demora el costo de la entrada y, al llegar al sitio en el que –pensaban– encontrarían un gran acuario a través de cuyos vidrios verían a una hermosa mujer con cola de pez, se descubrían timados. En lugar de una sirena viva, se topaban con una sirena muerta, con lo que parecía un monstruo disecado de gran fealdad, con expresión de terrible sufrimiento en el rostro.

Tiempo después se descubrieron doblemente engañados: la sirena no era tal. Lo que se exhibía era, en realidad, el tronco disecado de un mono araña injertado en la cola de un escualo.

Del mismo modo se sintieron engañados los modernistas cuando escuchaban hablar de la Independencia mexicana y, ante sus protestas, Gutiérrez Nájera dentro de su escrito “Liberales en vinagre” respondía:

Ayer leía yo una de esas filípicas furiosas que los enemigos personales de Iturbide dirigen a los que quieren y proponen la celebra-

ción del centenario. La impresión que me causa cualquiera de esos artículos es la misma que experimento cuando la cocinera de mi casa se empeña en darme bistec en el almuerzo, bistec en la comida y bistec en la cena. (cit. por Pérez Gay 23-24)

Para el Duque Job, aquellos que se oponían al Porfiriato y deseaban la democracia eran un monstruo:

Siempre que quiero dar forma en la imaginación a ese terrible monstruo apocalíptico, de poderosa garra y ala membranosa que se llama la oposición, succédeme lo que a los niños cuando sueltan a correr amedrentados porque han visto un fantasma que los va a engullir: el fantasma no era más que la vieja armadura colgada en la pared, el antiguo sillón de ancho respaldo o la mesa pesada de la sala. (cit. por Pérez Gay 57)

Y pedía al cielo liberarlo de tres cosas: “de una muerte repentina, de los acreedores y de las fiestas nacionales” (cit. por Pérez Gay 288), porque la democracia, en nuestro país, es una mentira: “la democracia en nuestra patria es a manera de esos castillos de naipes que el menor soplo del viento echa por tierra” (cit. por Pérez Gay 101). Embuste mayor es la Independencia, que puede desmoronarse en cualquier momento como señala en “La cuestión política”:

Fue prematura la guerra de Independencia, fue prematura la guerra de Reforma. Tuvimos libertad de cultos antes de que tales cultos existieran. Reconocimos los derechos del hombre antes de que la inmensa mayoría de los mexicanos sospechara siquiera que podía recabar esos derechos. La obra de los constituyentes fue tan peregrina como la de aquel arquitecto que empezó la construcción de un edificio por el techo. (cit. por Pérez Gay 102)

Los escritores de la *Revista Moderna*, pese a la admiración que sentían por Gutiérrez Nájera, lo contradijeron. Refutaron su

“falta de compromiso social” con la labor del día a día. Incluso, el mismo Gutiérrez Nájera, sin sospecharlo, los ayudó, porque todos comprendían que, lejos de momentos heroicos la patria se forja con los actos cotidianos.

Así pues, al reivindicar a la mujer *en* la calle y no a la mujer *de* la calle –como señala Vicente Quirarte–, al reconocerle su independencia, Gutiérrez Nájera, con su poema a la Duquesa Job, hacía patria. En la *Revista Moderna* los colaboradores daban forma a la nación cuando buscaban socializar la belleza y el arte, cuando se manifestaban a favor de la libertad de expresión a través de la literatura, cuando buscaban espacios públicos –fuera el bar o la plaza– para protestar, cuando utilizaban la poesía como medio para la revolución, cuando buscaban la democracia.

Tener un discurso original era el reto. Dificultades para adquirir reconocimiento tuvieron muchas; más para encasillarse en una escuela o autodefinirse. A partir de 1893, en la prensa mexicana surgió una polémica en torno a lo que habrán de ser nuestros escritores. Ser poeta, pero, ¿cómo y como quién? La discusión giraba en torno a la existencia de una “literatura nacional”.

La publicación, el 8 de enero de 1893, del poema “Misa negra” de José Juan Tablada (1871-1945), en la primera página de la sección literaria de *El País*, causó gran revuelo y escándalo. A partir de ese momento, el decadentismo literario fue el tema de controversia. Siete días después de la aparición de su poema, Tablada expuso en un texto titulado “Cuestión literaria. Decadentismo”, aparecido en *El País* y dirigido a Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco de Olaguíbel, las pautas que, a su parecer, se requieren para entrar en la “única [escuela] en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de educación moderna” y de la que, por esta ocasión, él era miembro.

Nuestro pecho es el nido de la negación, de esa ave crepuscular que tiene por ritornelo de su arrullo el desesperante: *À quoi bon?* [¿Para qué?]

Nuestro cerebro es el *lazarium* del hastío [...]

La eterna gota de la duda ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias. Como todos hemos llorado: pero en las almas como en las grutas llegan las lágrimas a congelarse en duras estalactitas.[...]

Ése es nuestro estado de ánimo, ésa es la fisonomía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama decadentismo moral, porque el decadentismo únicamente literario, consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder sentir, lo *suprasensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados. (Cit. por Clark 108-109)

Nada malo tiene fundar un “cenáculo para procurar el adelanto del arte” si hay quienes fundan clubes “para andar en bicicleta o jugar *football*” (cit. por Clark 109). Tablada decía del decadentismo: “Parece que el ideal que a nosotros nos entusiasma, a él [el público] le causa indignaciones y furores” (cit. por Clark 109). En los últimos párrafos, anunció la eminente publicación de la *Revista Moderna* “en breves días”. La corta espera sólo duró cinco años.

Para lo que no hubo de aguardar fue para la respuesta a su escrito. Jesús Urueta, una semana después, en el mismo periódico, respondió a Tablada:

Sé que usted entiende de otra manera el *decadentismo* literario y le felicito, porque prefiero verle preso en la tela de araña de esta palabra, que siéndole infiel al eterno ideal humano de la belleza. Con febriles toques de tinta escéptica, bosqueja usted la fisonomía oral de nuestra época: en el lienzo hay una figura angustiada [...]

¡Es decir, que el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes (elevación de nivel) constituye decadencia!, ¡que la videncia moral, el poder de sentir lo *suprasensible* (elevación de nivel) constituye la decadencia!, ¡que la hiperestesia del temperamento (elevación de nivel) constituye decadencia! Le da usted a la palabra un sentido que no tiene en el lenguaje, la hace usted significar lo contrario de lo que significa: falta usted a la lógica. En el fondo estamos de acuerdo, estamos de acuerdo en el hecho, en la cosa; sólo disentimos en la cuestión secundaria: usted elige un nombre que a mí me parece impropio, y yo, a falta de otro mejor, me atengo al antiguo, al más comprensivo, lo que usted llama *decadentismo* literario, le llamo *arte* literario [...]

Usted es decadentista, así tiene formado su espíritu: las verdades de la ciencia son las elegías de su fe; lleva en el alma un cenicero de ideales; en el libro de Spencer encuentra un Infierno más horrible que el [de] Dante; ante su vista gira en eterno giro el cero búdico... Respeto su templo mutilado. (1)

Durante breve tiempo –apenas dos meses–, pero con efervescentes opiniones, se dio por atacar en la prensa nacional lo que Tablada había llamado *decadentismo literario*. Varios seudónimos que no han sido identificados y algún otro escrito sin firma aparecieron entre la polémica causada. Decadente, Indolente, Racha, son algunos de los personajes que, en tono de burla, contestaron a propósito del tema. Escribir con palabras “huecas y sin sentido” tales como “ajenjo”, “azabachada”, “racha”, “acarbondado”, decir sólo “disparates” era lo que se criticaba a los decadentistas mexicanos. Parece que el mayor error de Tablada fue escribir a nombre de muchos. Sus detractores, aquellos que no se sentían incluidos en la nueva escuela, argumentaban que los decadentes buscaban llamar la atención, “quieren estar de moda. Y digo ‘quieren’ porque no ‘pueden’” (Clark 127).

La menor ofensa debió ser cuando los llamaron “ridículos”: “Esa literatura, con sus tonteras, provoca la risa... Ellos –sus

apóstoles en México— se hinchan como pavos, y se declaran por sí y ante sí los únicos” (Indolente, cit. por Clark 137-138). La peor, cuando los calificaron de simples imitadores de la literatura francesa.

Pienso que de haber leído el poema “La Sirena”, de José Emilio Pacheco, quien ahora es uno de sus mayores y mejores estudiosos, los modernistas se hubiesen sentido desalentados:

La sirena

En el domingo de la plaza la feria
y la barraca y el acuario con tristes
algas de plástico fraudulentos corales
Cabeza al aire la humillada sirena
acaso hermana de quien cuenta su historia
Pero el relato se equivoca:
De cuando acá
las sirenas son monstruos
o están así por castigo divino
Más bien ocurre lo contrario
Son libres
son instrumentos de poesía
Lo único malo es que no existen
Lo realmente funesto es que sean imposibles.
(30)

Pero el desánimo hubiese durado poco. Se adelantaban a Borges cuando pensaban que llegará el día en que merezcamos la gracia de no tener gobierno, el día en que seremos capaces de gobernarlos a nosotros mismos. La patria podía ser real y sabían que la Independencia es una sirena Barnum a la que hay que construir en el océano de la utopía.

Cierto es que la idea de México como nación no estaba arraigada en el pueblo. Fue durante este periodo que comenzó a crearse. Antes de que Juárez restaurara la República el territorio no estaba unificado —y todavía, años después, a principios del siglo XX, hubo intentos separatistas. Sin embargo los modernistas iniciaron la labor de que la patria no fuera vista como un mito, sino como una verdad de panadero, zapatero, albañil, periodista, pintor, músico, comerciante, aunque no siempre bendito. Labraron el terreno para que surgiera el arte nacionalista.

No importaba fabricar a la sirena con fragmentos, lo importante era que dejara de estar muerta, que cobrara vida. Tendrían que aplicarle, a la manera de Frankenstein, la electricidad de un pueblo que anhela la libertad, de un país en el que, todavía hoy, doscientos años después de su Independencia, se observan quinientos mil asombros y maravillas.

Bibliografía

- CAMPOS, Rubén M. *El bar. La vida literaria de México en 1900*. México: UNAM, 1996.
- CLARK DE LARA, Belem. *La construcción del modernismo*. México: UNAM, 2002.
- DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Debate, 1994.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- HINTERHÄUSER, Hans. *Fin de Siglo, Figuras y Mitos*. Madrid: Taurus, 1998.
- NOYOLA, Arturo. “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”. *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* 4.1-2 (1999). 85-96.

- PACHECO, José Emilio. *Álbum de zoología*, México: Cuarto Menguante, 1985.
- PÉREZ GAY, Rafael. *Manuel Gutiérrez Nájera*. México: Cal y Arena, 1996.
- QUIRARTE, Vicente. “La siesta de otro fauno: Julio Ruelas y el modernismo” en *Art Nouveau*, México, Museo Franz Mayer y Artes de México, 2004.
- . “Zarco, Poe y Baudelaire: La invención del dandy”, en *Tipos y caracteres: La prensa mexicana (1822-1855). Memoria del coloquio celebrado los días 23, 24 y 25 de septiembre de 1998*. Ed. Miguel Ángel Castro. México: UNAM, 2001.
- SILVERMAN, Debora. *L’ Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, psychology, and style*. Los Angeles, California: University of California Press, 1989.
- STEINER, Wendy. *Venus in exile: The rejection of beauty in 20th century art*. New York: The Free P, 2001.
- URUETA, Jesús. “Hostia” *El País* 28.1. 23 enero 1893.

EL FLÂNEUR Y LAS FIESTAS CENTENARIAS

AMBER WORKMAN*

Los dos centenarios de la Independencia de México (1910, 1921)¹ fueron ampliamente “cronicados” en la prensa capitalina de la época.² Además de los libros, diarios y revistas que registraban –al estilo del reportaje (textual o fotográfico)– los desfiles, bailes, inauguraciones, exhibiciones, juras a la bandera, *garden parties* y una multitud de otros eventos y proyectos conmemorativos,³ la crónica literaria –la que encontramos en las columnas de opinión y los editoriales periodísticos, que comparte rasgos del ensayo y del *short story*– daba cuenta de una manera más creativa, más artística de las “máximas” fiestas patrias

* University of California, Santa Barbara

¹ El “primer” Centenario (1910) conmemoró el inicio de los movimientos para la independencia por parte del cura Miguel Hidalgo y Costilla; el “segundo” Centenario (1921) recordó la consumación de la gesta independentista con Agustín de Iturbide.

² Véase el artículo de Carla Zurián, “Noticias oficiales y crónicas incómodas: La prensa durante las Fiestas del Centenario (1910-1921),” <http://www.historiadoresdelaprensa.com.mx/hdp/files/257.doc>.

³ Publicaciones clásicas inspiradas en los dos centenarios incluyen: *Crónica oficial de las fiestas del primer Centenario de la Independencia de México* (1911), de Genaro García; *Álbum gráfico de la República Mexicana* (1910), del fotógrafo Eugenio Espino Barros y *Álbum gráfico del centenario: 27 septiembre de 1821, 27 de septiembre de 1921* (1921), de Augusto B. Leguía. Varios periódicos de la ciudad de México anunciaron los actos conmemorativos del día o publicaron resúmenes de las conmemoraciones recién festejadas.

mexicanas. Siguiendo la tradición de Ignacio Manuel Altamirano, Guillermo Prieto y otros cronistas de las fiestas patrias decimonónicas, escritores como Carlos González Peña, Rafael López, José de Jesús Núñez y Domínguez, José D. Frías y otros aprovecharon la flexibilidad y la hibridez de este género breve para simultáneamente informar y ofrecer un comentario sobre las celebraciones nacionales. Son textos importantes si recordamos que los festejos centenarios promovieron representaciones “oficiales” del pasado y que sirvieron además, como toda celebración de fiestas patrias desde su inicio a principios del siglo XIX, a “propósitos didácticos”, y así a la promoción de una versión “apropiada” del pasado (Beezley 54), es decir, un “pasado utilizable” por el Estado, fuera el de la dictadura porfirista o el de la época post-revolucionaria.⁴ Según afirma Virginia Guedea, los centenarios constituyeron “momentos coyunturales en los que el país entró en una especie de trance historiográfico y reflexionó sobre sí mismo y sobre su historia” (10). Las crónicas “conmemorativas” se insertan dentro de esta manera de ver el pasado, el presente y hasta el futuro de México al romantizar, ficcionalizar, satirizar o presentar una versión trágica de los centenarios, todo a través de una forma periodística (que informa) y literaria (que inventa).

Sin duda, queda la tarea de ir más allá de un resumen sencillo de estos textos y elaborar un análisis más profundo de su lenguaje, imágenes y recursos literarios (modernistas,

⁴ El concepto del “pasado utilizable”, o *useable past*, es desarrollado por James V. Wertsch en *Voices of Collective Remembering*. También corresponde a y se relaciona con la “tradición inventada” de Eric Hobsbawm, a la cual define como “un conjunto de prácticas, normalmente determinadas por reglas explícitas o tácitamente aceptadas y de una naturaleza ritual o simbólica que busca inculcar ciertos valores y normas de comportamiento a través de la repetición, lo cual automáticamente implica continuidad con el pasado” (1, mi traducción).

vanguardistas), de su concepto de la historia mexicana y la manera en que entran en diálogo todos estos elementos con el discurso “conmemorativo”, nacionalista y patriótico promovido en cada una de las celebraciones centenarias. Sin embargo, lo que me interesa aquí es indagar en estos textos la figura del narrador, es decir, el cronista que describe un aspecto del centenario o que aparece en la mayoría de los casos como *flâneur*, el que deambula por la ciudad de México “centenaria” y asiste, comenta y reconstruye literariamente estos eventos conmemorativos urbanos, actuando ora como espectador ora como participante. ¿Cuál es su propuesta de la historia mexicana y cuál su posible influencia en la opinión y memoria públicas? ¿Cómo se ve el cronista a sí mismo en su capacidad de recreador de los festejos? Antes de analizar las crónicas mismas, hay que poner en contexto estos textos resumiendo brevemente la historia de las conmemoraciones centenarias, la de 1910 y la de 1921.

Crónica de dos centenarios

Organizado durante el régimen de Porfirio Díaz, el Centenario de 1910, que duró no sólo el mes de septiembre sino el año entero, se dedicaba a hacer gala del orden y progreso que hacía mucho tiempo se habían adoptado como máximos ideales porfiristas. Durante todo el año conmemorativo, publicaciones como *El Imparcial*, *Diario del Hogar*, *El Tiempo Ilustrado*, *La Patria*, *Gil Blas* y otros diarios capitalinos dieron testimonio (oficialista o no) de las conmemoraciones que tomaban lugar en la ciudad de México. Eventos como el grito de la Independencia (el 15 de septiembre) y el desfile histórico (el 16 de septiembre) fueron frecuentemente abordados por los escritores, pero acon-

tecimientos menos importantes y otros temas relacionados con el Centenario también se retrataban en la literatura.

Se puede esgrimir del año en que tomaban lugar las celebraciones porfiristas que el inicio de la Independencia fue privilegiado durante las conmemoraciones de 1910. En un esfuerzo por representar el Porfiriato como parte de un continuo de los movimientos emancipatorios, así como los esfuerzos de la Reforma liberal de mediados del siglo XIX, Díaz se ubicó en la misma trayectoria de héroes independentistas como Miguel Hidalgo, José María Morelos y hasta el líder de la Reforma (y su ex rival) Benito Juárez. Así, lo vemos retratado visualmente junto con uno o ambos de estos dos líderes en toda una variedad de *souvenirs*: desde tarjetas postales conmemorativas, insignias, grabados y litografías; hasta en ceniceros y cigarros coleccionables. Cientos de miles de mexicanos y extranjeros asistieron a los festejos de 1910. Sin embargo, a pesar de la unidad nacional y la inclusión típicas de las fiestas patrias, las celebraciones porfirianas fueron especialmente configuradas para la clase alta y el forastero; no se podía asistir a muchos de los eventos sin la invitación exclusiva del Presidente. Los festejos de 1910 sirvieron para de cierta manera ocultar los brotes de rebeldía que estaban surgiendo en diferentes partes de la República, pues una vez concluido el Centenario viene la revolución social en la que personajes como “Pancho” Villa y Emiliano Zapata luchan por la justicia social y la reforma agraria, y los futuros presidentes Venustiano Carranza y Álvaro Obregón encabezan levantamientos regionales que responden a los excesos y exclusiones del Porfiriato y que resultan, al final, en la instalación de un régimen político nuevo.

Una vez que triunfa la Revolución Mexicana, los festejos centenarios de la consumación de la independencia requerían de un enfoque distinto, pues a diferencia de las celebraciones

de 1910 los festejos de 1921 “debían ser sencillos, no costosos y de carácter popular” (Zurián 99), una modificación en los gastos conmemorativos debido en parte a la crisis económica ocasionada por los movimientos revolucionarios, y en parte a la necesidad de legitimar el nuevo Estado. Para estos festejos, el régimen obregonista buscaba la inclusión de muchos sectores sociales mediante obsequios de ropa, comida y películas gratis para los pobres (aunque las crónicas cuentan una versión distinta de la historia). En este centenario, se celebraba tanto el inicio de la rebelión hidalguense (el 16 de septiembre) como el 27 de septiembre, el día de la consumación de la Independencia en que Agustín de Iturbide logró una separación definitiva de España, con énfasis oficial en el triunfo iturbidista.

Sin embargo, un artículo anónimo aparecido en el diario *Excelsior* comparaba el Centenario de 1910 con su contraparte de 1921, y reconocía que los festejos de 1921 también enmascaraban las desigualdades sociales del país, pero que los extranjeros que llegaban a los festejos escuchaban otra cosa de la boca de los políticos, de los hombres de negocios, de los comerciantes, de los industriales. Se trata de una muestra del uso de la prensa para hacer transparente las distinciones entre la retórica y la realidad con respecto al Centenario en los años posrevolucionarios. Esta misma posición es retomada por varios de los cronistas creativos.

Cronistas no oficiales ni “aliados” ni “cómplices” de la historia

Carlos Monsiváis, en su seminal estudio “De la Santa Doctrina al Espíritu Público” indica que la crónica “al verter literalmente vivencias locales y nacionales, es inmejorable aliada y cóm-

plice de la Historia” (755). Ni aliados ni cómplices de la versión de la historia que se cuenta en los centenarios, por el contrario, los cronistas que no apoyan el oficialismo proponen una manera distinta de ver las cosas.

En *Diario del Hogar*, periódico anti-reeleccionista, Luis Cabrera describe en la crónica “Los dos patriotismos” la supresión de una celebración privada del Centenario de 1910 de parte de un sindicato de obreros. Según la crónica, “la plebe no ha sido invitada ni tiene lugar donde presenciar los festejos”(54). Aunque las fiestas favorecían las insurgencias de Miguel Hidalgo y José María Morelos, el narrador señala que estos “padres fundadores” preferidos por el pueblo parecen ser distintos a los de la élite: Hidalgo, Morelos y Vicente Guerrero son “*nuestros*” héroes, mientras “*sus*” héroes son los que habían maltratado a Hidalgo y Morelos, pero que “consumaron la Independencia con Iturbide para recoger el fruto del sacrificio de los mártires insurgentes y asegurar la herencia del poder colonial” (54). Cabrera, entonces, identifica al héroe de los partidarios de Díaz en el ex libertador realista (Iturbide, por supuesto, no fue la figura “preferida” del centenario de Díaz).

Con respecto al centenario de 1921, los modernistas Rafael López y José de Jesús Núñez y Domínguez “cronicaron” las celebraciones en los diarios posrevolucionarios de amplia circulación, *El Universal* y *Excélsior*, respectivamente. En *El Universal*, Rafael López aprovechó su columna “Hebdomadarios” para ficcionalizar y ofrecer una crítica irónica del *Centenario*.

En la crónica de López “Gato por liebre”,⁵ el narrador comenta que en las conmemoraciones de 1921 uno no puede sino sentir pena por Iturbide, pues fácilmente se cansará de los dis-

⁵ Revisada y reimpresa en *Prosas transeúntes* (1925), colección de la prosa de López.

ursos patrióticos emitidos “exactamente con el mismo gesto que tienen los mozos de *restaurant*, para ofrecer platillos a la carta y huevos al gusto. En materia de *ragouts* oratorios, nada es actualmente más complicado ni más difícil”. En esta crónica, el narrador, un periodista que debe elaborar un artículo para *El Universal*, encuentra un anuncio en este periódico de un escritor de discursos. Luego de consultarlo con él, le pide un discurso para el libertador —no muy largo y no muy corto—, “[u]nas ocho cuartillas en máquina, a doble espacio, escritas en una sola cara”. El “taumaturgo” responde que, de hecho, ya tiene un grande suministro de discursos a lo que el narrador instruye al “autor de milagros”: “[n]o economice usted la retórica para exaltar como merece las diversas situaciones de una vida tan pintoresca y azarosa como la suya”. El narrador procede a pedirle el discurso exactamente como lo requiere: “Al Cura [Hidalgo] trátelo con dureza. Tiene usted carta blanca”; “[S]erá menester no hacer alusión a las conclusiones de Guanajuato”(3). Aquí se critica no solamente los discursos tradicionales pronunciados por los oradores, sino la manera en que se construyen los discursos centenarios, así como la glorificación prescriptiva de Iturbide a costa de pasar por alto sus defectos.

Por su parte, el estridentista José D. Frías, en *Revista de Revistas* propone un cambio sugerente en su crónica “Kinderscene” en la que describe, muy al estilo vanguardista, la aparición del escritor Ramón del Valle Inclán la noche del 15 de septiembre (Valle Inclán y otros escritores habían sido invitados de honor a las fiestas de 1921). El escritor, en esta crónica, no enfoca la ceremonia desde el Grito tradicionalmente dado por el Presidente de la República; en cambio, reemplaza el rol del presidente con el del poeta bohemio español: es Valle Inclán el que despierta a la muchedumbre de juerguistas al recitar versos de poesía. Aquí, en vez de dar “vivas” a la nación, grita la muchedumbre:

“¡Viva el futuro gobernador de Veracruz!” y “¡Viva el vate!” De esta manera, Frías propone una nueva patria para la nación que es precisamente la poética estridentista.

El cronista se reconoce en los festejos

El cronista de las conmemoraciones de la independencia no sólo recrea o comenta la historia a su manera mediante el género abierto y flexible que es la crónica (aprovechando el uso de la primera persona e incorporando elementos ficticios, por ejemplo), sino que reconoce dentro de su propia creación literaria, su papel como “cronista del Centenario”. Es un papel importante dada la capacidad de la crónica de influir en la opinión y la memoria públicas, lo cual fue de máxima importancia durante los festejos, pues de eso se trataban. En varios casos –sobre todo con los de las crónicas de 1921 encontradas– el cronista aparece dentro de su propio texto como figura literaria y hace referencia a sí mismo y su papel de “[o]bservar y escuchar (hacer etnografía), averiguar (hacer sociología), desenterrar (hacer arqueología), recuperar (hacer historia), describir (hacer fisiología) y transmitir (hacer narrativa)” como dice Sara Sefchovich en un reciente artículo sobre la crónica, sus características y sus funciones (129).

Ya hemos visto cómo el cronista-narrador en el texto de Rafael López se refiere a sí mismo como demasiado desmotivado para escribir un artículo de la semana (suponemos que debe de ser sobre Iturbide) y por eso decide recurrir a un escritor profesional de discursos.

En “El mes de fiestas”, López asume el papel del *flâneur* y deambula por la ciudad capital iniciando una serie de entrevistas ficticias en las que invita a personas de distintos grupos

sociales a dar su opinión sobre las celebraciones obregonistas. En esta crónica satírica, el narrador comunica su deseo de que la vida urbana regrese a la normalidad: “Por fin, pasaron ya las fiestas del Centenario” (116), dice, pues todo se ha bañado en los colores deslumbrantes de la bandera tricolor, desde las cáscaras de plátanos hasta los labios de las mujeres en el cabaret local.

Como buen cronista, no deja fuera ninguna opinión sobre los festejos. A cada pregunta de “¿Qué tal las fiestas?” recibe una respuesta distinta dependiendo del punto de vista e interés: “Redondas... Redondas como un peso”, dicen los amigos de los organizadores; “Triangulares” señala una persona no invitada a las fiestas, “todas fuer[o]n trabas y cortapisas”; “Malas” afirman los iturbidistas desilusionados con el desfile militar en que faltaba la figura del Primer Jefe (3).

Particularmente sugerentes son las crónicas del conocido periodista de la época José de Jesús Núñez y Domínguez, quien dedica varias de sus “Crónicas de hogaño” (del periódico *Excelsior*) a apoyar, por un lado, y a denunciar, por otro, las fiestas conmemorativas de 1921. En “Segundo soliloquio del sentimental”, una reflexión poética sobre las ceremonias centenarias escrita en tercera persona, Núñez y Domínguez menciona directamente el papel del cronista “del Centenario”, a quien le asigna la responsabilidad de infundirle al país el sentimiento patriótico mediante la palabra escrita. Al reflexionar sobre el Centenario durante uno de los desfiles, escribe lo siguiente:

Y el cronista, a cuya humilde iniciativa se debió la celebración de estas fiestas, medita entretanto y se dice: “¡Oh, mágico poder de la idea!... Basta que erijas tu pequeña llama en las tinieblas del cerebro, para que, como una chispa eléctrica, corra por el mundo y te difundas convertida en oleadas de luz. ¿Quién te habría de contar que, a tu influjo, se conmovería todo un pueblo, que desde los áridos

arenales fronterizos hasta las exúberas selvas del Suchiate, se estremecería en un impulso de amor a los héroes el ínfimo villorrio y la gran ciudad, la magna fábrica y la choza que guarda los implementos de labranza, el insignificante “topil” y el Ministro de Estado?... No hubieras dado crédito al alcance que iba a tener tu inspiración.

Como la idea de festejar las fiestas de 1921 se originó con una propuesta de Núñez y Domínguez mismo, podemos apreciar la manera en que el autor se convierte en protagonista de su propia crónica. Según Ramón L. Acevedo (parafraseando a Ángel Rama), el modernismo corresponde a un momento en que los escritores “se conciben a sí mismos como ‘artistas’, se convierten en ‘los servidores, custodios, de dos valores siempre vagos y mal definidos —el ideal y la belleza—’ valores que no son altamente estimados por la burguesía empresarial” (19).

Al final el cronista, que forma parte de los espectadores de uno de los desfiles se ocupa del pueblo excluido de las fiestas:

[e]l cronista, confundido entre “las olas humanas”, medita. Salpican su paupérrimo traje de burócrata las llantas de un espléndido “Super Six” en que unos caballeros, nombrados directores de todo este movimiento de nacional jolgorio van con una prosopopeya mayestática [...] El cielo impasible despliega su curva, como en el poema mientras varones, mujeres y niños del pueblo, a riesgo de morir bajo las ruedas de los magníficos trenes, recogen las flores y las briznas caídas de los coches. Y el cronista piensa por último en el amargo símbolo de estos recogedores de desperdicios. (1)

Si la crónica es, como dice Fabrizio Mejía Madrid, un “espacio pequeño [donde] puedes crear problemas y al final todo el mundo se ofende” (citado en Bielsa 85, mi traducción), aquí el cronista, como observador del Centenario, nos permite una mirada única y potencialmente provocadora de los festejos oficiales.

Narrar los centenarios desde el “pequeño espacio travieso”

Según una publicación editada por Álvaro Ruiz Abreu: “La crónica es una guía orientadora. El lector habitual del periódico, sin apenas advertirlo, se deja llevar por el cronista” (21) e Ignacio Corona y Beth Jörgensen escriben que los cronistas son responsables de reflejar y formar la opinión pública (7). Por estas razones, es probable que nuestros escritores, a pesar de contar con un número más reducido de lectores que hoy en día,⁶ pudieran haber ejercido cierta influencia en la memoria pública de los centenarios, en momentos en que la formación de esta memoria se pone en primer plano. Interesa la manera en que en “Segundo soliloquio” Núñez y Domínguez se refiere precisamente a la “idea” que transmite el cronista y sus efectos en la memoria de sus lectores:

Un día te hiciste realidad y bajaste a los puntos de una pluma, de ellos al papel y de allí a esparcirse en miles y miles de hogares... El recuerdo dormido cobró vida; la remembranza casi desvanecida se perfiló con líneas vigorosas. La flámula que estaba por extinguirse, se alzó trémula aún pero ya amplia y radiosa, y empezó a vibrar el aire con el soplo épico que venía de las edades remotas [...]

Y todo esto, humilde idea, se desató porque un bello instante anidaste en las celdillas cerebrales de un individuo de buena fe y de acendrado patriotismo que quiso arrancar de los bosques seculares de su suelo natal la encina votiva y el laurel délfico para diademar la frente de los próceres que supieron morir por ella.(1)

Además, es posible que estos cronistas ofrecieran una de las pocas perspectivas críticas de las conmemoraciones oficiales y

⁶ Florence Toussaint llama a la prensa de esta época “un medio de difusión de espectro nacional” y observa que un 20% de los mexicanos eran lectores de periódicos durante estos años (67).

que participaran en lo que Monsiváis, Jorge Ruffinelli y Linda Egan han señalado como una de las características más destacadas de la crónica mexicana: el de “subrayar las idiosincrasias nacionales y definir la identidad nacional” (Long 181). Esto hace que la crónica sea un género aún más idóneo desde donde explorar la expresión literaria de lo nacional durante las conmemoraciones independentistas.

Comentarios finales: apuntes para un estudio

El cronista que a principios del siglo XX escribía sobre las celebraciones centenarias de la Independencia de México desempeñaba un papel importante en las conmemoraciones. Como autor, ficcionaliza y revisa; como figura literaria, observa y medita. En ambos casos, ofrece versiones no siempre oficiales de las conmemoraciones centenarias y, por extensión, sobre la identidad nacional y el pasado, presente y futuro del país. Llama la atención la aparente conciencia de su papel como “cronista del Centenario”, pues la figura del cronista como personaje literario aparece con frecuencia en estos textos reflexionando sobre su propia función dentro de los festejos centenarios (su posible influencia en la memoria oficial, por ejemplo).

Debemos señalar que hoy en día continúa la tradición de escribir crónicas creativas sobre los aniversarios más importantes de la independencia nacional, especialmente en los textos de Carlos Monsiváis. En “Sin estatuas la inmortalidad resulta un disparate” (de *El Universal*), por ejemplo, el cronista más destacado de nuestros días arma un simposio ficticio acerca del Bicentenario donde entra la figura de “Ana Crónica” (“encargada oficial de la Crónica del Bicentenario”). Tendremos que esperar para ver qué otros textos aparecen dentro del próximo año

y cómo se comparan estas crónicas con las del siglo anterior. Según predice el escritor Ariel González: “Durante este año, el periodismo cultural tendrá una importancia central ante la celebración del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución, pues buena parte de su cobertura corre a cargo de las secciones y suplementos culturales” (“Tiene”, s.p.). Si los centenarios son momentos emblemáticos en los que la nación es recordada por su historia (de acuerdo con las necesidades del presente) y en los que se difunde la versión más acabada de su identidad, los cronistas no son sólo su vocero ideal sino también unos de sus más rebeldes representantes. Estas conclusiones sugerentes podrían dar un estudio más profundo y detallado de cada una de éstas y otras crónicas de carácter literario escritas en torno a los dos centenarios, vinculando los conceptos artísticos de cada cronista con sus nociones sobre el pasado, el nacionalismo, la identidad y otros temas enfatizados durante estos momentos singulares en la historia del país.

Bibliografía

- ACEVEDO, Ramón L. *El discurso de la ambigüedad: la narrativa modernista hispanoamericana*. San Juan: Isla Negra, 2002.
- BEEZLEY, William H. *Mexican National Identity*. Tucson: U of Arizona P, 2008.
- BIELSA, Esperança. *The Latin American Urban Crónica: Between Literature and Mass Culture*. Lanham: Lexington Books, 2006.
- CABRERA, Luis. “Los dos patriotismos”. *Diario del Hogar* 18 septiembre 1910: 54+.
- CORONA, Ignacio y Beth E. Jörgensen, eds. *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Albany: State U of New York P, 2002.

- FRIAS, José D. "Kinderscene". *Revista de Revistas* 25 septiembre 1921: 5.
- GUEDEA, Virginia, ed. *Asedios a los centenarios (1910 y 1921)*. México: Fondo de Cultura Económica; UNAM, 2009.
- HOBSBAWM, Eric y Terence Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: England: Cambridge UP, 1983.
- _____. "Lo que se ve y lo que no se ve". *Excelsior* 19 septiembre 1921.
- LONG, Mary K. "Writing the City: The Chronicles of Salvador Novo". *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the liminal Genre*. Eds. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen. Albany: State U of New York p, 2002.
- LÓPEZ, Rafael. "Gato por liebre." *El Universal* 21 agosto 1921: 3. Primera sección.
- _____. "El mes de fiestas". *El Universal* 2 octubre 1921: 3 Primera sección.
- MONSIVÁIS, Carlos. "De la Santa Doctrina al Espíritu Público (Sobre las funciones de la crónica en México)". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35 (1987): 753-72.
- _____. "Sin estatuas la inmortalidad resulta un disparate". *El Universal* 1 julio 2007. 23 octubre 2008.
<http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/37978.html>
- NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José de Jesús. "Segundo soliloquio del sentimental". *Excelsior* 25 septiembre 1921:1. Tercera sección.
- RUIZ ABREU, Álvaro, ed. *Así habla la crónica*. México: UAM-Xochimilco, 1986.
- SEFCHOVICH, Sara. "Para definir la crónica". *Chasqui* 38.1 (2009): 125-50.
- _____. "Tiene periodismo cultural capacidad de responder a retos". *El Periódico de Quintana Roo* 10 marzo 2010.
<http://www.elperiodico.com.mx/noticias/tiene-periodismo-cultural-capacidad-de-responder-a-retos-34276.shtml>
- TOUSSAINT ALCARAZ, Florence. *Escenario de la prensa en el Porfiriato*. México: U. Colima, 1984.
- ZURIÁN, Carla. "Noticias oficiales y crónicas incómodas: La prensa durante las Fiestas del Centenario (1910-1921)". *Red de Historiadores y el Periodismo en Iberoamérica* 11 diciembre 2007.
<http://historiadoresdelaprensa.com.mx/hdp/files/256.pdf>

LIBRO II

Revoluciones

JOHN REED Y LA NATURALEZA DE LA REVOLUCIÓN: “PROESÍA”, PAISAJE, PEONES Y PUGNA

LINDA EGAN*

Un viejo campesino sin zapatos le hablaba al periodista norteamericano John Reed acerca de la Revolución Mexicana. Le gustaba informar que Tomás Urbina había sido peón como él y ahora “es general y un hombre rico” (*México Insurgente* 48). De hecho, estaba convencido el anciano del mérito colectivo de la guerra: “Cuando termine, nunca, nunca, nos moriremos de hambre, si servimos a Dios. Pero es larga, y no tenemos nada que comer, ni ropa que ponernos, pues el amo se ha ido de la hacienda” (48). Aquel amo era dueño de una de las muchas propiedades de la hacienda El Canotillo,¹ esas tierras abandonadas cubrían más de dos millones de acres (48). Y no era la hacienda más grande del norte de México, ni de lejos. La de Luis Terrazas, en realidad un conjunto de más de cincuenta propiedades que sumaban siete millones de acres, ocupaba casi todo el estado de Chihuahua y era la más grande de México, quizás de toda América Latina (Meyer y Sherman 459). Después de la Revolución, cuando habían dejado de tener vigencia las reformas agrícolas exigidas por la guerra civil y la consecuente constitución

* University of California, Davis

¹ Hoy el hombre de la hacienda es Canutillo (Ferguson y Agogino 14).

de 1917, el entonces presidente Álvaro Obregón le permitió a Terrazas comprar tierras (592) que el ex bandido y líder revolucionario Francisco Villa había confiscado para repartir.

Los artículos de Reed sobre sus observaciones en México pronto devinieron capítulos de su conocida crónica sobre la revolución villista. Reed también entregó para la publicación múltiples cartas, análisis y crónicas sobre sus experiencias como corresponsal de guerra en México, Europa y Rusia, desde la primera mitad de 1914 hasta poco antes de su muerte en Rusia, en 1920. En una de esas piezas, “Las causas de la Revolución mexicana”,² el periodista bohemio que se graduó de Harvard afirma que “es muy necesario en este momento que los norteamericanos se enteren de qué se trata esta Revolución” (cit. por Ruffinelli 163). Al principio, dice, fue una cuestión sencillamente territorial, ya que la enorme mayoría de los terratenientes habían obtenido el permiso legal para apropiarse de la tierra y subyugar como esclavos a los peones, “a nivel de bestias de trabajo” (164). Como parte de su análisis sensato y detallado, Reed plantea que el único verdadero rebelde e ideólogo proletario de la Revolución es Emiliano Zapata (165). Y de hecho, después de la batalla decisiva de la ciudad norteña de Torreón, Reed, “synonymous with radicalism, both cultural and political” (Rosenstone 133), ruega a sus jefes en Nueva York que le manden a Morelos, porque allí es donde la verdadera resistencia presiona contra la terquedad de la burguesía –gente entre la que se encuentra, por ejemplo, el Primer Jefe Constitucionalista de la Revolución (111).³ El proceso en el que

² Véase *The Collected Works of John Reed*, comentadas por Rosenstone.

³ John Womack, Jr., señala por ejemplo, que “almost alone among Mexico’s villagers, those of Morelos deliberately joined “la revolución” (ix). Womack aclara que se niega a usar la palabra villano (peasant) en su famoso estudio *Zapata and the Mexican Revolution* (1968) puesto que tiene la connotación de

Reed se ve involucrado para poder hacerle unas preguntas a Venustiano Carranza es de veras surrealista, así como lo es Carranza mismo, según Reed un hombre “ligeramente senil” que se esconde de todos como animal en una cueva de oscuridad (*México Insurgente* 259, 261). Reed emplea el verbo *hibernate* que describe a Carranza como un ser inerte que se aprovecha de que su fiel subordinado, Pancho Villa, arriesgue su vida y la de sus 10.000 voluntarios harapientos.

Aunque Reed no llegó a Morelos sí llegó a Rusia donde produjo uno de los libros más memorables sobre la Revolución de Octubre.⁴ También, a pesar del sueño utópico del anciano que le confiaba a Reed su fe en la Revolución Mexicana, hoy en día en México, más de la mitad de la población subsiste en la miseria abyecta. La pobreza devastadora y la carestía vinculada a la falta de tierra que caracteriza al soldado campesino de la División del Norte en 1914 (Ortega Arango 83), se ve en la actualidad como una continuación de lo mismo: el país “sigue registrando altos niveles de pobreza [...] y de desigualdad” (Acosta Córdova 29), causa directa de altas tasas de mortandad, deficiencia cognitiva, criminalidad y escape hacia el Norte.

siervo o sirviente en relación al señor feudal durante la Edad Media (x). Mientras respeto la consideración que Womack les otorga a los peones muertos del México de Villa y Zapata noto que, en particular, entre la gente sin tierra que Reed llama “los pacíficos” (pacifists), la conexión con el concepto europeo de villano se sostiene por el hecho de que verdaderamente estaban bien conectados y dependían de las enormes haciendas de los ricos terratenientes del norte. Véase *México insurgente*, por ejemplo.

⁴ *Ten Days that Shook the World* (Diez días que sacudieron al mundo), publicado en 1919, un año antes de la muerte prematura del cronista comunista. John (Jack) Reed murió de tifus contraído en Rusia donde, entre otros cuantos extranjeros, está enterrado en las murallas del Kremlin al lado de los mayores héroes de la nación soviética. Sobre el aspecto ruso de la carrera de Reed, “one of the first communist writers in the West” (166), véase a Abel Startsev.

Al ser una de las bases más sólidas de un modo democrático de vida, la tierra está indisolublemente conectada a los conceptos de libertad y justicia sociopolíticas (Brass 594). Está claro que el problema de la tierra mal usada y peor compartida, junto al enjambre de males que rodea tal dilema, exige un estudio a fondo y desde muchos ángulos. En este ensayo lo toco superficialmente para enfatizar, primero, el motivo principal de Reed para querer viajar a México como corresponsal. Las revistas *Metropolitan* y *Masas*, por no hablar de periódicos como *The World* y *The New York Times*, no se interesaban tanto por la miseria de los campesinos sino por el atractivo de la figura romántica del supuesto Robin Hood de México, el verdadero bandido (y asesino), Pancho Villa. Pese a la cultura de la violencia asociada con el Centauro del Norte (Parra 5), prácticamente solo, sacudió el estatus quo en Chihuahua y Durango. Aunque Reed también termina fascinado por ciertos aspectos, legándonos de este modo una de las semblanzas más intrigantes y entretenidas del guerrero, su estudio del carácter de Villa no alcanza la profundidad y el arte del de Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente* (1928). Guzmán también reúne en su libro muchas piezas individuales, pero cubre un espacio más extenso —“cronica” la guerra del norte, del centro y del oeste del país, durante los años de 1913 a 1915, mientras Reed está en México unos cuatro meses (algunos dicen que seis) y se queda en el norte. Hay quienes informan que los dos cronistas coincidieron en una reunión en Estados Unidos durante el tiempo en que Reed fue corresponsal. Guzmán está en España cuando publica su libro más de una década después de los hechos; Reed publica su *Insurgent Mexico* no bien vuelve a los Estados Unidos a mediados de 1914.

El motivo principal por el que abordé el problema de la tierra se relaciona con la versión culturalmente concebida de la

geología: el paisaje. Radical sociopolítico, John Reed comenzó su carrera de escritor como poeta (no muy bueno).⁵ Es mejor “proeta” –o poeta en prosa– cuando, por ejemplo, evoca medianamente los cinco sentidos el huracán humano que revoloteaba alrededor de la ciudad de Torreón.⁶ La escritura del cronista, que

⁵ Se ha publicado en libro los poemas de Reed. Quizás lo mejor que pudiera decir acerca de ellos es que son, en otra forma, crónicas. Considérese, por ejemplo, un fragmento del poema largo que escribió sobre la toma de Torreón a manos de Villa:

There came Villa, the fighter,
With his insurgent army,
Fighting with great valor,
To avenge Madero.

The are all with him
And also show him honor,
For they trust he will vanquish
Every one of the traitors

[...]

Villa came with his cannons,
To spoil the bad combination
And now Bravo and his Baldys,
Soon “took a hike.”

[...]

They struggle for the right
They struggle for equality,
They struggle for our liberty
And struggle for our Nation...

(*Collected* 94-95)

El poema entero corre en la misma vena. Claramente, Reed ofrece el poema en homenaje a sus hermanos mexicanos que siempre cantaban corridos antes, durante y después de las peleas. Los versos son octosílabos y entre ellos se oye de repente “Fly, fly away, little dove”, tan formulaico en el corrido de la Revolución. Además, el primer cuarteto anuncia el tema del poema como en un corrido y el último sirve de despedida tradicional. Lo que falta, quizás, es diálogo y seguramente no hay la rima que el corrido suele ostentar. Sobre el corrido véase Mendoza y Gómez.

⁶ Siempre se fija en la victoria de Villa de abril de 1914, sin recordar que había tomado la ciudad una vez antes, el 1 de octubre de 1913 (Aguilar Mora 147).

en primera instancia funciona como “agitational journalism” (Henderson 428), demuestra en alto grado una sensibilidad casi “pastoral” (426). Wilson ha visto en su discurso un gusto orientalista (351), calidad que Christopher Domínguez también apreciara (26) y que un clásico conocedor de Reed, Granville Hicks, ha visto como el hecho de que “John Reed had perfect eyes for taking all in at a glance. And Mexico held his eyes as no country had ever done” (134). Hicks reconoce que a Reed no le importaba reordenar los sucesos “to suit whatever pattern he desired”;⁷ al mismo tiempo, “he was rigorously faithful to the visual impression of each event. He was indifferent to the accuracy of the historian, but he had the integrity of a poet” (134).⁸ Como resultado, a ratos su crónica sobre México se lee como versos adaptados al modo narrativo. El término *proesía* bien representa el alto contenido lírico de sus informes sobre la guerra. Aunque la bibliografía crítica sobre Reed no es amplia, casi todos los que se han aproximado a su obra anotan “la poe-
ticidad del texto” en *México Insurgente* (Brauchle 70).

No sólo resalta lo poético sino el énfasis casi romántico sobre un paisaje descrito líricamente. Su evocación del entorno físico de la Revolución ocupa un sitio tan amplio en *México insurgente* que por poco invade el primer plano, dejando las batallas de Ojinaga, La Cadena y Torreón de fondo, como fuentes de la emoción que colorea la tinta de su pluma. Es realmente notable

⁷ Entre las historias de la Revolución que se puedan consultar, ver Brauchli (58), en donde fija la cronología de los sucesos mencionados fuera de orden en Reed.

⁸ Los historiadores pintan a un Villa considerablemente menos romántico que el de Reed, revelando un ser hiperviolento, impulsivo y sin control, sádico con los prisioneros de guerra a quienes a casi todos mataba o hacía matar a sangre fría (bien fusilándolos, ahorcándolos o quemándolos vivos) y un estratega militar sin medida. Véanse Katz, Knight, McLynn, Taibo y Vera Estaño, entre otros.

el esfuerzo que Reed dedica a pintar el desierto del noreste de México, y a dibujar la Sierra Madre Occidental. Un sector del vasto desierto atravesado por Villa, Obregón, Orozco y otros guerrilleros revolucionarios consta de un área desolada que se llama el Bolsón de Mapimí y que incluye un paso por las montañas que Urbina intentó guardar contra el ejército huertista. Él y los sobrevivientes terminaron por huir en desbandada, cada quien por su lado. El tropel de humanidad desesperada incluyó al periodista Reed. Él sobrevivió. Murieron muchos de sus amigos entre los peones revolucionarios.

Algunos de los que sobrevivieron iban reuniéndose en la hacienda El Pelayo. Antes de la batalla, cuando el general Urbina y sus irregulares, Reed entre ellos, se encaminaban hacia la hacienda La Cadena, el periodista perfila el paisaje por el que La Tropa se movía: frente a ella se veía “veinticinco kilómetros de planicie amarilla y cambiante, además del interminable panorama de montañas apiladas una encima de otra” (*México Insurgente* 58). Reed representa el vínculo entre la naturaleza y lo humano inmediatamente. En la misma página observa que

[e]s imposible imaginar lo cerca que los peones vivían de la naturaleza en estas grandes haciendas; sus propias casas están construidas de la tierra sobre la cual se erigen, cocidas por el sol. Su comida es el maíz que cultivan; su bebida, el agua del río que transportan con mucho trabajo sobre su cabeza [...] Los animales son sus compañeros constantes, familiares de sus casas. (58)

Ante esta semblanza del campesino mexicano —en realidad un peón cuya vida va amarrada a los asuntos del hacendado— el lector se ve casi obligado a pensar que lo prehispánico o lo arcaico europeo, el ser humano difícilmente distinguible de la naturaleza, y el mundo animal son profundamente interdepen-

dientes.⁹ La relación del cronista con esa tierra mexicana es diferente, claro, pero igual confiesa con emoción ante la belleza del desierto y la montaña: “Un gran silencio y una paz más allá de todo lo que yo había sentido, me envolvió; es casi imposible ser objetivo con respecto al desierto; uno se hunde en él, se convierte en parte de él” (62). Más adelante en el camino de Urbina hacia La Cadena, se le alegran los ojos cuando

los últimos rayos del sol [que] centelleaban en las cananas y espue-
las, las puntas de sus brillantes sarapes volaban detrás de ellos.
Más allá el mundo chamuscado se deslizaba con suavidad y una
extensión de lejanas montañas color lila resaltó por encima del ca-
lor de las olas como un caballo encabritado [...] Una llamarada de
carmesí y plata [...] dejó el desierto frío y desolado. (66-67)

Lo bello y lo terrible resaltados a la vez gracias a “John Reed’s genius for the descriptive sentence” (Lehman 23). Se trata de un periodista “adicto a los disturbios” (Hovey 9), cuya sensibilidad tanto poética como militante inspiró una obra que ha sobrevivido “sin perder nada de su fuerza, casi cien años después de los hechos” (9). Cuanto más metido en el contexto de una batalla por venir, viviéndose o ya vencida, más poética o dramática es su escritura.

No existe este tipo de descripción lírica del paisaje cuando Reed habla con Carranza o con Villa. En este caso recurre a detalles precisos, significativos, para revelar al hombre completo, tanto

⁹ El carácter feudal del México villista es más que evidente a lo largo de *México insurgente*. Las haciendas en sí son una estructura medieval (Ferguson y Orogino 1-2); también el que los revolucionarios las aprovechen en su ir y venir a las batallas. En *El Pelayo*, después de anotar el matrimonio cultural entre peón, tierra y animal, nos informa que el sacerdote local felizmente le explica el derecho que tiene de desflorar a todas las novias que él luego casa en su capacidad de oficial de la Iglesia católica (59).

por dentro como por fuera. Este periodista deviene cronista ficcionalizador cuando se halla metido físicamente en la realidad mexicana, entre la gente común, ante el espectáculo de la muerte violenta, ante el rostro camaleónico de la tierra. La realidad expone el simbolismo atemporal que lleva adentro cuando Reed observa el drama insustituible de una masa de hombres, apenas cubiertos de ropa y en su mayoría montados a caballo o mula, moviéndose entre torbellinos de polvo y bañados de la roja luz bélica de un sol que desciende para tender una manta de aire gélido.

Los peones con quienes Reed duerme esas noches antes y después de las luchas llenan las horas de sueño de ruido, tufos y pulgas (68) pero el gringo afirma para sus lectores que en su vida dormía tan a gusto, tan bien acompañado. Se siente feliz entre los peones porque *son* peones —los pobres de y sin la tierra—, porque lo tratan “a todo dar” y porque personifican la ideología que guía su vida. Estos peones no siempre se expresan lógicamente como lo hace Reed cuando se les pregunta por qué pelean. Pero sus respuestas son clarísimas: pelean por el futuro de sus hijos, porque es más fácil pelear que trabajar, porque quién sabe si uno consigue caballo y rifle, y porque Madero es un gran santo que merece la veneración. El gobernador de Durango traduce todo esto en un documento que justifica el secuestro de las grandes tierras de los hacendados: según este documento, peón y general pelean porque no tienen por qué quedarse en casa o porque temen por el bienestar de sus hijos o porque les da coraje no poseer nada en un México que los llama mexicanos (96-97).

En revelaciones como éstas, compartidas alrededor de la fogata mientras se componen y cantan corridos, Reed alza la vista hacia la puesta de sol, observa a Urbina o a Villa organizar eficazmente a sus tropas para luego viajar con ellos al campo de la matanza. El cronista se encuentra apretado entre los combatientes por el polvo, el calor, las planicies infinitas, el desierto fatalmente se-

ductivo y las montañas que trepan el aire. Finalmente, cuando le regalan un caballo que montar, Reed se aproxima a La Cadena con el pequeño ejército de Urbina, ya metidos en “la desolación del terreno [que] dio paso a una vegetación espinosa y hostil” (78), ya absorto al ver cómo “bajo los últimos rayos del sol el desierto era deslumbrante. Cabalgábamos por una tierra silenciosa y encantada, semejante a un reino submarino. Por todas partes había cactus coloreados de rojo, azul, púrpura, amarillo, como el coral en el fondo del océano” (80). Y piensa que “era una tierra para amar –México– una tierra por la cual luchar” (80). Inmediatamente después, llegados ya a La Cadena donde se va a desatar una lucha aplastante y cercados por montañas que se extienden en “tremenda sucesión” (82), el desierto vuelve a presentarse como enemigo aliado a la “vasta planicie árida” (82). “Un sol cegador” ilumina el terreno donde los hombres comienzan a morir y mira borrosamente a causa del polvo hecho espejo por un sol que “el ojo no [...] podía soportar” (101), a los rebeldes que, en pequeños grupos, se disparan a caballo hacia donde unos cuantos defienden el paso contra mil federales. Reed mira “cómo subían y bajaban sobre las ondas del desierto, haciéndose cada vez más pequeños” (101). Hombre, tierra y muerte se vuelven uno. Como en una película verbal, el lector de Reed ahora sí entiende por qué los peones pelean. Esa tierra es suya como de nadie más; ellos *son* esa tierra, y simplemente no es correcto que sigan viviendo sin poder poner casa sobre un pedazo de ella. Tampoco es correcto que tengan que sacrificar la vida, cuando ya han hecho y están haciendo tantos otros sacrificios. Revolución, peón y tierra: los términos indisputables de una guerra sencilla, justa y –hoy lo sabemos– eterna.¹⁰

¹⁰ Pido prestado el título del excelente libro de Jorge Aguilar Mora sobre la Revolución del Norte, frase a su vez que él hizo suya de la poesía de César Vallejo (Aguilar Mora 403).

Reed habría actuado inspirado por su radical orientación política y, quizás, por el instinto que se deriva de la mejor educación liberal-clásica que se podía comprar en América en aquel momento. Simon Schama, partiendo de una postura igualmente liberal y clásica, reitera a lo largo de su extenso estudio *Landscape and Memory* que el ser humano y la naturaleza coexisten indivisiblemente; también nos recuerda que la naturaleza está modificada irreversiblemente por la cultura del ser humano, gemelo suyo (6, 396, 574, 577). Modificada por la conciencia humana, la tierra deviene *landscape*, paisaje, *scenery*. Se transforma en emblema de la naturaleza (Schama 11, 577): emparejamiento del ojo –la imagen visual– y de la palabra. John Reed convierte la tierra de México en paisaje, en emblema de la tierra, del hombre y de la violencia de una guerra de importancia desesperada.

Todavía inmerso en la acción devastadora de la confrontación entre huertistas y revolucionarios, el ojo perfecto del norteamericano ve cómo el enemigo va rodeando a los de Urbina, reduciendo sus opciones como entre pinzas. Y el sol “los glorificaba, como cimitarras” (*México Insurgente* 102). El pincel del cronista une imagen con palabra para producir un emblema. Esas columnas doradas de polvo representan el encuentro mortífero de dos bandas de peones en una guerra que los destruye tanto como los ayuda. Debe reconocer que los soldados de Huerta son tan pobres y desamparados como los “buenos.” A una batalla que permanece como nota a pie de la historia oficial de la Revolución (*México Insurgente* 114), el poético periodista le presta un tono épico –y trágico.

Otro emblema que resulta del largo episodio de La Tropa de Urbina de repente pone a John Reed al mismo nivel de la tierra que los lastimeros campesinos. Él, como los demás supervivientes de la batalla, aunque ya no tiene caballo, debe

huir corriendo sobre el terreno más hostil que había descrito hasta entonces. Ahora todo es *up close and personal* y la tierra se vuelve tan enemiga como los colorados que persiguen a los revolucionarios a través del magno desierto. Ve a un amigo huyendo a caballo en la distancia: “los extremos de su alegre sarape volaban en línea horizontal” (107). Reed, mientras, intenta evadir al enemigo mientras corre por horas:

En el piso había cactus, agaves y asesinas espadas, cuyas largas espinas entrelazadas atravesaron mis botas, sacándome sangre a cada paso [...] Continué [...] tambaleándome entre las crueles “espadas” [...] No había agua. No había comida ni bebida. Hacía un calor abrasador [...] El desierto se extendía llano y abierto. (108-109)

El México que era para amar y defender ahora ataca al forastero indefenso, metido a la fuerza en un ritual de iniciación como “soldado”. Urbina le había negado la oportunidad de estar en el frente propio. No le había avisado que el frente puede traerse hasta uno. Reed sale de esta experiencia con más autoridad —“¡Qué caray —murmuraban [los peones]— ¡Es imposible caminar desde La Cadena en un día! ¡Pobrecito!” (111).

Un poco más adelante, Reed gana permiso (no de Villa) para acercarse al frente en la batalla de Torreón. El unirse físicamente con la tierra, los pies traspasados por plantas feroces, lo ha llevado más cerca del objeto de su reportaje. El premio inmediato por su valentía y fortaleza es un baño voluptuoso en un lago alimentado por un arroyo cristalino. Existe la tentación de ver este baño *au natural* como un acto de bautismo; lo cierto es que Juan Reed resulta ahora más querido y más “mexicano” que nunca. En todas partes, los mexicanos se alegran de ver a Juanito Reed.¹¹ Hun-

¹¹ La primera traducción de *México insurgente* la hizo M. Díaz Ramírez para el Fondo de Cultura Económica en 1954. Entre unas diez traducciones

dido en el agua renovadora ve venir a los demás sobrevivientes caminando por el desierto, perfilados contra un cielo color de sangre (116).

El desorden cronológico de esta historia parcial de la Revolución es problemático según algunos y misterioso según otros. Creo que es otro elemento más de la poeticidad de la obra. Los sucesos del mes de diciembre de 1913 están narrados en la sexta y última parte y además dos de los tres hechos tal vez sean ficción (Ruffinelli 92). Una batalla de febrero a marzo de 1914 se narra antes que otra que había ocurrido previamente.¹² Este factor acrónico supone un hipérbato prosaico que nos reta a sonsacar el significado vinculado a la violencia temporal. Uno no lee a John Reed como si nos hubiera entregado un libro de texto histórico. Las batallas importantes y secundarias están bien narradas cinematográficamente o bien mencionadas de paso. Y, mientras importa, por supuesto, si ganan o pierden los peones de Urbina y de Villa, más valioso que el resultado de una batalla es el proceso de ir llegando a uno u otro estado.

al español desde esa primera edición, y sin hablar de las versiones francesas, alemanas, persas, etc., una parte consta de versiones nuevamente traducidas. Otras, como la de Océano de 2004, advierten que se ha tomado la traducción de la edición cubana. Ésta es de Lidia Pedreira, de la Editorial de Ciencias Sociales de la Habana, en 1980. La Biblioteca Virtual Antorcha, en la sección de historia, archiva la primera versión digital de *México Insurgente*. Existe un film basado en el libro, del que se ha dicho que es la primera verdadera película tenebrosa sobre la Revolución hecha en México, dirigida por Paul Leduc en 1971. Finalmente, menciono que Carlos Monsiváis incluye a John Reed en la primera edición de su antología de la crónica *en México* (énfasis mío), sin identificar al pionero del Nuevo Periodismo estadounidense de manera especial. Entonces, para Monsiváis, Reed cumple con el deber del cronista de producir un reportaje literaturizado (“Alabemos” 203; “Señor Presidente” 126). Todo lo cual parece confirmar la opinión que los revolucionarios tenían del periodista: Juanito Reed es de alguna forma uno de los nuestros.

¹² Leticia Brauchli detalla los sucesos históricos con su lugar y fecha más el orden de éstos en las seis partes del libro de Reed (58).

Reed es un pintor verbal a quien más le inspiran las emociones, las impresiones visuales, el modo como se combinan los peones simpáticos, la guerra inmoral y el paisaje indiferente para sugerir un proceso histórico-cultural que él atestigua e intenta contextualizar para sus lectores estadounidenses. A éstos que están interesados en Villa les gustará la visión del líder famoso en medio del caos de hombres, caballos, trenes, otros generales y médicos, todo ello anticipando el avance sobre Torreón. Reed observa en calma, al parecer sin esfuerzo, ejecutar un plan sofisticado, un proyecto gigantesco sin evidente nerviosidad. Y de repente, el lector sabe que Francisco Villa poseía una inteligencia muy fuerte y muy particular que, como Cortés, había nacido precisamente para lo que estaba haciendo. Los dos eran *outlaws* y los dos eran magníficas máquinas mortíferas (*México Insurgente* 175-76).

La última sección de *México insurgente* presenta tres viñetas costumbristas sobre lo mexicano. Y el último de estos relatos, “Los pastores” (283-300), entra en la conciencia del lector sobre una alfombra mágica de lirismo y encanto:

El Romance de El Oro cuelga sobre las montañas del norte de Durango, como un perfume añejo [...] Por encima de nuestras cabezas el cielo amarillento por el atardecer se tornó verde, y unas cuantas estrellas en la montaña comenzaron a brillar. Oímos risotadas y guitarras desde el extremo bajo de la ciudad. (283, 286)

Con esto estamos todos, personajes y lectores, afinados con el son que se toque. Reed narra la noche de las pastorelas navideñas y la mini-romería que los villanos hacen de casa en casa, buscando el mejor *show*. El norteamericano junto a muchos otros piensan que la pastorela que ofrece el rico don Pedro será la mejor y la casa se llena de gente esperando que comience la pieza. Sobre el patio cae luz blanca de luna. Como la obrita no

comienza, todos terminan en la casa de doña Perdita. Durante la maravillosa obra religiosa, un ruiseñor se echa a cantar. Su voz es tan hermosa que la muchedumbre y la banda municipal dejan de hablar y tocar; todos escuchan en silencio al solista del aire (288). En el interior de la pastorela el paisaje de esta noche encantada está reflejado. El amor, la belleza natural y la paz son los temas principales entrelazados en la pieza. Los comentarios entre los espectadores traducen elementos de la pastorela en términos revolucionarios, viendo en este personaje a Huerta (292), en el otro la pobreza (293) y, en otro momento, los sueños realizados (294).

Reed resume el drama rápida e irónicamente. Incluye el hecho de que en un momento —como cuando cantaba el ruiseñor— el canto se paró porque un mensajero vino con la noticia de que Urbina acababa de tomar Mapimí, aquel lugar tan hostil, tan *naturalmente* formidable de Chihuahua (299). Pero la gente pronto perdió interés en la guerra y volvieron la atención a su tradición, su religión, las leyendas y canciones que con más fuerza se aferran a la devoción campesina.

Saliendo de la casa de doña Perdita, la gente camina bajo una luna oscurecida a medianoche (300), presagio de las batallas más brutales por venir. El que cierre su crónica sobre la Revolución Mexicana con la amena narración de un pueblo más interesado en una comedia casera de índole religioso-tradicional que en noticias del frente, dramatiza la distancia que en última instancia Reed reconoce entre su mundo y el que lo ha encariñado. Después de cubrir el proyecto libertario en el norte de México, llegando a conocer íntimamente a los peones y a observar repetidamente a sus líderes, Reed simpatiza con una gente agarrada todavía a una vivencia feudal. Cuando es hora de celebrar el nacimiento de Jesús, lo que le pase a Huerta no les interesa. Y en esta viñeta, como en todo el libro, brilla el

tema de la paz, motivo aquí por antonomasia de un entretenimiento didáctico sobre la llegada del rey de los corderos.

La viñeta que remata este discurso, rebosante de poesía y canto, presenta un contraste aleccionador con las secciones dedicadas a la guerra en el desierto, a Torreón y a Villa. El lenguaje evocativo en conjunto resalta diferencias entre los revolucionarios. Reed sinceramente se siente encariñado con La Tropa del lugarteniente villista Tomás Urbina, aunque sabemos por otras fuentes que Urbina peleaba principalmente para convertirse en uno de los hacendados que entonces atacaba con saña (Katz 265, McLynn 205). Además el militar fue un “independiente” que no seguía órdenes ni controlaba a sus soldados, pese a que disfrutaba del estatus como lugarteniente favorito de Villa (McLynn 196-97); sus “irregulares” peleaban con machismo suicida, poco orden y agresión feroz. El enemigo los habría destruido del todo si los que podían no hubieran “retirado” a galope tendido.

Villa, en cambio, por rudas que sean sus estrategias dieciochescas, capta el valor de un plan preciso, de una organización rígida, de un control eficaz sobre sus tropas; le importa sobremanera que sus soldados no se emborrachen ni saqueen lo conquistado. La mención de su nombre inspira terror. Pero en 1915 le vendrá el momento en el que Álvaro Obregón le enseñe lo verdaderamente moderno: de los informes sobre las batallas de trinchera en los campos ensangrentados de la coetánea guerra en Europa, Obregón había aprendido, “among other things, that one of the best ways to blunt a concerted cavalry charge was to encircle carefully laid out defensive positions with rolls of barbed wire” sobre las trincheras (Meyer y Sherman 539). Villa le dio dos oportunidades de probar la hipótesis en Celaya en abril de 1915. Los peones machacados a balas de ametralladora y los caballos destripados por el alambre, rebajaron

definitivamente a Villa, cuya estrategia se vio de repente como del siglo dieciocho. Más de 4.000 villistas murieron, y entre las bajas hubo 5.000 lesionados y 6.000 aprisionados. Del lado obregonista: 138 muertos y 227 heridos (539).¹³

Pero en el momento de entregar su manuscrito a la imprenta, Reed no sabía nada de 1915. Desde sus retratos de Villa y Carranza nos observan los ojos de un guerrero y matón, y de un inepto y cínico político.¹⁴ Todo antes y después es un corrido en prosa que canta el heroísmo del pueblo sufrido y valiente. Los peones rebeldes, mientras fijan los ojos en una liberación anhelada, cabalgan envueltos en un paisaje cuya hermosura amenazante le arrancan versos a John Reed.

Bibliografía

- ACOSTA CÓRDOVA, Carlos. “Ni para comer...”. *Proceso* 1679 (2009): 28-31.
- AGUILAR MORA, Jorge. *Una muerte sencilla, justa, eterna: cultura y guerra durante la revolución mexicana*. México: Era, 1990.
- BRASS, Tom. “1st World Which Is Not Yet’: Peasants, Civil Society and the State”. *The Journal of Peasant Studies* 34.3-4 (2007): 582-664.
- BRAUCHLI, Leticia M. “El dobe estatuo sociocultural de *México insurgente*: algunas reflexiones sobre las mediaciones

¹³ Villa seguiría empeñado en batallar, conduciendo un ejército de 5.000 integrantes a Sonora, bastante lejos del Chihuahua donde se sentía a gusto en su único país, pero las derrotas contundentes en Aguascalientes y Hermosilla lo mandaron de vuelta a su estado, ahora con 150 hombres lesionados, sufriendo todos de frío y hambre. Obregón había acabado con Villa y la División del Norte.

¹⁴ “Presidente” que además ordena la ejecución de todos los prisioneros de guerra tomados por las fuerzas federales (Katz 221).

- entre realidad y ficción o la realidad como metáfora". *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer periodo*. Coord. Renato Prada Oropeza. Puebla: Universidad Iberoamericana y Universidad Veracruzana, 2007. 47-76.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. "Martín Luis Guzmán: el teatro de la política". *Vuelta* 131 (1987): 22-31.
- FERGUSON, Bobbie y George Agogino. *Tracing John Reed's 1914 Desert Route: The Haciendas*. Edición especial de *Contributions in Anthropology* 10.1 (1979): 1-52.
- GÓMEZ MAGANDA, Alejandro. *Corridos y cantares de la Revolución Mexicana*. Mexico: Instituto Mexicano de Cultura, 1970.
- HICKS, Granville. *John Reed. The Making of a Revolutionary*. New York: Macmillan, 1936.
- HOMBERGER, Eric. "Proletarian Literature and the John Reed Clubs 1929-1935." *Journal of American Studies* 13.9 (1979): 221-44.
- HOVEY, Tamara. *John Reed: testigo de la Revolución*. Trad. Antonio Garst. México: Diana, 1981.
- KATZ, Friedrich. *The Life and Times of Pancho Villa*. Stanford: Stanford U P, 1998.
- KNIGHT, Alan. *The Mexican Revolution. Vol. 2 Counter-Revolution and Reconstruction*. Lincoln and London: U of Nebraska P, 1990.
- LEHMAN, Daniel W. *John Reed and the Writing of Revolution*. Athens, OH: Ohio U P, 2002.
- LLORENS, Ignacio de, trad. y prólogo. *México insurgente*. John Reed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. 5-33.
- MCLYNN, Frank. *Villa and Zapata: A History of the Mexican Revolution*. New York: Basic Books, 2000.
- MENDOZA, Vicente T. *El corrido mexicano. Antología*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- MEYER, Michael C. y William L. Sherman. *The Course of Mexican History*. New York y Oxford: Oxford U P, 1991.
- MONSIVÁIS, Carlos, apéndice. "Alabemos ahora a los hombres famosos (Sobre el Nuevo Periodismo norteamericano)". *Antología de la crónica en México*. Ed. y prólogo Carlos

- Monsiváis. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. 199-221.
- _____. “Señor Presidente, a usted no le da vergüenza su grandeza?” (La prensa y los poderes)”. *Tiempo de saber: prensa y poder en México*. Eds. Julio Scherer García y Carlos Monsiváis. México: Nuevo Siglo Aguilar, 2003. 99-339.
- ORTEGA ARANGO, Óscar. “Pancho Villa, un Napoleón del pueblo. Acercamiento a *México insurgente* de John Reed”. *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer periodo*. Coord. Renato Prada Oropeza. Puebla: Universidad Iberoamericana y Universidad Veracruzana, 2007. 77-93.
- PARRA, Max. *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: U of Texas P, 2005.
- REED, John. *Collected Poems*. Ed. Corliss Lamont. Westport, CONN: Lawrence Hill, 1985.
- _____. *Insurgent Mexico*. New York: International Publishers, 1994.
- _____. *México insurgente*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- _____. *Ten Days that Shook the World*. New York: Boni and Liveright, 1919.
- _____. *The Collected Works of John Reed*. Intro. Robert A. Rosenstone. New York: The Modern Library, 1995.
- ROSENSTONE, Robert A. “Reform and Radicalism: John Reed and the Limits of Freedom”. *Reform and Reformers in the Progressive Era*. Eds. David R. Colburn y George E. Pozzetta. Westport y London: Greenwood Press, 1983. 133-51.
- RUFFINELLI, Jorge, nota, prólogo y trad. *Villa y la Revolución Mexicana. Reed en México*. México; Caracas y Buenos Aires: Nueva Imagen, 1983.
- SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.
- STARTSEV, Abel. “Writer and Revolutionary (On the occasion of the 90th anniversary of the birth of John Reed)”. *Moscow Monthly* 10.355 (1977): 165-68.

- TAIBO, Paco Ignacio II. *Pancho Villa: una biografía narrativa*. México: Planeta, 2006.
- VERA ESTANOL, Jorge. *Historia de la Revolución Mexicana: orígenes y resultados*. México: Porrúa, 1967.
- WILSON, Christopher P. "Plotting the Border: John Reed, Pancho Villa, and Insurgent Mexico." *Cultures of United States Imperialism*. Eds. Amy Kaplan y Donald E. Pease. Durham y London: Duke University Press, 1993. 340-61.
- WOMACK, John, Jr. *Zapata and the Mexican Revolution*. New York: Vintage Books, 1968.

ZAPATA EN NÁHUATL: UNA HISTORIA DE TRAICIONES

CLAUDIA PARODI*

Pocos saben que el legendario líder de la Revolución Mexicana, Emiliano Zapata, escribió en náhuatl y en español dos manifiestos políticos. Tal omisión ha creado un hueco en nuestro conocimiento de la Revolución Mexicana. En efecto, la falta de referencias a los indígenas y a sus lenguas en los estudios sobre la Revolución muy probablemente tenga sus raíces en la esencia del Plan de Ayala de 1911, movimiento agrarista iniciado por el propio Zapata, que tenía como finalidad la reivindicación y recuperación de las tierras para todo campesino, fuera indígena o no. Sin embargo, la generalización que implica el uso del término *campesino* en este contexto, aunque pone énfasis en el elemento popular de tal movimiento, borra las diferencias entre indígenas y mestizos e impide conocer el papel y la utilidad que tuvieron los distintos grupos étnicos que formaron parte de la Revolución Mexicana. Precisar tal información permite explicarnos más a fondo la manera en que se conformó la nación mexicana y por qué somos como somos. Los especialistas del tema como Womack (1969) y Brunk (1995) apenas tocan el asunto. Sin embargo, el “episodio indígena” de Zapata, foco del

*University of California, Los Angeles-UC-Mexicanistas

presente trabajo, nos abre una ventana a la casi desconocida historia regional de la Revolución Mexicana. Como señala Raymond Buve, la Revolución no fue uno, sino varios estallidos de índole político-social y cultural a lo largo del país:

Ya desde hace algunos años se ha resquebrajado la imagen tradicional y monolítica de la Revolución Mexicana, aquella que consiste en una explosión del odio acumulado de los campesinos contra sus hacendados feudales. El complejo proceso de cambio político-social violento es ahora más bien visto como una convergencia histórica de una infinidad de movimientos sociales de la más variada índole. (1994, 115)

La finalidad del presente ensayo es volver un poco a estos temas un tanto desatendidos y presentar uno de los capítulos de la Revolución Mexicana que se relaciona con los indígenas hablantes de náhuatl, con la historia de Tlaxcala y con el movimiento zapatista. Me centro en el episodio de Zapata y los hermanos Arenas, hablantes de náhuatl y de español, líderes de un ejército de rebeldes bilingües en Tlaxcala, los cuales rompen los estereotipos del rancharo indígena o mestizo, humilde, pasivo e ignorante, falto de ideales y de audacia.

Zapata dirigió en abril de 1918 los mencionados dos edictos en náhuatl y en español a la *División Arenas*, batallón compuesto en su mayoría por indígenas nahuas, varios mestizos y algunos otomíes, casi todos bilingües de náhuatl y español que se localizaban en el área de los volcanes de Tlaxcala. Uno de los manifiestos estaba destinado a los jefes, oficiales y soldados de la División Arenas, que capitaneaba en ese entonces, Cirilo Arenas. El otro lo envió Zapata a los pueblos hablantes de náhuatl y de español, localizados en Tlaxcala, zona de operaciones de la propia División. En dichos documentos invitaba Zapata a los arenistas a unir sus dos ejércitos en la lucha por la tierra. Ambos textos firmados por Zapata reflejan su conocimiento del náhuatl

popular, al parecer de Miguel León-Portilla (1996, 53), quien los tradujo y los publicó por primera vez en 1978. En ambos edictos, Zapata invitaba a unirse por una misma causa a quienes por errores del pasado “nunca debíamos habernos separado” (93). El caudillo animaba a sus destinatarios a levantarse en contra del entonces presidente Venustiano Carranza, quien para él no era más que un traidor. Era el 27 de abril de 1918:

Esta gran lucha [...] acabará [...] que siempre hace dar vuelta al rostro de la gente [i.e. que hace que se rebelen] el nombrado Venustiano Carranza, que hace salir afrentada a la lucha y avergüenza a nuestra madrecita tierra, México [i.e. es decir nuestra patria] y que conjuntamente la deshonra.

Nosotros, que combatimos porque se dividan las tierras, vemos con alegría que venís y os sumáis a aquellos que demandan tierras; con ello nos fortaleceremos y conjuntamente nos ayudaremos, quienes nunca debíamos habernos separado. (*Segundo manifiesto* 93)

Asimismo invitaba a los arenistas a unirse a su Ejército Libertador y a luchar por los principios de tierra, libertad y justicia:

Combatamos al que está allá, al hombre no bueno, Carranza, que ha sido para todos nosotros atormentador; fortalezcamos nuestra unión y así lograremos ese gran mandato, los principios de tierra, libertad y justicia; que cumplamos nuestro trabajo de revolucionarios decididos y sepamos lo que hemos de hacer, eso que es grande, en favor de nuestra madrecita la tierra, a vosotros invita este Cuartel General del Ejército Libertador. (*Primer manifiesto* 91)

La lectura de los manifiestos plantea dos interrogantes: (1) ¿Sabía Zapata náhuatl como para ser el autor de los edictos? y (2) ¿A qué se refería Zapata con la frase “nunca debíamos habernos separado”?

¿Sabía náhuatl Zapata?

Ante todo, cabe preguntarse si Zapata sabía tanto náhuatl como para ser el autor de los dos manifiestos en esta lengua. La evidencia que presento a continuación, basada en León-Portilla (1996), apoya la hipótesis de que el autor de los textos nahuas –que siguen una larga tradición documental establecida desde el siglo XVI– fue el mismo Emiliano Zapata, aunque quizás no los haya escrito de su puño y letra, como tampoco escribía necesariamente los documentos que había concebido en español. En primer lugar, no aparece el nombre de ningún traductor, como ha sido costumbre desde antiguo. Por ejemplo, en los edictos en náhuatl promulgados por el emperador Maximiliano de Austria entre 1865 y 1866, el nombre del traductor, Faustino Galicia Chimalpopoca, se incluye en el subtítulo (Guerra Ulaje 2009). De igual modo, en 1937 en los *Mensajes* en náhuatl de Lázaro Cárdenas aparece el nombre del traductor, David Rosales (Hernández de León-Portilla 1, 208-209). A esta evidencia cabe añadir el testimonio de doña Luz Jiménez, hablante de náhuatl, quien certifica haber oído hablar mexicano o náhuatl al caudillo y a sus soldados en su pueblo de Milpa Alta hacia 1917. Doña Luz afirma: “Todos estos hombres hablaban mexicano... También el señor Zapata hablaba mexicano” (Horcasitas 105).

Por otro lado, cabe añadir que, aunque el uso de las lenguas indígenas descendió numéricamente entre 1810 y 1910 (Zimmermann 2006), el náhuatl estaba bastante extendido en el centro y sur de México, en los estados de Morelos, México y Tlaxcala a fines del siglo XIX y principios del siglo XX (León-Portilla 1996, 41, 44). En particular, dicha lengua se hablaba en Tetela del Volcán y en Tepoztlán, zonas cercanas al lugar de nacimiento de Zapata, y en Anenehuilco, pueblo donde había nacido el caudi-

llo. Por consiguiente, cabe concluir con León-Portilla que Zapata sabía náhuatl y español, como muchos otros guerrilleros-campesinos que se unieron a él en la lucha agraria.

En lo que atañe a los arenistas, resulta importante destacar que éstos se encontraban en Tlaxcala, zona que a fines del siglo XIX tenía una población indígena que abarcaba aproximadamente el 75% de hablantes de náhuatl y que ciertas áreas, como el distrito de Zaragoza, contaban con una población indígena de poco más del 90% (Ramírez Rancaño 20). Ello explica que Zapata hubiera deseado atraer a los tlaxcaltecas dirigiéndose a ellos en náhuatl. Además, este tipo de textos continuaba con la larga tradición de divulgar documentos oficiales dirigidos a los indígenas en su propia lengua, costumbre que se inició durante la colonia y se continuó hasta bien entrado el siglo XX con los mencionados edictos de Lázaro Cárdenas. Como apunta León-Portilla, el náhuatl, frente al español, le permitió a Zapata transmitir su mensaje de modo más efectivo utilizando viejos símbolos y metáforas propias de la cultura mexicana, tales como “madrecita tierra” para “patria” o “dar vuelta al rostro de la gente” para “animar a que alguien se rebele”. De igual modo, Zapata con estos manifiestos hacía patente la presencia activa de los indígenas en la Revolución, así como el apego ancestral y la reverencia de éstos y de él mismo por la tierra, “la tierra que fue de nuestros abuelos”, motivo central de su lucha (*Segundo manifiesto* 95).

Nunca debíamos habernos separado: historia de traiciones

“Nos fortaleceremos y conjuntamente nos ayudaremos, quienes nunca debíamos habernos separado” son las palabras con las

cuales vimos que Zapata se dirigió en su segundo manifiesto a los rebeldes arenistas, ejecutores de un episodio poco conocido de la Revolución mexicana. En efecto, a fines de 1914 los hermanos Arenas, indígenas revolucionarios carrancistas, hablantes de náhuatl y de español, repudiaron –igual que Villa y Zapata– al jefe del ejército constitucional, Venustiano Carranza, a raíz de que en la convención de Aguascalientes el futuro presidente daba escaso apoyo a la repartición de tierras. Por este motivo, los arenistas, bajo el mando de su líder, Domingo Arenas, abandonaron a Carranza para militar con Emiliano Zapata en la zona de los volcanes Popocatepetl, Iztaccihuatl y la Malinche, entre Tlaxcala y Puebla (Ramírez Rancaño 53 y 125). La meta de estos indígenas, como la de Zapata, era repartir la tierra entre los campesinos a fin de cambiar su condición de esclavos de las haciendas. Pretendían volverse pequeños propietarios, sentirse dueños de la tierra que pisaban y formar parte de una nación de hombres libres. Domingo Arenas, en efecto, logró controlar y repartir tierras en casi todo el estado de Tlaxcala y parte de Puebla entre 1914 y 1916. Como bien anota Raymond Buve, Domingo Arenas “no sólo controló la brigada [de rebeldes] desde el inicio del levantamiento, sino que también fue capaz de generar instantáneamente un apoyo masivo entre la población del centro sur de Tlaxcala” (149).

Sin embargo, las irregularidades de la lucha zapatista y cierta rivalidad entre los dos líderes agraristas, Domingo Arenas y Emiliano Zapata, motivaron que aquél, con sus arenistas indígenas, se reincorporara por segunda vez a la filas carrancistas. Era el primero de diciembre de 1916 (Ramírez Rancaño 125). Domingo Arenas, aclaró que su cambio se debía a que se negaba a apoyar a quienes “con máscara de revolucionarios se convierten en nuevos caciquillos”. A éstos, argüía, “debemos castigarlos diciéndoles que ‘La Revolución se hizo

para el pueblo y no para los revolucionarios” (cit. por Ramírez Rancaño 94).

El cambio de bando le dio a Domingo Arenas sólo nueve meses de autonomía para lograr sus metas, pues pronto se encontró en tierra de nadie. Por un lado contó con la oposición de las autoridades carrancistas de Tlaxcala y por el otro, Zapata reaccionó violentamente a su separación y divulgó un edicto en contra de los traidores. En él amenazaba de muerte a quien no abandonara a Arenas antes del 5 de enero de 1917. Además, para asegurarse de acabar con Arenas, el jefe del ejército libertador del sur le tendió una trampa al guerrillero indígena. Envió a Fortino Ayaquica y a Gildardo Magaña al campamento de Arenas para que fingieran aliarse con él y los carrancistas. Pero en el momento del brindis para festejar la unión, Magaña sacó un puñal y lo hundió en el estómago de Arenas. Era el 30 de agosto de 1917 (Ramírez Rancaño 127).

Pedro Ángel Palou en su novela histórica *Zapata* narra el acontecimiento desde la perspectiva de la milicia del Ejército Libertador del Sur:

En agosto, en Tlaltizapán, Emiliano recibe la cabeza de Domingo Arenas, el traidor de traidores.

Lo había matado el propio *Gordito* Magaña. Los de Arenas habían preparado una emboscada en Puebla para el ejército del sur. Estaban frente a frente. La pistola de Arenas hizo fuego pero Magaña esquivó el disparo. Y se defendió instintivamente pegándose a su adversario y sujetándolo por las ropas. Luego hundió un cuchillo de monte que llevaba, en el vientre de Arenas [...] Fortino Ayaquica recogió el cadáver del que hasta hacia poco se llamó Domingo Arenas y cercenó su cabeza. (193)

A raíz de la muerte de su hermano Domingo, Cirilo Arenas –apoyado por Carranza– tomó el mando de la división arenista,

la cual tenía alrededor de cinco mil militantes y luchó ferozmente contra los zapatistas en Puebla, Tlaxcala y en Morelos (Ramírez Rancaño 163). Sin embargo, sus seguidores se fueron diezmando paulatinamente. El propio Carranza comenzó a desconfiar de Cirilo Arenas y envió varios comandos para desmantelar la ya debilitada División Arenas. Cirilo Arenas no se dejó vencer, desconoció nuevamente a Venustiano Carranza y se retiró a los volcanes para seguir con la lucha de manera independiente. Era el 27 de abril de 1918.

Ese mismo día Zapata, quien contaba con una excelente red de espionaje, olvidando el asesinato de Domingo Arenas, invitó a los arenistas, por medio de sus edictos en náhuatl, a unirse de nuevo a su ejército para combatir a Venustiano Carranza. Claramente en esos meses Zapata se hallaba debilitado:

[N]os fortaleceremos y conjuntamente nos ayudaremos *quienes nunca debíamos habernos separado* [...] Todos aquellos pueblos, todos esos que trabajan la tierra, a los que nosotros invitamos a que se reúnan a nuestro lado [...] sigamos luchando y venzamos a aquellos que hace poco se han encumbrado [...] los que han quitado tierras a otros [...] los que para sí hacen muchos tomines, dinero, con el trabajo de quienes son como nosotros [...] ese es nuestro deber de honra. (*Segundo manifiesto* 93-94; el subrayado es mío)

Reacción de los arenistas a los edictos en náhuatl de Zapata

Tras una reunión de arenistas y zapatistas, Cirilo rechazó la oferta de Zapata y continuó luchando solo con un ejército debilitado. Arenas, independiente, entabló una larga guerra de guerrillas boicoteando las líneas ferroviarias que comunicaban las zonas de Puebla y Veracruz con la ciudad de México, afec-

tando la economía mexicana de la época, pues justamente los estados de Puebla, Tlaxcala y Veracruz eran el centro de la producción agrícola y textil del país. Además, algunos guerrilleros arenistas desesperados atacaban los pueblos aledaños a los volcanes para hacerse de alimentos. Otros arenistas, como Isabel Guerrero, secuestraban a hacendados para pedir rescates. Una de las víctimas fue el español José Méndez, administrador de una hacienda, cuyo secuestro dio lugar a un escándalo internacional entre España y México. Otro fue William Jenkins, cónsul de Estados Unidos en Puebla, secuestrado del 19 al 26 de octubre de 1919, aunque nunca quedó claro que su incautación haya sido obra de los arenistas. A raíz de todos estos acontecimientos, la persecución de los arenistas por parte del gobierno carrancista se volvió feroz. Cirilo Arenas y su gente sufrieron tantas pérdidas que el caudillo indígena decidió gestionar su rendición al gobierno carrancista. Con este fin se dirigió a Puebla, pero antes de entregarse voluntariamente a las autoridades, fue detenido a la salida de un teatro. Una vez identificado, el general Francisco Urquiza lo aprisionó por el delito de rebelión y, después de un juicio breve, se dictaminó la ejecución del general Cirilo Arenas para las 4 de la mañana. Era el 4 de marzo de 1920. Ese día un pelotón le disparó. Enrique Garduño le dio el tiro de gracia. Cirilo Arenas, de 25 años, cayó al suelo sin vida.

Como recuerdo de su historia y sus hazañas quedan los edictos de Zapata en náhuatl y un corrido, algunos de cuyos versos dicen así:

Vuela, vuela, palomita,
vuela si sabes volar,
y anda avísale a mi madre
que me van a fusilar.

Así cantaba y decía
en Puebla Cirilo Arenas,
que a la muerte no temía
porque nos quita de penas
[...]
Ya murió Cirilo Arenas
que a tanta gente mandó
y en armas contra el gobierno
al final siempre perdió.
(Mendoza 521-522)

Bibliografía

- BRUNK, Samuel. *Emiliano Zapata. Revolution and Betrayal in Mexico*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1995.
- BUVE, Raymond. *El movimiento revolucionario en Tlaxcala*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Iberoamericana, 1994.
- GUERRA ULAJE, Angélica. “Dos edictos en náhuatl promulgados por el emperador Maximiliano y la figura de Faustino García Chimalpopoca como traductor oficial del imperio”. *Visiones del encuentro de dos mundo en América*. Ed. K. Dakin, M. Montes de Oca y C. Parodi. México: UNAM, 2009. 199-228.
- HERNÁNDEZ DE LEÓN-PORTILLA, Ascensión. *Tepuztlahcuilolli. Impresos en náhuatl*. México: UNAM/Gobierno del Estado de Morelos, 1988.
- HORCASITAS, Fernando. *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria náhuatl de Milpa Alta*. México: UNAM, 1968.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Los manifiestos en náhuatl de Emiliano Zapata*. México: UNAM/Gobierno del Estado de Morelos, 1996.
- MENDOZA, Vicente T. *El romance español y el corrido mexicano*. México: UNAM, 1997.

- RAMÍREZ RANCAÑO, Mario. *La revolución en los volcanes. Domingo y Cirilo Arenas*. México: UNAM, 1995.
- WOMACK, John. *Zapata and the Mexican Revolution*. New York: Alfred Knopf, 1969.
- ZIMMERMANN, Klaus. "La relación diglósica entre las lenguas indígenas y el español en el México colonial". *Discurso, interacción e identidad*. Ed. J. Falk, J. Gille y Wachtmeister. Stokholm: Stokholms Universitet, 2006. 211-228.

LA IMAGINACIÓN POPULAR Y LA REVOLUCIÓN

ÁLVARO RUIZ ABREU

[Villa] tiene el don de expresar fielmente
el sentir de la gran masa popular.

J. REED

La gesta de lo que hoy se conoce como Revolución mexicana es vasta y se extiende a lo largo del siglo XX como una mancha indeleble en la cultura, el arte, la poesía, la música, el cuento y la novela del país. También tocó la sensibilidad colectiva, las costumbres y los hábitos de las clases sociales. Construyó el mito reiterativo de los héroes y los villanos que la imaginación popular fue identificando primero en la batalla y luego en la memoria; también las clases ilustradas se inclinaron por alguna de las imágenes recurrentes: Madero, Pascual Orozco, Venustiano Carranza, Pancho Villa, Emiliano Zapata. Hay que citar, además, la formación de varios mitos –negativos por lo común– que salieron de las filas mismas de la Revolución y que han permanecido en las narraciones –cuentos, crónicas y novelas– como ejes de una cultura. También el mito del pueblo como redentor de una causa y su opuesto: el mito del intelectual que no supo actuar dignamente en la Revolución.

*Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

Digamos que uno de los más desprestigiados es el mito del intelectual deshonesto que participó en la Revolución y a pesar de tener conciencia de sus actos y de las funciones que la historia le exigía, sólo se alió a un caudillo buscando el beneficio propio, como Cervantes en *Los de abajo* de Mariano Azuela. Figura romántica, el intelectual que retrata el relato revolucionario es un parásito, benévolo pero propenso a dejarse llevar por la corriente de la corrupción, el vicio hacia el dinero y las mujeres. Esto lo tomaron “nuestros” escritores de los intelectuales revolucionarios fracasados de Galdós. Son los que más se acercan a los que creó la novela de la Revolución mexicana, intelectuales que fracasan en las novelas por razones diferentes, y siguen “la tradición porfiriana del intelectual aislado, indiferente”, y por tanto son débiles y pusilánimes. No los define su pasión revolucionaria ni su idealismo, que resultan endeble desde un principio, y pronto abandonan su lucha por cambiar la sociedad. “Ninguno de ellos da muestras de entender la situación ni de tener ningún sentido político firme” (Rutherford 103).

Un personaje que centra la acción y el drama de *Los de abajo* es Luis Cervantes; forma parte del enredo que fue la Revolución y su significado es más complejo que popular. Intelectual que se pone al servicio de una causa, parece convencido de que la Revolución creará a un hombre nuevo; muy pronto cambia esos ideales por el provecho personal, la tentación del dinero y del poder lo desfiguran y de aquel hombre de ideas sólo queda un raro espécimen; su humanidad se arrastra por el suelo, su mirada resuelta sucumbe en el estercolero. Es una expresión más del doble rostro que esconden las figuras concebidas por la mano maestra e irónica de Azuela. Ilustrado, en un medio definido por el analfabetismo, su cultura es superior a los demás hombres y mujeres que encuentra en su camino para subir peltaños en los beneficios que espera recoger de la lucha revolu-

cionaria. Forjado en la universidad, Cervantes no pertenece al campo ya que es un claro ejemplar del pensamiento urbano, opuesto por su naturaleza y sus proyecciones, al pensamiento primitivo de la gente como Camila o Pancracio o la Codorniz, que no saben leer ni escribir. Su “verdad” es la de los hombres audaces, típico representante de las contradicciones de la sociedad, conoce un mundo en el que crece como mala yerba la ambición de poder; para éstos la vida se reduce a su fiesta cotidiana, al baile que han organizado para despedirse en su viaje hacia Zacatecas donde esperan unirse a las tropas de Natera.

Lo religioso popular

Otro elemento de la cultura popular que sobresale en la narrativa que generó la Revolución es su componente religioso. La religión católica juega un papel decisivo en la composición estructural del movimiento, y sin ella no es posible comprender sus limitaciones y el resultado final que se le dio en la Constitución de 1917. Si los liberales condenaron a la Iglesia católica por su desmesura durante los tres siglos de colonia, los revolucionarios siguieron esa tradición a través de la cual había que exterminar el tumor maligno que infectaba a la sociedad mexicana y que le impedía dar el salto del atraso hacia el progreso. Esto se ha visto con claridad en la oposición tajante entre los caudillos de la Revolución y los jerarcas de la Iglesia católica que se manifestó por vez primera y de manera radical durante la presidencia de Madero.

El tiempo que Francisco I. Madero estuvo en la presidencia se caracterizó por un respeto irrestricto a la jerarquía eclesial. Sin embargo, a la creación del Partido Católico Nacional en 1911 siguió la edición de su órgano público, *La Nación*, pe-

riódico desde el cual se fomentaba la agitación política en contra de la Revolución. El proselitismo de la Iglesia a favor de la formación de cuadros entre los obreros, las clases medias y bajas y los campesinos fue en ascenso a partir de los edictos. Uno de 1912 (reimpreso en *La Nación*, el 22 de junio) del obispo de Chiapas, Orozco y Jiménez, “invitaba” a los católicos a “unirse” en agrupaciones que desde el Partido Católico dieran la batalla en esa hora decisiva. Este partido jamás aceptó a Madero y vio en su proyecto social un agravio a la libertad religiosa. Su órgano oficial editó comentarios hostiles al liberalismo y mantuvo una posición ambigua frente a la Revolución. Pero como buen demócrata, Madero no dejó que las hostilidades con la Iglesia subieran de tono. Sin embargo, después de la Decena Trágica, la actitud de la Iglesia se volvió explícita e inequívoca. Ofreció una bienvenida a Victoriano Huerta y lo declaró el “salvador de México”.

En *La tormenta*, José Vasconcelos narra no sin ironía esa actitud, inexplicable y casi irracional, de la Iglesia a favor del usurpador Huerta. “En la Catedral metropolitana el alto clero celebró *Te Deums* en honor de Victoriano Huerta”¹ (519). La situación se radicalizó aún más en 1914 cuando se le hizo un homenaje a Cristo Rey en el Zócalo de la ciudad de México, en un acto que fue el precedente directo de la revuelta cristera de 1926-1929. Después de proclamar a Cristo como el Rey supremo de México, el clero declaró que la Revolución había sido un castigo divino debido a su laicismo. La catedral se estremeció con los gritos de ¡Viva Cristo Rey! Para entonces el enfrenta-

¹Agrega Vasconcelos: “La ostentación del apoyo católico al régimen más desprestigiado de la historia de México, explica, si no justifica, los atropellos que en la hora del triunfo cometió la Revolución contra la iglesia, y el partido que, de cuya táctica estúpida, supieron sacar ventaja los que fomentan nuestra división religiosa con fines obvios” (519).

miento entre los revolucionarios y la Iglesia era más que evidente. Rutherford señala:

“Al apoyar a Huerta en forma tan abierta, la iglesia mexicana había apostado a un perdedor; caro se le hizo pagar su error, con una severa persecución que duró muchos años después que terminó la Revolución. En especial, los años 1914 y 1915 se caracterizaron por ataques diarios a las iglesias y sus pertenencias”. (211)

El pueblo, con fuertes raíces en la tradición católica, tuvo diversas reacciones. Una muy importante, la vemos en *Los de abajo* de Azuela, en que el “jefe” Macías le cuenta a Cervantes el origen de su lucha y de su persona: “Pues, señor, nosotros los rancheros tenemos la costumbre de bajar al lugar cada ocho días. Oye una misa, oye el sermón, luego va a la plaza, compra sus cebollas, sus jitomates y todas las encomiendas” (40). Es la vida común y corriente que añora y tal vez por defenderla lucha Macías; el cambio no parece ser el resorte que lo impulsa a tomar las armas, sino razones más extrañas y propias de su ser. Pero hay algo más importante en esta “fiesta” novelada de Azuela, el realismo que acerca al lector a la vida cotidiana del campesino. Se trata de una familia a la que une y le da sentido la misa, el sermón, la plaza misma donde se alza la torre de la iglesia. Es un núcleo familiar a fin de cuentas conservador que encuentra en la religión un consuelo y una esperanza, o sea, resignación, en una rara mezcla de nostalgia por los dioses perdidos del “panteón azteca” y los que trajo en su misión evangelizadora el cristianismo.

El autor que ha mostrado con singular maestría el problema religioso entre la masa campesina de México durante y después de la Revolución es sin duda Juan Rulfo (1917-1986), que además vivió en una zona de Jalisco marcada por un cristianismo cerrado y dogmático, una fe religiosa de signos impredecibles, y una desolación como en el principio de los tiempos. En los cuen-

tos de Rulfo hay pueblos que han perdido toda esperanza, caminos de polvo antiguo y reseco, campos en los que crecen espinas cuando más, y una luz borrosa, nunca plena, que alumbra su gran tema: el de la ausencia. Como en segundo plano aparece la religión católica sin asideros ni valores que la sostengan; feligreses, hombres y mujeres del pueblo casi siempre apegados a su único sustento, la tierra, que se declaran católicos quizás por miedo a un castigo, sumidos en supersticiones ancestrales; son voces de la conciencia histórica de México, del campesino y su inexplicable resignación. Similar a los seres de Azuela, los de Rulfo han perdido toda fe en el mundo creado por la Revolución, y sólo viven apegados a la religión, la única imagen que les da unidad y sentido a sus tristes vidas casi siempre apresadas entre el dolor y la catástrofe, entre la muerte y la redención.

Los únicos dos libros que escribió Rulfo, una excepción en la literatura mexicana del siglo XX, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), son la expresión, la síntesis, de la narrativa escrita a partir de 1910. Marcan sin duda un parteaguas: pertenecen a la novela de la Revolución, pero la superan y la transgreden; han heredado del criollismo la búsqueda del origen, del padre, la incertidumbre de la identidad y un ansia por penetrar en los rincones de la historia y de la religión. Sin embargo, la obra rulfiana no es criollista. Su estilo está anclado en el habla popular, en un lenguaje de campesinos, comunitario. ¿No se inscribe su escritura, armada a partir de voces y rumores, de sueños y alucinaciones convocados caprichosamente, en el surrealismo? ¿La forma libre, el poema en prosa que es *Pedro Páramo*, el “regreso al Paraíso” que representa, no es una forma del impresionismo más que del realismo, como lo ha señalado Ruffinelli?

En el prólogo a la *Obra Completa* de Juan Rulfo, Jorge Ruffinelli señala que es común llegar a la conclusión de que la obra

rulfiana responde a una curiosa mezcla de influencias, “de supersticiones y religión, de cristianismo y resabios de concepciones prehispánicas” (xxix). Ante todo es una obra con la vista puesta en las tradiciones de las comunidades rurales y comunitarias de México, desde las que se mira el vacío del hombre, el vasto cielo del mundo lleno de horror, crimen, violencia; obra cuyo punto de partida es la sencilla vida de arrieros, caciques, labradores, mujeres dedicadas al hogar y la cría de animales, resignadas, hijos y padres luchando por un pedazo de tierra. Seres salidos de la población campesina, hijos del pueblo y de la tierra.

La crítica ha visto que los dos periodos de la historia de México importantes para leer a Rulfo son la Cristiada y la Revolución mexicana, en su fase armada y en la del nacionalismo revolucionario de los años veinte y treinta. Los personajes rulfianos parecen arraigados a la sociedad religiosa en la que creció el autor, dominada por la iglesia católica, guía material y espiritual de esos pueblos de Jalisco, donde pasó con una fuerza singular una guerra religiosa, que Rulfo tradujo en desaliento, mito y profecía de la muerte; una guerra como reflejo de las paradojas de esa sociedad tradicional en la que el hombre no es nada: sólo una voz perdida en el polvo. Monsiváis parece convencido de que el eje del mundo rulfiano es su religiosidad. Los presagios y las admoniciones en Rulfo aparecen como expresión del dogma católico que los personajes viven desde los resquicios del lenguaje. La colectividad imagina cielo e infierno sin intenciones satánicas o seráficas. Explica Monsiváis:

Los vocablos teológicos son los mismos pero el significado es muy distinto. El sustrato unificador es, sí, el pecado, pero el pecado no es algo que los personajes hayan cometido sino lo que hicieron sus padres y sus abuelos para endeudarlos con la eternidad y lo que harán ellos deterministamente para merecer esa triste suerte que los angustia. (31)

La pérdida de toda esperanza, la caída en el vacío, la desorientación política y social de un pueblo atado a las reminiscencias del catolicismo, son tópicos de la narrativa de Azuela, Muñoz y Guzmán, y otros narradores del género. Pero también aparece esa visión en los seres revolucionarios de Rulfo; no es generada solamente por la falta de ideales, por la corrupción entre los dirigentes, sino por algo más decisivo. A los personajes rulfianos los degrada su mismo lenguaje, sencillo, como sacado de las raíces de la conversación popular frente a la fogata, del habla provinciana y rural, y sin embargo tan eficiente, como lo explicó Mariana Frenk:

Falso que su lenguaje sea el usual entre los campesinos o entre los indios castellanizados. Rulfo es un creador y no un recogedor del lenguaje: no apunta taquigráficamente la expresión hecha de su pueblo, sino que procura captar la fuerza dinámica de tal expresión, para crear con ella a sus criaturas. (cit. por Gutiérrez Marrone 92)

Es un lenguaje lleno de expresiones populares, y sin embargo alusivo a ciertos estados de ánimo depresivos incrustados en la conciencia del hombre contemporáneo. Tan depresivo y estéril que no les sirve para comunicarse, ni para el diálogo; es un lenguaje en que las onomatopeyas, los monosílabos, se desgajan del pensamiento y chocan con la nada. El estudio del lenguaje popular en los relatos de la Revolución es una veta poco explorada que puede arrojar nuevas luces sobre el tema, sin embargo, no me queda sino dejarlo para otra ocasión.

El pueblo como libro de texto

Hecha por una porción importante del campesinado, concebida como la redención de la masa, fue también protagonizada por esa masa indefensa sin los beneficios de la educación, la seguridad eco-

nómica y social. La Revolución fue confusa en sus fines y en sus orígenes; pero fue evidente que el pueblo parecía cansado de la injusticia social y del atraso en que se hallaba durante el Porfiriato. El pueblo le da el sustento y la razón de su triunfo inmediato, viendo en la Revolución un tiempo nuevo, dinámico, que va a hacer posibles los cambios de fortuna. Y es preciso ahora recordar esta idea de Paz: nuestra historia es una búsqueda de las formas, en las que hallará el molde justo a una realidad distinta a la cultura europea y de Estados Unidos. “En cierto sentido la historia de México, como la de cada mexicano, consiste en una lucha entre las formas y las fórmulas en que se pretende encerrar a nuestro ser y las explosiones con que nuestra espontaneidad se venga” (37).

La Revolución fue para novelistas como Azuela, Rulfo y Muñoz la encrucijada común de la frustración y el desencanto en la que se encontraron seres reales peleando por la tierra y espacios de libertad y justicia con seres imaginarios que representaban el alma de un pueblo. Esto lo muestra con fidelidad asombrosa la pluma ágil y sobria de Rafael F. Muñoz, que va en dirección ambigua, encumbra a los revolucionarios y enseguida los deja rodar por la llanura. Aparece entonces la siguiente pregunta, común en este tipo de relato, ¿quiénes hicieron la Revolución? Según algunos críticos de la novela de la Revolución, combatientes anónimos dominados por la violencia y sin conciencia de sus actos. Los historiadores del periodo más “bravo” e intenso de la lucha vieron que la Revolución estuvo protagonizada por dos tipos de participantes, los caudillos letrados (Carranza) e iletrados (Villa y Zapata) y las masas, la tropa, que se fueron a la bola sin preguntar la razón, sin una explicación, atendiendo principalmente su pasión por las balas, la sangre y la fe en el otro.

En fin, la Revolución la hizo y la padeció el pueblo, que fue su protagonista, su propio héroe y su verdugo, su leyenda y su contraleyenda, y luego se convirtió en su memoria. El cuento

“El feroz cabecilla” de Rafael F. Muñoz ilustra como pocos textos del género esta dicotomía. El puñado de rebeldes, un grupo que se ha alzado en las postrimerías de la Revolución, que el ejército de la dictadura aplasta, es un símbolo de la revuelta popular. De ellos sólo queda un “bulto”, un ser que la metralla ha mutilado, y es al que un piquete de soldados aprehende y fusila no sin haberle preguntado el nombre: Gabino Durán. Sobre este campesino se teje una enorme y avasalladora leyenda; el parte de guerra habla de cientos de rebeldes guiados por “el feroz cabecilla” Gabino Durán que han sido abatidos por la oportuna presencia del ejército.

La parodia de Muñoz es implacable; levanta una imagen enorme del pueblo como combatiente y al mismo tiempo la hunde pues la “revuelta” ha sido derrotada. De la nada que es ese puñado de combatientes se crea el mito de un batallón de alzados que asola el campo mexicano, desquiciándolo. Hombres que jamás pensaron tomar las armas para defender sus derechos, deciden que ha llegado la hora de hacerse a la lucha,

habían dejado el surco en que habían trabajado muchos años para unirse a los alzados que habían de batirse con las tropas federales; esos pies no habían sido nunca de hombre de armas, siempre de labriego, de hombre que no había empuñado jamás una carabina; fueron hacia Sierra Azul y ahí se quedaron, despedazados por la metralla, sangrientos. (Muñoz 17)

Es evidente en este cuento breve, como en otros relatos de la Revolución, que la guerra fue impulsada por los caudillos pero protagonizada por la masa campesina y popular. El actor directo es el pueblo, no una abstracción, sino arrieros y campesinos, con todo y su familia, que decidió regalar su vida a una revuelta que no necesitaba entender porque estaba en su mirada, en su cuerpo y su alma.

De pronto el relato de la Revolución, la anécdota de unos alzados que siguen por fidelidad y por derecho de sangre al caudillo, se convierte en una alegoría histórica. El carácter figurativo se lo otorga la elaboración narrativa, el proceso de la escritura que cambia los signos de acuerdo a la relación de Villa con el mundo que lo persigue y quiere su cabeza. El relato de Muñoz, igual que el de Azuela y el de Rulfo, es verídico no por su referente histórico sino por las expectativas que crea la ficción cuando se acerca a la historia. Hay que recordar ahora que el problema de la ficción, como lo ha visto Kermode, no es su verdad sino el de las formas en que satisfacen nuestras necesidades en un mundo propenso a creer en el final. Como sea, la imaginación popular interviene, socava y altera, configura el relato que produjo la Revolución; cargada de significados, actúa como la memoria que mide y registra a los héroes y los mitos que el pueblo construyó. Y aquí surge finalmente el problema de la ficción y la vida; pues en el relato analizado parecen rivales o en franca competencia. Dicho de otro modo ¿cómo reconciliar la realidad y la ficción? Asumiendo la idea de Iris Murdoch: “La literatura debe representar siempre la batalla entre los hombres de verdad y las imágenes”. Ahí se encuentra una respuesta al mundo “real” construido por los relatos de la Revolución, que usaron la memoria como un intermediario entre la historia y la ficción, entre el testimonio y la novela.

Bibliografía

- AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Ed. Jorge Ruffinelli. Madrid: ALLCA XX, 1997.
- GUTIÉRREZ MARRONE, Nila. *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico*. Nueva York: Bilingual P, 1978.

- KERMODE, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Sí, tampoco los muertos retornan, desgraciadamente". *Homenaje a Juan Rulfo*. México: Universidad de Guadalajara, 1974.
- MUÑOZ, Rafael F. "El feroz cabecilla". *Relatos de la Revolución*. México: Enlace-Grijalbo, 1985.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1991.
- RULFO, Juan. *Obra Completa*. Prol. Jorge Ruffinelli. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- RUTHERFORD, John. *La sociedad mexicana durante la revolución*. México: El Caballito, 1977.
- VASCONCELOS, José. *Memorias*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

EXPERIENCIA, MEMORIA Y AUTOBIOGRAFÍA EN EL MÉXICO POST-REVOLUCIONARIO

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA*

I

En su libro, *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, Giorgio Agamben parte de una idea tan enigmática y sugerente como perturbadora:

En la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que [ésta] ya no es algo realizable. Pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado de su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo. (7)

Desde ese punto de vista, la experiencia y la biografía no son un patrimonio individual del hombre, destinado a incrementarse con el ineluctable paso del tiempo y a recrearse mediante un ejercicio de la memoria, sino un bien colectivo susceptible de ser expropiado e incluso destruido. Agamben retoma el programa que Walter Benjamin esbozara en “Experiencia y pobreza”

* Universidad Veracruzana

(1933) y que desarrollara con mayor amplitud en “El narrador” (1936). Para Benjamin la experiencia resulta inseparable de las formas de su transmisión, y ha estado ligada durante milenios al arte de la narración:

[En el pasado] estaba muy claro qué representaba la experiencia: los mayores se la daban a los jóvenes de manera concisa: con la autoridad de la edad, con refranes; de modo más prolijo: con su locuacidad y con historias; contando a veces cuentos de otros países, junto a la chimenea, delante de los hijos y los nietos. (2007, 217)

Sin embargo en la actualidad, como señala el propio Benjamin, la experiencia ha decaído muy notablemente. Por lo que se pregunta:

¿Qué fue de todo eso? ¿Dónde podemos encontrar a alguien que sepa aún relatar bien algo? ¿Dónde hay moribundos que digan frases que pasen de generación en generación, al modo de un anillo? ¿Quién se acuerda ahora de un refrán? ¿Y quién intentará despachar a la juventud apelando así a su experiencia? (217)

Si bien es cierto que, según se aprecia en este texto, para Benjamin la Gran Guerra representa un punto de inflexión mayor dentro de nuestro proceso de pérdida de experiencia, cabe recordar junto con Agamben, que la destrucción de la experiencia no necesariamente es el resultado de una catástrofe; pues para ello basta la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad, aun cuando esto no significa “que hoy ya no existan las experiencias”, sino simplemente que “éstas se efectúan fuera del hombre” (10).

Si por una parte para Benjamin esta pobreza desemboca en una nueva especie de “barbarie” (2007 218), y por la otra, para Agamben la expulsión de la experiencia fuera del hombre constituye un “rechazo en apariencia demente”, sus respectivas

comprobaciones conducen a una concepción “nueva y positiva” de la barbarie, así como al reconocimiento de ese “germen de sabiduría donde podamos adivinar la semilla de una experiencia futura” (10). Pues, “¿adónde lleva al bárbaro esa su pobreza de experiencia?”, se pregunta Benjamin. Y responde: “a comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco y mirando siempre hacia adelante” (2007, 218). Para Benjamin, son los grandes creadores, esos espíritus que se caracterizan a la vez por una falta de ilusiones sobre su época y por mostrar una aceptación sin reservas a la misma, aquellos que han logrado con más éxito liberarse de toda experiencia, haciendo valer así su pobreza interior y exterior, exacerbándola tan clara y profundamente, que pueden convertirla en algo legítimo y aceptable (2007, 218, 219, 221).

II

La experiencia tradicional era según la fórmula de Esquilo *pathéi máthos*: “un aprender únicamente a través y después de un padecer, que excluye toda posibilidad de prever; es decir, de conocer algo con certeza” (19). Según esa concepción, la experiencia era distinta de la ciencia, por lo que su propia naturaleza garantizaba una separación entre el saber humano y el saber divino. En suma, los límites de la experiencia coincidían con la frontera de la misma muerte. Por supuesto, como lo hiciera notar Montaigne, a ese límite sólo nos es dado aproximarnos, sin que jamás podamos propiamente experimentarlo. Ahora bien, según Agamben, desde que Descartes –ese gran bárbaro– hiciera coincidir al conocimiento y la experiencia en “un sujeto único, que sólo es la coincidencia de ambos órdenes en un punto arquimédico abstracto: el *ego cogito* cartesiano,

la conciencia”, el aprendizaje mediante el sufrimiento cedió su lugar a una nueva alianza entre saber humano divino que sin duda nos recuerda los misterios de la Antigüedad:

Porque no fue en la filosofía clásica, sino en la esfera de la religiosidad mística de la Antigüedad tardía donde el límite entre humano y divino, entre el *pathéi máthos* y la ciencia pura, fue sobrepasado por primera vez con la idea un *pathéma* indecible donde el iniciado efectuaba la experiencia de su propia muerte. (18-19)

En la experiencia moderna habría entonces una confluencia de lo humano y lo divino que aparentemente ya no se torna hacia el mutismo de lo inefable —como en los Misterios de la Antigüedad—, sino hacia “aquello que desde siempre es dicho en cada pensamiento y en cada frase, es decir, no un *páthema* sino *máthema* en el sentido originario de la palabra: algo que desde siempre es inmediatamente reconocido en cada acto de conocimiento” (Agamben 21-22). Existe pues un vínculo entre la ciencia moderna y los misterios de la Antigüedad que, según Agamben, permite comprender las dificultades casi insuperables a las que se ve confrontado todo intento de explicitar la relación entre experiencia y conocimiento en la cultura moderna. De tal vínculo daría testimonio la contigüidad semántica de los términos *pneûma-spiritus-esprit-Geist*.

La tradición podía, tal y como señala Agamben, “formular el fin último de la experiencia como un acercamiento a la muerte, como un llevar al hombre a la madurez mediante una anticipación de la muerte en cuanto límite extremo de la experiencia” (16-17), por lo que ésta resultaba algo esencialmente finito, “algo que se podía *tener* y no solamente *hacer*” (24). En cambio, la modernidad la ha transformado en un proceso infinito destinado exclusivamente a acrecentar el conocimiento mediante la reali-

zación metódica de experimentos (en condiciones reproducibles destinadas a alcanzar una previsibilidad), haciendo de ella algo imposible de ser humanamente acumulado. Y esto es lo que lleva a Agamben a declarar que la experiencia ha sido expulsada fuera del hombre, “a los instrumentos y a los números” (15).

Además, este filósofo considera que incluso las corrientes tendientes a restituir al hombre el acceso a su experiencia –como el vitalismo con su búsqueda de la “vivencia” en la esfera de lo biográfico– llevan sobre sí las trazas de la expulsión de la experiencia hacia las regiones de aquello que no nos es dado experimentar y, por lo tanto, hacia las regiones del mutismo y lo inefable:

Toda la “filosofía de la vida”, así como gran parte de la cultura en las postrimerías del siglo, incluida la poesía, aspiran a capturar esa experiencia vivida tal cual se le revela a la introspección en su inmediatez preconceptual [...] Pero justamente en la idea de *Erlebnis*, de “experiencia vivida” (así como en las de “duración pura” y “tiempo vivido”), la filosofía de la vida muestra sus contradicciones. En el *Erlebnis*, la experiencia interior se revela de hecho como una “corriente de conciencia” que no tiene principio ni fin y que al ser puramente cualitativa no puede detenerse ni medirse. Por eso Dithley compara nuestro ser, [tal como se revela en la experiencia interior (*innere Erfahrung*)] con una planta cuyas raíces están sepultadas en la tierra y que sólo deja ver sus hojas, mientras que Bergson, para explicar el acto con que accedemos al flujo de los estados de conciencia y a la duración en su pureza originaria, debe recurrir a una *intuición* que no logra definir sino en los términos con que la mística neoplatónica caracterizaba la unión con el Uno. (Agamben 45-46)

Al ser despojado de esta manera, el hombre moderno se descubre en una situación de exposición puesto que se halla desprovisto de las herramientas que le brindaba el patrimonio ancestral que conlleva la experiencia para enfrentarse al mundo

y a lo nuevo, es decir a lo desconocido. De tal suerte que es precisamente en lo “inexperimentable” en tanto paradójico “lugar común” en donde el hombre moderno encuentra su “nueva morada”. Así lo haría ver, por ejemplo, la fascinación de Baudelaire por todo aquello que escapa de manera esencial a la experiencia, como la mercancía y el maquillaje. Y si para Agamben las *Flores del mal* alcanzan el rango de “proverbios de lo inexperimentable”, la búsqueda proustiana del tiempo perdido constituiría por su parte “la objeción más perentoria contra el concepto moderno de la experiencia”. Pues en efecto, en Proust no hay ya “ningún sujeto, sino sólo, con un singular materialismo, una infinita deriva y un casual entrecrocarse de objetos y sensaciones”, la cual “se presenta allí para poner de relieve lo que desde el punto de vista de la ciencia únicamente puede aparecer como la más radical negación de la experiencia: una experiencia sin sujeto ni objeto, absoluta” (Agamben 56-57).

Esta deriva nos conduce a la migración de la experiencia hacia esa región de lo inexperimentable que es el inconsciente, en donde la experiencia no corresponde más al Yo, sino a la instancia, extranjera a la conciencia, del *Ello*. Aquí, al igual que en la filosofía de la vida, la esfera de lo biográfico representa la faceta visible e interpretable de un fondo que se mantiene inaccesible. Sin embargo, es esa misma esfera la que termina de abrir la vía para que comprendamos por qué nosotros, bárbaros modernos, encontramos en la construcción biográfica un dispositivo que nos permite enmascarar el vacío frente al cual vacila nuestra conciencia, cuando se voltea para capturarse a sí misma sin la ayuda que le ofrece el espejo. Por lo demás, el sujeto se descubre apoyado sobre un juego de visibilidad que le hace sospechar que “yo es otro”, o mejor aún, que el yo está hecho de su propia ausencia. Para Agamben este saber debería conducirnos a buscar la experiencia, ya no en la primera sino en la tercera persona; no en la sola aproxima-

ción de la muerte, sino también en una investigación acerca de la *infancia*, en tanto categoría que intenta restituir la palabra a la experiencia, partiendo del hiato que separa y une, continua e inevitablemente, a lo humano y a lo lingüístico.

III

¿Qué terreno más propicio podría haber para la (in)experiencia que aquí se ha evocado que el continente americano, cuya cultura ha sido fundada sobre una doble ruptura, la de las tradiciones autóctonas, objeto de continuos resquebrajamientos, y la de Europa, convertida ya sobre este suelo en una alteridad lejana y sin embargo introyectada?

Durante los años treinta, Jorge Cuesta asestaba a los nacionalistas obcecados una verdad difícil y paradójica, que yo interpreto de la siguiente manera: México es un país que nació en extremo moderno, dado que su verdadero origen se encuentra al mismo tiempo en la destrucción profunda de la experiencia tradicional (del mundo indígena), y en el desarraigo que implica la migración hacia una región que para los europeos resultaba un no-lugar de la cultura. Pues sólo esta destrucción y este desarraigo podían proveer el abono necesario para que la tradición externa del radicalismo francés de la que habla Cuesta —que es esencialmente una “actitud del espíritu”— encontrara en México un asiento natural, expresado claramente en los tres momentos sociopolíticos fundamentales que son la Independencia, la Reforma y la Revolución.¹ Es precisamente en el

¹ Si bien el argumento de Cuesta es de sobra conocido, considero adecuado citarlo textualmente: “Digo, exactamente, que el pensamiento francés ha sido la influencia más importante que ha experimentado nuestra cultura nacional;

desarraigo y el “descastamiento” propio de esta “tradicción” doblemente paradójica –revolucionaria y ajena– en donde, según Cuesta, los mexicanos deben “encontrar la verdadera realidad de su significación”; a tal grado que para este autor “el deber que nos impone verdaderamente nuestra cultura [...] no es otro que encontrar en una voluntad externa, en efecto, la esencia de nuestra propia voluntad interior, el origen de nuestra propia significación” (Cuesta 106-07). Se hace evidente pues, que la condición que motiva este arduo mandato es muy similar a la del hombre moderno, quien está exiliado en su propia morada, ya sea que se trate de su cultura, “tradicionalmente revolucionaria”, o bien de su “yo”, es decir de su mismidad huidiza, inaprensible, y en suma ilusoria.

La década de los treinta, cuando Cuesta escribe, constituye un momento crucial en el proceso de estabilización social y de consolidación del Estado mexicano, después de veinte años de lucha entre las diferentes facciones revolucionarias. También es un momento en el que se confiere a la literatura la labor de elaborar, en el sentido psicoanalítico del término, la significación de aquello que en ese momento ya se había unificado, al menos en el discurso, bajo el apelativo de “la Revolución”; y tal parece que fue la necesidad que subyacía a tal asignación la

que dicha influencia es patente en nuestras obras literarias, artísticas, escolares, políticas y jurídicas; es decir, en nuestras manifestaciones estrictamente culturales; que ciertamente nuestro organismo interno ha sido más insensible a esta inclinación de nuestro espíritu, en la que se reconoce una minoría reducida, en verdad, que con justicia debe considerarse como extraña y desarraigada respecto de la gran mayoría de la población [...] La ignorancia de esta tradición externa –que no substituye, que no niega, por su parte, sino que por el contrario, afirma a nuestra tradición española, cuyo sentido original es el de la cultura renacentista, el mismo a que obedece el desarrollo cultural de Francia– hace que parezca inexplicable y arbitrario hasta nuestro más inmediato y correcto pensamiento político, y hueco y sin sentido el lenguaje en que se expresa” (102-04).

que ocasionó que tanto la novela como la historiografía encontraran en la esfera de lo biográfico los recursos más apropiados para sus respectivos objetivos.

Varios de los textos que han sido agrupados dentro de la categoría de la “novela de la Revolución” dan testimonio del hecho de que, a través de las técnicas modernas de enunciación literaria, lo que en gran medida se buscaba era significar la ambigüedad inherente a la lucha revolucionaria y su cortejo de exacciones y crueldades. Por su parte, como lo señalan Álvaro Matute y Víctor Díaz Arciniega, la historiografía de la época resultaba de corte eminentemente pragmático-político, puesto que era producida mayoritariamente por quienes, habiendo participado en los acontecimientos revolucionarios, poseían los documentos respectivos en sus archivos personales, y escribían guiados por su voluntad de reivindicar su posición en un plano político; a pesar de lo cual también este tipo de empresa historiográfica encontró en la esfera de lo biográfico los recursos adecuados de significación, y ello sin importar que, paradójicamente, se tratara precisamente del momento en el que las ciencias auxiliares de la historiografía estaban en pleno proceso de consolidación.² Refiriéndose a la inserción de *Ulises Criollo*, el primer volumen de las memorias de Vasconcelos, dentro del horizonte discursivo del período, Díaz Arciniega señala:

La resonancia de *Ulises Criollo* dentro de sus coetáneos dedicados casi exclusivamente a la política fue polémica, como ya lo hemos vis-

² “La historiografía pragmático-política comprende toda la producción cuyo objeto de estudio era la revolución que se desarrollaba ante los ojos de quienes escribían sobre ella, y que se expresaban por medio de memorias, reunión de documentos o artículos periodísticos, crónicas de hechos políticos o militares; en fin, obras que se referían aun pasado tan inmediato que todavía no resultaba claro si ya había concluido” (Matute 1999, 27).

to. En sentido inverso, la influencia de la memoria autobiográfica dentro de lectores dedicados a la literatura y a tareas intelectuales es fructífera, en cuanto fija un precedente que se considerará, para algunos, como un modelo a seguir y, para otros, como el ejemplo a superar. La secuencia dentro de esta parte de la historia de las autobiografías y memorias es notable, porque: *a)* se emprendieron como recurso íntimo y terapéutico para “suturar heridas”; *b)* se concibieron como sucedáneos de una historia cultural, y *c)* se realizaron como un ejercicio de autorreconocimiento de una vocación. (757)

Así, más allá del escalonamiento temporal que existe entre sus respectivas fechas de publicación, no sorprende que tres de los textos que sin duda forman parte del canon de la novela de la Revolución, y que versan estrictamente sobre el período revolucionario, se inserten dentro de este horizonte y hayan sido escritos bajo modalidades de orden biográfico.³

José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán son casos altamente representativos de los numerosos intelectuales que tomaron parte en la Revolución en tanto consejeros, ideólogos u otras funciones propias de civiles letrados dentro de un universo de militares. *La tormenta*, el segundo volumen de las memorias de Vasconcelos, comprende esencialmente el periodo durante el cual su autor participó en el proceso revolucionario. A pesar de la voluntad de Vasconcelos, a mis ojos bastante evidente, de utilizar la escritura para edificar su propio monumento, el conjunto al que pertenece *La tormenta* ocupa un lugar especial

³ Me parece que, a pesar de las bien fundadas críticas de las que ha sido objeto, la selección y el correspondiente texto introductorio hechos por Antonio Castro Leal y publicados por Aguilar en 1958 bajo el título de “La novela de la Revolución mexicana”, continúan delimitando la circunscripción de algo muy parecido a un canon; prueba de ello sería la utilización generalizada de la categoría “novela de la Revolución”, que en ellos se sistematizó por vez primera (al respecto, ver Olea 2009).

dentro del conjunto de autobiografías y memorias escritas durante el mismo periodo, en la medida en la que, como el mismo Díaz Arciniega hiciera ver, ese texto está animado por una singular conciencia histórica “nutrida de literatura y condicionada por la filosofía (Nietzsche)”, y representa “una indagación del yo como sujeto de la acción” que se distingue claramente de la banalidad epistemológica que sustenta a la mayoría de las memorias escritas por quienes de un modo u otro participaron en la lucha armada (773).

Por su parte, *El águila y la serpiente* es un relato autobiográfico en primera persona cuyo narrador, bajo el cobijo del anonimato, da cuenta de una trayectoria que no está tan orientada hacia la comprensión del “yo” en función de su origen o destino, como hacia la composición de un fresco que exhibe, con una sutileza muy literaria, la lógica de la violencia revolucionaria ahí encarnada por las fascinantes figuras de Francisco Villa y sus *Dorados*.

Pero es el tercero de los libros a los que anteriormente me he referido, *Cartucho*, de Nellie Campobello, considerado también como “novela de la Revolución” y escrito bajo una modalidad biográfica, el que guiará mi análisis. Éste por su parte, requerirá, antes que nada, una reflexión acerca de lo que representan dentro del proyecto global de Campobello la *perspectiva biográfica* (infantil) y la *memoria histórica* (en tanto contra-memoria), así como la manera en la que dicho proyecto buscaba insertarse dentro del campo cultural y el horizonte discursivo del México de la época.

IV

“Si fuera posible escribir estas verdades con puntas de flechas pulidas por las manos cobrizas de comanches en guerra, lo haría, y lo haría sólo por el gusto de sentirme en el paisaje donde aún

se respira la libertad heredada de nuestros ancestros” (Campobello 335). Éste es el gesto escriturario con el que Nellie Campobello inicia la reflexión retrospectiva que escribiera sobre su propia obra, veintinueve años después de la publicación de *Cartucho* (1931), y veinte años después de la publicación de sus *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940). Más allá de la fuerza que este enunciado abriga en sí mismo, me parece que en él se pueden observar, como en una formación cristalina, los elementos de base que animan la empresa literaria de esta escritora duranguense, la cual está organizada, esencialmente, en torno a la particular construcción de una memoria histórica.

La escritura del “Prólogo a mis libros” de 1960 implica, en sí misma, un ejercicio memorístico. Pues ese texto vincula una serie de productos literarios con una trayectoria vital, aun cuando dicha vinculación no establezca una relación punto por punto entre una progresión biográfica y la gestación de las etapas sucesivas de una obra. Congruentemente con el resto de la producción literaria de Campobello, aquí la memoria no está al servicio de la construcción monumental del yo, sino que apunta hacia la apertura de un espacio: hacia la transgresión de diferentes barreras, cuyo espesor es equivalente al que el lenguaje, en tanto materialización tangible de la cultura y la historia, opone al sujeto y a su relativa impotencia. En Campobello, el ejercicio de la memoria no tiende hacia la autorreflexión egocéntrica, sino hacia la significación, generada mediante el instrumento específico de la escritura, de una experiencia libertaria que se asienta en un paisaje, se despliega mediante una evocación sensorial precisa, y cobra cuerpo en la visibilidad épica otorgada a una colectividad casi anónima; todo ello mediante el empleo de formas narrativas que contrastan con la propia literatura (en el sentido etimológico y culturalmente he-

gemónico del término), y sobre todo, con la historia escrita por los usufructuarios políticos de la lucha revolucionaria.

V

Si bien para Campobello la libertad no es del todo ajena a las palabras, es claro que éstas mantienen con aquélla una relación polifacética que vale la pena explorar brevemente. Campobello escribe:

Sentí el primer aliento de la libertad el día que me ahorcáron en un caballo. Pero no se crea que emprendí la carrera, no, no salí corriendo, simplemente él iba, paso a paso, andando en derredor del patio interior de nuestra vieja casa materna, y llevado de la brida por alguien a quien yo debo haber querido inmensamente. Aquel paseo, que duró sólo unos instantes, me hizo sentir una seguridad casi permanente de bienestar. Capté un aire nuevo, creí haber ido por un mundo desconocido, inmenso y libre. Ni las miradas directas de regaño, ni las opresiones psicológicas, ni la autoridad salvaje, ni las ropas ajustadas, ni nada que obstruyera la acción libre del movimiento físico y mental podría detener el impulso de que yo tuviera la parte de bienestar que me pertenecía. (336)

La reconstitución de esta experiencia germinal adquiere una significación que se expande y que llega a ocupar, dentro de este tejido memorístico, el lugar de un impulso primigenio, de una fuerza que acompaña y estructura al yo a lo largo de toda su trayectoria: una “fuerza oculta de la naturaleza” que la escritora podía *escuchar* dentro de sí; una fuerza que hace del yo físico un simple instrumento “obediente a la obsesión de un deseo”:

Porque la libertad no es sólo una simple palabra; existe en amplios horizontes y en pequeños y grandes esfuerzos, para lo cual el hom-

bre usa de una técnica, y usa de ella en el momento que la necesita, aprovechando la línea más corta, la que está al alcance de su movimiento. El hecho de gozar ampliamente esa libertad se concentra en el arte de saber hasta dónde llega la línea recta. (338)

La libertad no es sólo una palabra, sino un arte, en el sentido específico del término, es decir una actividad encaminada a la obtención de un fin, lo que en términos de Campobello podría definirse como una “técnica de la línea recta”. Por su parte, el fin al que tiende esta fuerza, esa obsesión que define el sentido de la práctica de la libertad, aparece en la memoria de la escritora como una práctica expresada con una plasticidad que la hace sensiblemente corpórea:

En la tierna infancia de mi ser había tenido infinidad de motivos que guiaron hacia lo que yo más había querido, y esto era simple, sencillo: anhelaba ir hacia lo más alto, y para mí lo más alto era exactamente, como lo indica la palabra, la acción de trepar, ya fuera a los árboles, a los pretiles, a las bardas y, por supuesto, a los cerros, arañando sus declives hasta alcanzar la cumbre y poder quietamente absorber dentro de mí la majestad de una llanura solitaria e inmensa que me hablara de mis antepasados y me acercara a ellos. (337)

Vemos aquí la estrechez del vínculo que une a esta experiencia libertaria con el paisaje de las llanuras del norte de Durango y del sur de Chihuahua, de una manera que nos permitirá comprender mejor el gesto escriturario con el que inician estas líneas, y que Campobello decidió grabar a manera de emblema sobre el conjunto de su obra escrita. Y es que en efecto, la llanura solitaria e inmensa *habla* de los antepasados, del linaje propio del pueblo protagonista de la literatura de Campobello: “Las gentes [que], silenciosamente, se adhieren al paisaje”, cu-

yos “pasos son lentos”, y cuyas voces “suaves, sólo dicen sílabas contadas”. Aquellos que “nacieron guerreros en un lugar de guerreros”, y que sin embargo “respetan un dibujo, aman un libro” y gustan de la poesía. Si bien la libertad no es sólo una palabra, el verbo no se contrapone a ella, pues éste es capaz, incluso, de procurar el reencuentro con la tierra, con la experiencia de la libertad y con los hombres que la practican. Es por esto que para Campobello “las canciones heredadas son un refugio contra la tristeza”, y también por lo mismo, que su literatura —el gesto de sus manos comanches— responde a la necesidad de procurar nuevamente el contacto con ese “paisaje donde aún se respira la libertad heredada de nuestros ancestros” (337). Tales son, para ella, la naturaleza y función del verbo de la memoria.

Pero como decía, la relación con la palabra es compleja, polifacética, pues cuando el arte de la línea recta enfrenta obstáculos el hombre tiene que echar mano de la “técnica de las sinuosidades” para “obtener su tanto de libertad”. Y es que en efecto,

[también] pueden venir las voces que nos oprimen y lanzan palabras que causan cadenas en nuestro derredor, palabras que nos obligan a una quietud aparente, pues sabemos que las actitudes imperiosas o en apariencia sumisas de nuestros carceleros, se adueñan de nuestras imágenes y sonriendo nos demuestran que van a usar nuestro aliento y que no podemos ser libres. (338)

Se entiende por qué Campobello, si bien declara haber construido su libertad “sin usar de palabras” y “sólo por la necesidad de aspirar la brisa” para entregársela a su corazón, posteriormente reconoce: “Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir” (339).

Es entonces que el relato memorístico del “Prólogo a mis libros” se revela como una reflexión sobre la manera en que la escritora se inserta dentro del campo cultural mexicano, es decir, sobre la paradójica necesidad de transformar el verbo de la memoria en *literatura histórica*. O lo que es lo mismo, de lanzar desde una posición a todas luces desventajosa, el verbo de la comunión con el paisaje y el reencuentro melodioso con la herencia propia –aquél de los cantares de “voces suaves” y de “sílabas cantadas” –, contra las palabras “que forman cadenas”, las cuales no son sino las calumnias que convirtieron a Francisco Villa y a sus hombres (entre los cuales estaba el propio padre de Francisca Moya Luna, mejor conocida como Nellie Campobello), en un grupo de “horribles bandidos y asesinos” (340); esas mismas palabras que sirvieron de base para la construcción de la historia sobre la cual se asentara la “barbarie de estos nuevos ricos mexicanos hartos de dinero, del dinero que robaban a este pueblo al cual tanto defendió aquel glorioso señor general don Francisco Villa” (340).

VI

Los *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* constituyen un texto claramente historiográfico basado en el acervo del archivo personal de Villa, y guiado por la voluntad de organizar los datos históricos “con toda atención y cuidado, sin caer en la bisutería de tipo misceláneo, ni en la truculencia, ni en el sentimental plañir que implora piedad”; pues para Campobello, “tipos mexicanos de esta categoría no se pueden plantar en el melodrama, ni exponer en actitudes vulgares de folletín” (343). A pesar de la disciplina narrativa a la que la autora somete su relato historiográfico, éste resulta claramente apologético y partidario;

lo cual resulta natural cuando se trata de reivindicar una vertiente histórica traicionada y desvirtuada por la práctica de los “graduados y profesionales de carrera en la simulación, en la injusticia, en el despojo, en la calumnia” (335), como aquellos que construyeron la imagen hegemónica del episodio revolucionario. Pero este ejercicio historiográfico fue precedido por la redacción de un texto sumamente diferente, si bien animado por la misma necesidad de abrir un boquete en el cerco de palabras falaces del que estaba –y está– conformado el tejido político-cultural mexicano. Campobello era consciente de que su necesidad de escribir, que era como la continuidad de la pulsión vital de escalar árboles y subir cerros, implicaba contrariar radicalmente el flujo de su inserción en el campo cultural de la Ciudad de México, pero también era consciente de que dicha necesidad implicaba hallar la manera de implementar su “línea más corta”, es decir, la vía para acceder a la construcción de su propio arte libertario. Con esa conciencia y motivación, escribe Campobello:

Busqué la forma de poder decir, pero para hacerlo necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez. Usar de su aparente inconsciencia para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo. (339)

De ahí surge *Cartucho*.

VII

Es la utilización literaria de este tono lo que hace de *Cartucho* una obra que, paradójicamente, se contrapone a la propia literatura, y que hace de Campobello una auténtica narradora,

en el sentido que Walter Benjamin atribuye al término en “El narrador”.

Como expliqué anteriormente, la incursión de Campobello en el mundo literario del México de los treinta conllevó una conversión del verbo de la memoria, pues éste no sólo tuvo que despojarse de su carácter eminentemente evocativo-afectivo para convertirse en un instrumento de incisión y ataque, sino que también tuvo que trastocar su carácter esencialmente *oral*, y transitar hacia esa técnica de inscripción llamada literatura. Pero hay más: la vocación de esa literatura es construir, a partir de un patrimonio memorístico no sólo infantil, sino principalmente rural, una memoria histórica, es decir, situarla en el mismo ámbito discursivo que la palabra de los “profesionales de carrera en simulación”, constructores del Estado post-revolucionario y sus relatos. Ello implicó que esta literatura, por definición de proveniencia doblemente oral, se constituyera estratégicamente como una literatura-umbral en la que, además de las modulaciones rurales resuena un tono “infantil”, desestabilizando las formas narrativas que tradicionalmente dieron cohesión al imaginario histórico de la nación mexicana.

No se necesita hacer un cotejo exhaustivo para poder asentar que, desde el punto de vista de su composición, *Cartucho* se aleja notoriamente de los textos considerados como proto-históricos, o incluso históricos, dentro de la tradición literaria mexicana, en la que deliberadamente vino a inscribirse. ¿Es *Cartucho* una novela histórica? Si evocamos una vez más el iluminador texto de Benjamin, caeremos en cuenta de que *Cartucho* no sólo no es una novela, sino que, por su vinculación con una memoria oral, mantiene una viva tensión con ese género:

Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto), es su dependencia esencial del libro [...] Lo

oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente a lo que hace a una novela. Al no provenir de, ni integrarse en la tradición oral, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento. Pero sobre todo, se enfrenta al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. (1991, 115)

Las historias que componen *Cartucho* están mucho más cerca de la leyenda y la fábula que de organizarse según una trama estructurada como la que caracteriza a la novela. Pues sucede con ellos lo que con el relato de Psamenito, hecho por Heródoto, releído por Montaigne y explicado por Benjamin. Para este último, dicha narración ilustra con gran claridad cuál es la naturaleza del arte de narrar. Y es que, aclara Benjamin, ese relato “no explica nada” y constituye más bien un “informe absolutamente seco”, que sin embargo “provoca sorpresa y reflexión”, por lo que “se asemeja a las semillas de grano que, encerradas en las milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides, conservaron su capacidad germinativa hasta nuestros días” (1991, 118). Montaigne, en este caso, hila una serie de preguntas para explicar la conducta de los personajes del relato de Heródoto, las cuales, a pesar de su pertinencia, no sólo permanecen sin respuesta, sino que atraen nuevas posibles interpretaciones, como las que agrega, sonriente, el propio Benjamin. Y eso es lo que sucedería si tratáramos de explicar, por ejemplo, la cadena narrativa de la famosa historia de Nacha Ceniceros, la coronela de la Revolución que después de haber matado al hombre que amaba —no sabemos si por azar o por despecho—, muere fusilada por órdenes de Villa, o que quizás, contrariamente a lo que “dicen”, vivía retirada en su casa de Catarinas, lugar en el que domaba potros y en donde “se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían sa-

lido miles de balas contra los carrancistas [...] asesinos seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría” (Campobello 107).

La falta de psicología y de organización teleológica de los relatos es, según Benjamin, un rasgo propio de la narración proveniente de la tradición oral, que sin duda podemos detectar en los relatos de los que está compuesto *Cartucho*. Dejando de lado la descripción de algunos otros rasgos que aproximan la prosa de Campobello a la narración según Benjamin, me interesa resaltar que no se trata, ni aquí ni en el caso del propio filósofo alemán, de una romántica y contradictoria idealización de una supuesta “literatura oral”; y que, más bien, se trata de una literatura-umbral ciertamente conformada por la huella de un universo personal y cultural con una muy fuerte presencia de la oralidad, pero que hace un uso específico de esa memoria para relacionarse *literaria e históricamente* con el campo cultural y político del México post-revolucionario.

A partir de allí, es imposible dejar de lado otras formas de *intermedialidad*⁴ presentes en *Cartucho*, lo que obliga a adelantar algunas hipótesis. Según la propia Campobello, este libro está compuesto por “estampas”; y según este estatuto se aproximaría a la narrativa de, por ejemplo, la serie *México en revolución* de José Clemente Orozco, y más lejanamente a *Los desastres de la guerra*, de Goya. Esto le imprimiría, de un solo golpe, una nueva tonalidad histórica, un matiz satírico que insertaría a la obra y a la memoria histórica de Campobello dentro de un hori-

⁴ “[E]ntendemos por intermedialidad aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios [...] La intermedialidad remite, en particular, a las prácticas populares las que, *narrando o imaginando narrativamente*, atraviesan, ocupan y desocupan distintos terrenos simbólicos” (Herlinghaus 40).

zonte cultural más próximo de un Picheta y un Posada que de Riva Palacio, Altamirano o incluso de Martín Luis Guzmán. El tránsito de la creación épica hacia la literatura en Campobello explicaría entonces el tono irónico que se puede percibir constantemente en *Cartucho*, y daría cuenta de su posición al interior del horizonte político-cultural que finalmente es el suyo. Cabe, en ese sentido, citar el pasaje en el que Hayden White se refiere al “realismo histórico como sátira”:

La ironía representa el ocaso de la época de los héroes y la capacidad de creer en el heroísmo [...] Desde esa perspectiva [...] la ironía destaca el aspecto “humano, demasiado humano” de lo que antes era visto como heroico y el aspecto destructivo de todos los encuentros aparentemente épicos. (224-25)

De este modo, sin desprenderse de su sustrato oral y de su pertenencia arcaica, la mirada infantil se constituye en un *topos histórico-literario* de carácter crítico, propio de la tradición del extrañamiento y de su mirada distanciada.

VIII

En Campobello la perspectiva infantil es, sin duda, el correlato de un procedimiento literario que tiende “a revelar los trazos imprevisiblemente extraños de un objeto familiar” (Ginzburg 28), mediante una “aparente inconsciencia” que permite el acceso a un “decir sincero y directo” (Campobello *dixit*); todo con fundamento en la imagen de una “visión descarnada donde el niño no ha interiorizado aún ninguna moral, donde no ha caído en la seducción de creerse un yo idéntico a sí mismo” (Aguilar Mora 19). La perspectiva infantil desemboca pues en un ex-

trañamiento; y es a partir de él que un sujeto situado, no en el ámbito de su ipseidad, sino en el proceso mismo de su advenimiento como una tercera persona, logra desplegar un ejercicio memorístico y narrativo que restituye a la muerte su omnipresencia, y que hace nuevamente del momento en el que aquélla acaece, una revelación ambigua e incluso paradójica.

El caso más notorio de esta restitución sería quizás el del cortejo de condenados a muerte (sobre todo mediante fusilamiento) a los que Nellie otorga un lugar tan prominente en *Cartucho*. Al respecto, Aguilar Mora señala con lucidez que los fusilamientos “son momentos especiales en la relación con la muerte”, dado que “representan esa instancia en la que el gran misterio de la vida, el ‘cuándo’ de la muerte, ha sido no revelado, pero sí borrado por otro, por otro que ha impuesto una fecha para el fin de un transcurso vital ajeno” (25-26). Y es que en efecto, el condenado goza de la nada envidiable posesión del misterio relativo a la hora en la que encontrará la muerte, al tiempo que se ve reducido, mediante la reclusión, en el posible ejercicio de su voluntad; a pesar de lo cual, Campobello está en medida de demostrar “cómo en ese punto estrecho de la celda de un condenado a muerte se podía desplegar, con una libertad inaudita, la voluntad soberana del ser humano, y se podía superar incluso el poder que los verdugos ejercían sobre el reo” (26).⁵ La configuración literaria de la perspectiva infantil revierte parcialmente el proceso secular que, según Benja-

⁵ “Los personajes de Campobello se distinguen por la asunción de su destino trágico, por el sentido colectivo de su personalidad, por su vocación irresistible hacia el anonimato. Carentes de un dominio sensible sobre su propia vida, por las condiciones de un régimen opresor y luego por las vicisitudes de la guerra, estos soldados daban el ejemplo de cómo se podía ejercer la dignidad humana asumiendo hasta el final la responsabilidad de su tiempo, de su vida biológica, ya que la vida social y política les era negada” (Aguilar Mora 25).

min, ha quitado a la muerte “omnipresencia y plasticidad [...] facilitando a la gente la posibilidad de evitar la visión de los moribundos” (1991, 120-21), y logra de esa manera hacer de la memoria no tanto una fuente de construcción del yo como de resignificación de la muerte colectiva y anónima de los “bandidos villistas”. Pero, como ya había señalado, al devenir literatura, el relato épico es objeto de un giro que le imprime rasgos de “realismo histórico-satírico”, que en este caso se aúna a la potencia del extrañamiento en tanto “instrumento de deslegitimación a todos los niveles” (Ginzburg 29),⁶ y define así la modalidad por la que este proceder memorístico se vincula con la esfera de la experiencia, permitiéndonos observar cómo aquí la infancia no es exclusivamente un procedimiento literario, sino una dimensión, un espacio intersticial mediante el cual se explica el *tránsito* de lo biográfico hacia la literatura y hacia la historia.⁷

⁶ Como el propio Ginzburg señala en su “prehistoria” de este procedimiento literario, es posible que el extrañamiento tenga, al menos en parte, un origen de carácter popular, observable esencialmente en los mecanismos de significación de las adivinanzas.

⁷ Es interesante observar cómo es precisamente la noción de *infancia* la que permite a Agamben trascender los problemas a los que se enfrentó la filosofía de la vida al intentar descifrar la experiencia mediante la vivencia. Además su planteamiento de la *infancia* tiene notables similitudes con la perspectiva infantil que Campobello construye: “La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia. Ese misterio no es un juramento de silencio y de inefabilidad mística; por el contrario, es el voto que compromete al hombre con la palabra y con la verdad. Así como la infancia destina el lenguaje a la verdad, así el lenguaje constituye la verdad como destino de la experiencia. La verdad no es entonces algo que pueda definirse en el interior del lenguaje, aunque tampoco fuera de él, como un estado de cosas o una ‘adecuación’ entre éste y el lenguaje: infancia, verdad y lenguaje se limitan y se constituyen mutuamente en una relación original e histórico-trascendental [...] Pues la experiencia, la infancia a la que nos referimos no puede ser algo que precede cronológicamente al lenguaje y que, en un momento determinado, deja de existir para volcarse en el habla, no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente con el lenguaje,

Al abreviar en la infancia, la palabra de esta narradora “carente de ilusiones” y “partícipe sin reservas de su época” imprime en ésta la marca de una *verdadera experiencia revolucionaria*: un trazo por el cual la memoria reconfigura el tejido colectivo, enderezándolo como una *verdad histórico-literaria* que produce una fractura en el horizonte discursivo de la post-revolución. Pues en efecto, no sólo la palabra de la colectividad es objeto de una mutación radical mediante su formalización histórica dentro de la literatura, sino que además, la épica es sometida al fuego sacrificial del distanciamiento irónico, ya que es sólo así como el patrimonio colectivo de la memoria podía convertirse en una contra-verdad: en la experiencia de los “bandidos villistas”, (d)escrita por unas “manos comanches”:

Yo me dije dentro de mí: Es verdad que escribí unos versitos y que me han publicado un libro. También que había escrito graciosos comentarios en un periódico de la tarde. Tenía la preparación intelectual para hacer relatos ñoños y anticuados: medidos, atildados. Pero, ¿merecían mis héroes este marco? Se lo dije a mi hermano espiritual José Antonio [Fernández de Castro], y como él tenía especial talento para captar inquietudes de este tipo, sólo dijo lo que tenía que decirme.

En el acto empecé a escribir *Cartucho*, a narrar su tragedia; pude al fin hablar de su generoso sacrificio trayendo su voz a mi voz, retratando lo exterior y lo interior mediante la acción, gracias al impulso divino que movía a todos aquellos hombres, y que era en ellos tan natural como es en los santos el hecho de hacer la caridad, convertida así en deber. Los míos también daban su caridad, pero la suya consistía en entregar la vida en el acto heroico de rescatar la libertad en bien del pueblo. Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez para siempre, son verdad histórica, son hechos

e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto” (Agamben 71, 66).

trágicos vistos por mis ojos de niña en una ciudad, como otros pudieron ver hechos análogos en Berlín o Londres durante la Guerra Mundial; caso igual para mi pequeño corazón, que lloraba sin lágrimas. (Campobello 343)

Sin duda se trata de una contra-verdad distante y desarraigada, que lleva sobre sí la marca de su descastamiento, es decir, el único tipo de verdad capaz de restituir al quiebre trágico de la Revolución –cuyo protagonista sólo podía ser la muerte colectiva, anónima– su opacidad, que por supuesto es también una singular especie de luminosidad. Un tipo de verdad capaz de devolverle su carácter paradójico, o mejor aún, su *sentido irreductible*, resistente a la ideología, a la verdad de los verdugos, y a la misma usura de la *historicidad de la literatura*. Un sentido similar a esas “semillas de grano” que evocaba Benjamin, y que “encerradas en las milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides”, afortunadamente han podido conservar “su capacidad germinativa hasta nuestros días” (1991, 118).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- AGUILAR MORA, Jorge. “El silencio de Nellie Campobello”. *Cartucho. Relatos de la lucha armada en el norte de México*. México: Era, 2000. 9-42.
- BENJAMIN, Andrew y Peter Osborne. *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*. Londres: Routledge, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “El narrador”. *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*. Trad. Roberto J. Blatt. Madrid: Taurus, 1991.
- _____. “Experiencia y pobreza” *Obras. Libro II*. Vol. 1 Madrid: Abada. 2007.

- CAMPOBELLO, Nellie. *Obra reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- CASTRO LEAL, Antonio. Introducción. *La novela de la Revolución mexicana*. 2 vols. México: Aguilar, 1958. XVII-XXX.
- CESAR, Jasiel. *Walter Benjamin on Experience and History. Profane Illumination*. San Francisco: Mellen Research U P, 1992.
- CUESTA, Jorge. "La cultura francesa en México". Ed. José Luis Martínez. *El ensayo mexicano moderno, II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971. 100-07.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. "La voz: el eco. Vasconcelos: lección de historia y vida". *Ulises Criollo*. París: UNESCO, 2000. 732-75.
- GINZBURG, Carlo. *Ojazos de madera. Nueve ensayos sobre el punto de vista*. Trad. Alberto Clavería. Barcelona: Península, 2000.
- GLANTZ, Margo. "Vigencia de Nellie Campobello". *Anales de la Literatura Española* 16 (2003): 5-38.
- GUZMÁN, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. México: Porrúa, 1994.
- HERLINGHAUS, Hermann. "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria". *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Coord. Hermann Herlinghaus. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002. 21-59.
- MATUTE, Álvaro. *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX. La desintegración del positivismo (1911-1935)*. México: Fondo de Cultura Económica/UNAM, 1999.
- OLEA FRANCO, Rafael. "La novela de la Revolución mexicana". Conferencia magistral impartida en el 1er. Congreso Internacional de Investigaciones Literarias. Universidad Veracruzana, Xalapa. Octubre de 2009.
- ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

- RIVERA LÓPEZ , Sara. “Literatura y autobiografía, dos maneras de entender el pasado en *Cartucho* de Nellie Campobello”. *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Coord. Laura Cázares. México: Tecnológico de Monterrey/Universidad Iberoamericana/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006. 51-58.
- RODRÍGUEZ, Blanca. “Imágenes bélicas en *Cartucho*”. *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Coord. Laura Cázares. México: Tecnológico de Monterrey/Universidad Iberoamericana/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006. 39-49.
- VASCONCELOS, José. *La tormenta*. México: Trillas, 1998.
- WHITE, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

TRAZOS Y RETAZOS DE MUJER EN LA OBRA REVOLUCIONARIA DE NELLIE CAMPOBELLO

OSWALDO ESTRADA*

Soy la flor que
en la solapa se
prende
La flor que pudo
ser mujer

NELLIE CAMPOBELLO
“Negación” (86).¹

Ahora que comienzan las celebraciones en torno al centenario de la Revolución Mexicana, no faltarán los estudios que enmarquen a Nellie Campobello como la primera mujer que interrumpe el ciclo viril de la Novela de la Revolución con dos obras de género ambiguo, *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937), escritas desde una perspectiva femenina que erotiza a soldados y fusilados, presenta las memorias traumáticas de una niña rodeada de muertes, el recuerdo de una madre villista, y abre un paréntesis de violencias irresueltas en un México revolucionario. La razón es compleja pero previsible. Convertidas en clásicos de la literatura escrita por mujeres porque en definitiva

* University of North Carolina at Chapel Hill

¹ Todas las referencias a los textos poéticos y narrativos de Nellie Campobello provienen de su *Obra reunida* (2007).

su valor estético y testimonial lo amerita, y gracias a la labor crítica de Gabriella de Beer (1979), Doris Meyer (1985, 1996), Margo Glantz (1985, 2005), Jorge Aguilar Mora (1990, 2000), Irene Matthews (1997), Blanca Rodríguez (1998, 2006), Jorge Ruffinelli (2000) y al Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán” (2006),² ambas obras tienden a leerse con la misma lupa, siguiendo modelos previamente establecidos. Esto se puede observar en toda una variedad de estudios recientes sobre la obra de Campobello publicados en libros y revistas que, por lo regular, vuelven a enfatizar aquello que ya conocemos de la lograda escritora, como si en la crítica literaria también fuera cierto que *más vale lo viejo conocido que lo nuevo por conocer*.

Aunque grande es la tentación de repetir a los maestros, en este ensayo pretendo hacer algo diferente: mostrar las diversas maneras en que Campobello traza imágenes fragmentadas, evanescentes, tenues e inconclusas de las mujeres de la Revolución Mexicana, de tal forma que nos hacen pensar en la marginalidad del sujeto femenino. Si por un lado es innegable que Campobello nos ofrece “no algo más que los endulzados cuentos que publicaban las mujeres de la época en las páginas del hogar, sino un giro en semicírculo, para quedar ubicada, solitariamente, en oposición a aquella prosa” (Rodríguez 1998, 65), igual de cierto es que lo hace (des)dibujando a la mujer con líneas ligeras, dejando que la acción gire alrededor de los hombres de la Revolución. Aun cuando se sabe que las soldaderas son el alma y una de las armas más poderosas de la Revolución mexicana, que “ellas la mantuvieron viva y fecunda, como a la tierra” (Poniatowska 2009, 14), éstas tienen apariciones mí-

² Me refiero a los estudios realizados por distintas investigadoras de este importante taller, editados por Laura Cázares H. en el libro *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*.

nimas en *Cartucho* y en *Las manos de mamá*. A excepción de Nacha Ceniceros y de la madre de la autora que funciona como hilo conductor de ambos relatos, el resto de las mujeres permanecen en las orillas de la narración, como esbozos incompletos, siempre en actitud pasiva ante la figura masculina. Bien miradas, incluso la coronela Ceniceros y “Mamá” se ven relegadas a una periferia similar desde el momento en que sus vidas se explican en términos míticos o idealizados.

No es mi intención corroborar, como Elena Poniatowska, que “sus dos libros son una loa al machismo, un continuo rendirle culto a Pancho Villa el valiente, el mujeriego, el fuerte, el protector, el que gana las batallas, el desprendido, el que se responsabiliza de sus ‘muchachos’” (2000, 174); porque de hecho la propia Campobello admite escribir para reivindicar la memoria manchada del villismo y sobre todo la figura degradada de su líder, a quien además le dedica otro libro menos logrado, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940).³ Lo que me importa, en cambio, es demostrar que detrás de esta alabanza al machismo en que se sacrifica la imagen de la mujer, los lectores de su obra nos enfrentamos a un discurso que, aun sin quererlo abiertamente, cuestiona, entre líneas y de la forma más sutil y sugerente, las bases jerárquicas del patriarcado y sus repercusiones ideológicas. Viéndola de este modo, la obra de Campobello puede leerse desde la contemporaneidad como pionera y subversiva por estar a la delantera de otras literaturas escritas por mujeres que, individualmente y en conjunto,

³ Véase lo que dice Campobello en el “Prólogo a *Mis libros*” (1960), incluido en sus *Obras reunidas* (340-43). Sobre este propósito explícito de reconstruir el villismo de manera positiva, véase el artículo de Gustavo Faverón-Patriau, quien demuestra cómo la autora moviliza una suerte de montaje que “enseña tanto como esquivar” los conflictos de la Revolución mexicana (58).

expone[n] procesos de subjetivación en los que los niveles de *experiencia*, *afectividad*, *intelección*, *memoria*, impactados por una historia de marginación y de relegamiento social, intersectan a los discursos dominantes, interrumpiendo su direccionalidad y desestabilizando su hegemonía. (Moraña 331)

Poco estudiada es la obra con que Campobello se abre paso en el mundo literario: el poemario *Yo! Versos* (1929), compuesto por cincuenta y cuatro poemas que delatan una obsesión autorral por explicar no sólo el camino itinerante de la voz poética, sino su insistencia por mirarse a sí misma y rodeada de otras mujeres (Zamudio R. 28). Vuelvo a esta obra primigenia porque ahí se fraguan las constantes que permearán sus dos textos más conocidos. Si bien algunas de las composiciones delatan el canto alegre de “un pájaro/sin jaula” (“Conmigo” 34), la determinación femenina de ser libre y “correr entre las hojas/con los pies descalzos” (“Yo” 35), un querer “ser como soy” (“Cordelia Gloria Leonor y yo” 36), un afán por “derribar/montañas” (“Fuerza montañas grandeza” 39) y un gusto incontrolable por jugar, cantar, correr, o volar como mariposa “y ver a través de/mis ojos dorados/mi libertad” (“Un día que fui mariposa” 46), muchos de los poemas están atravesados por la muerte, la soledad, la desintegración del alma, el extrañamiento, el desamor o la tristeza escondida en una “larga sonrisa/que llegará/hasta el cementerio/hecha hilo/de silencio” (“Siempre” 56-57).

La imagen de la mujer que se desprende de estos poemas es contradictoria. Quiere ser libre a cualquier precio, alcanzar la felicidad a toda costa, reír por encima de todos, ser auténtica e irrepitible, alegre y decidida. Pero a fin de cuentas en el poemario se impone “la mirada triste/lejana/Vacío el corazón/Vacía el alma/Sin una caricia/Sin amor/Sin nada” (“Cordelia Gloria Leonor y yo” 36). Aun cuando la voz poética se esfuerza por encontrarse en un mundo de plena felicidad, en repetidas oca-

siones afirma: “sonrío/tontamente/como hacen los locos” (“Siempre” 56), “qué tonta/es mi alma” (“Entretenimiento” 66), “Soy nada/[...]/Soy la que no se encuentra/Soy espíritu Soy nada/[...]/Aquí en este rincón/sin cuerpo de mujer” (“Fanatismo” 73). La desesperación y disolución del ser poético claramente femenino llega a su máxima expresión en los poemas “Ruta,” “Negación” y “Trabajo inútil”. En dichas composiciones la figura femenina se desintegra en variados actos de pasividad o invisibilidad. Se retrata, por ejemplo, como mariposa “disecada en el libro/que espera/resignada/alguna mano/que la convierta/en nada” (“Ruta” 80); como “la amargada/que sucumbe,” “la que pude/ser/Sin ser mujer” (“Negación” 86); y en un claro estado de subordinación: “Si a él no / le importo/[...]/ mejor que/me quede/aquí tirada/algún día/me dará/una mirada” (“Trabajo inútil” 88).

Si en este primer libro la voz femenina llega al extremo de ningunearse, a retratarse como nada y en perenne función de alguien, en *Cartucho* la suerte de la mujer no es mucho mejor. Adoptando el punto de vista de “una mujer que es o quiere ser una niña” (Glantz 2005, 135), la narradora relega el papel de las figuras femeninas de la Revolución a un segundo plano, sintiéndose atraída casi exclusivamente a los cuerpos masculinos (Rodríguez 1998, 251). Como bien señala Mary Louise Pratt en uno de los artículos más acertados sobre la obra de Campobello, *Cartucho* está habitado por mujeres que actúan como personajes de apoyo, como madres o esposas que recuperan cadáveres, que rezan por los desaparecidos y curan a los heridos o lloran a sus muertos, pero ellas jamás se destacan como personajes estelares en la narración (259). Y no sólo eso, insisto. En *Cartucho* todas ellas son descritas de manera fragmentada, como si desde la marginalidad de la fragmentación y desde los terrenos más próximos a la invisibilidad de la mujer, Campobello nos instara, implícitamente, a confrontar todo un sistema

de valores sexistas en México mucho antes de las militancias feministas de las últimas tres décadas del siglo XX (De Valdés 8). Veamos algunos ejemplos.

De Chagua, la novia del *Kirilí*, sólo sabemos “que tenía los pies chiquitos,” que al morir su pretendiente se viste de luto, y que al verse desamparada “se hizo mujer de la calle” (97). Marina de Santiago, la hermana de Bartolo, es descrita primero como “piedra suelta” por haberse fugado con un hombre, y luego como “pavo real” que luce “la cara muy bonita y los dedos llenos de piedras brillantes,” las faldas “de olor a flor” y “muchos enamorados” (98-99). De la novia de Bartolo sólo se sabe un único detalle: que ella lo acepta “por miedo” (98). A Irene, una jovencita de catorce años que huye del general Agustín García que la quiere robar, la imaginamos metiéndose apurada a una chimenea y refugiándose en casa de una tal Rosita de “cabellos rojos” (99). También a Luisa, la prima de la niña narradora, la quiere robar un militar, pero mientras de él sabemos que “era yaqui, no hablaba español, [y] murió por un beso que [su superior] galantemente le adjudicó” (110), de ella no tenemos ni una gota de caracterización. Sólo vemos a su madre disuelta en “una sonrisa de coquetería para el general de los changos” que ordena el fusilamiento del soldado ofensor (110).

De vez en cuando las mujeres son más que simples “testigos de las tragedias” que ocurren a su alrededor (Reyes Córdova 226; Meyer 1996, 56) y actúan, como la madre de la protagonista, si no como soldaderas, sí como participantes activas y colaboradoras desde una perspectiva doméstica y maternal (Parra 65). De cualquier modo, sus actuaciones sólo son trazos fugaces que pronto se pierden en la turba revolucionaria. Ése es el caso de “una doctora que vivía a un lado del mesón del Águila” y que por breves instantes mete a su casa el cuerpo destrozado del coronel Bufanda, “[c]arrancista que mandó matar todo un

cuartel que estaba desarmado” (110). Otra mujer, doña María, hace algo similar con el cuerpo de Tomás Urbina: lo tiende en el cuarto donde tiene levantado un altar al Santo Niño de Atocha, lo vela y hasta “le [hace] su entierro” (128). En otro relato Fidelina acude a la cárcel todos los días para pedirle al general Santos Ortiz la vida de su hermano, pero sus intentos son inútiles; a fin de cuentas su silueta negra desaparece cuando a él lo fusilan y la niña narradora la imagina borrándose en medio de sus gritos de sufrimiento: “como tenía trenzas le volarían por el viento, estarían más resignadas que ella y se verían más bonitas” (120).

Algunas mujeres del norte son de *armas tomar* como Carolina, el personaje que sale a recibir a Pancho Villa con un rifle en la mano “con el que ella tiraba los 16 de septiembre” para entregárselo al general (138); o como la señora que sale a la puerta de su casa y le grita a uno de los oficiales: “Oye, cabrón, traime un huesito de la rodilla herida de Villa, para hacerme una reliquia” (109). Pero sólo escuchamos eso de ellas, y nada más. La mayoría de las veces, en cambio, Campobello acostumbra a sus personajes femeninos a la eterna espera, al silencio, al llanto y la resignación. Así aparece en escena doña Magdalena, la madre del *Kirilí*, “que ya no tiene dientes y se pone anteojos para leer” y llora a su hijo “todos los días allá en un rincón de su casa, en Chihuahua” (97). Doña Refugio “se desvela” noches enteras esperando a su hijo, Tomás Urbina, porque sabe que la muerte lo persigue por doquier (128). Una tal Felipa Madriles aprisiona, llorando, los últimos centavos de su marido muerto y dice indignada “que se los [va] a comer de pan con sus hijos” (132).

Casi siempre al margen de la acción, muchas de las mujeres de *Cartucho* aparecen como siluetas y esbozos femeninos, a veces sin nombre propio, como parte de un todo comunitario

y con la pasividad de aquéllas que sólo tienen un destino: llorar y sollozar inconsolablemente por los oficiales caídos, como Rafael Galán, el *Taralatas*, el *Perico* Rojas, Gómez, el *Chato* Estrada, los Martínez “y tantos otros” (152-53). Ante la ausencia de ellos, la niña narradora muestra a algunas “muchachas casaderas” inidentificables quedándose solteronas y, a otras, las menos resignadas, tampoco les concede mayor caracterización; sólo dice que “[l]as muchachas de la Segunda del Rayo se olvidaron de los oficiales y dieron hijos a otros hombres” (154). La inclinación de la narradora por los retratos masculinos también es evidente en el relato “Las mujeres del Norte,” que bien podría llamarse “Los hombres del Norte.” Contrario a lo que pudiera indicar el título, el fragmento entero es una semblanza del valor y gallardía de Nicolás Fernández, Martín López y su hermano Pablito, de Elías Acosta, Gándara, el *Chino* Ortiz, *Kirilí* y *Taralatas*. Cierto es que las mujeres los recuerdan en una larga conversación, pero de ellas no sabemos nada. En medio de una serie de mujeres “buenas e ingenuas” (161), Chonita es quien recibe más atención por parte de la narradora. Pero ni así la conocemos de cuerpo entero. El total de su figura queda trazado en la página impresa como “una mano vieja, de uñas partidas y dedos gastados por el trabajo” que se dedica a señalar el callejón de piedritas por donde pasaron los hombres que llegaron a su fonda (160).

En todos estos relatos de *Cartucho*, las mujeres tienden a (des)aparecer como ráfagas que son expulsadas desde el centro de la narración hacia distintas periferias donde sólo se confirma su marginalidad. Como se ha anotado en virtualmente todos los estudios sobre *Cartucho*, en ese mismo centro la narradora sí entrona con efectividad la figura de su propia madre, tanto así que pensando en este único personaje femenino y en la voz de la niña que le da vida de un fragmento a otro, podemos

hablar no sólo de una obra “contrahegemónica” frente a la novela masculina de la Revolución Mexicana, sino también de la imposición de una “escritura femenina” (Grau-Lleveria 48-50). Esta interpretación es válida, sobre todo si tomamos en cuenta que la obra entera se construye con una doble voz femenina de madre e hija, y que la narradora, desde una reflexión adulta, “da voz a su madre y a través de su escritura la recupera y deja testimonio del mundo y de la visión de mundo que ella le ofreció” (Grau-Lleveria 50). Aunque ahora no busquemos entrar en un debate de si existe o no algo que se pueda llamar escritura femenina —una en que la escritora se presenta (y presenta a su madre) como amanuense de su propio cuerpo y como artesana de una identidad autónoma (Guerra 44-51)—, claro está que este situarse de la mujer escritora como un movimiento propio bien podría prestarse para un análisis de las conexiones entre mujer y escritura que a mediados de los setenta trazara Hélène Cixous, en su canónico ensayo *Le Rire de la Méduse* (1975). Independientemente de nuestra postura crítica con respecto al género, lo más importante aquí es no sólo el coraje y la valentía que Campobello le asigna al personaje que encarna a su madre, sino también que su niña narradora repara en una contraparte esencial: en “la última insuficiencia, que era la de toda y cualquier mujer en la realidad destructiva de un mundo masculino” (Ruffinelli 63).

Pese a la infinita admiración que la narradora le profesa a la madre, a lo largo de *Cartucho* ella no deja de mostrarla igual a sus congéneres que de alguna forma u otra caen en la pasividad y domesticidad que el patriarcado les tiene asignado. Por un lado, la madre protege a la familia, apoya a los villistas, defiende a otras mujeres en peligro de caer en manos de los soldados, es la que recibe y propaga infinidad de historias militares, la que bendice a los moribundos, y la que rescata a su hijo de

trece años que está a punto de ser fusilado. En tales momentos de valor, la madre enrolla sus propios cigarros y se enfrenta a los soldados; le enseña a su hija dónde mueren los hombres valientes como José Beltrán; actúa como enfermera de la Revolución mexicana en el Hospital de Jesús, y así salva a todo un grupo de hombres, aunque para hacerlo tenga que mentir. Las más de las veces, empero, la niña narradora retrata a su madre llorando porque se acaban los hombres como Antonio Silva (101); llorando de pena al ver el martirio de otros como Catarino Acosta, a quien pasean montado sobre una mula por las calles de Parral con “las orejas cortadas y prendidas de un pedacito” (104); o presenciando “todo,” como el fusilamiento de Gerardo Ortiz, cuya sangre “era negra negra [...] porque había muerto muy enojado” (108).

El día que los soldados del general Rueda entran y destruyen su casa, aventando a sus hijos por doquier e insultándola por ser colaboradora de Villa, su hija la recuerda defendiéndose sólo con el silencio, volviéndose un objeto inanimado, y en un estado de total impotencia debido a su condición de mujer:

Mamá no lloraba, dijo que no le tocaran a sus hijos, que hicieran lo que quisieran. Ella ni con una ametralladora hubiera podido pelear contra ellos. Los soldados pisaban a mis hermanitos, nos quebraron todo [...]

Los ojos de Mamá, hechos grandes de revolución, no lloraban, se habían endurecido recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo.

Nunca se me ha borrado mi madre, pegada en la pared hecha un cuadro, con los ojos puestos en la mesa negra, oyendo los insultos. (116)

Preguntándonos, como Blanca Rodríguez, “si ¿el cuerpo es una forma de la escritura?, o a la inversa, si ¿es la escritura una forma del cuerpo?” (2006, 47), en distintos pasajes de *Cartu-*

cho observamos a la madre –retratada en la escritura de la hija– refugiándose en el silencio o en el llanto inaudito como únicas alternativas ante la muerte y el dolor causados por la Revolución. Traspasada por la tristeza que en ella dejan los muertos y heridos, la madre no dice “nada” (118); muestra sus ojos “llenos de pena” (120); silente seca sus lágrimas de sufrimiento; y otras veces, explica la narradora, “cuando ella estaba contando algo, de repente se callaba, no podía seguir” (121), como si la Revolución la hubiera dejado sin “una sola palabra” (122). Su único refugio ante la calamidad es la “Virgen del Socorro” (139). A ella le pide que salve a su hijo de trece años y a ella se encomienda cual *Mater Dolorosa* en la última oración de *Cartucho*, o al menos así la recuerda su hija: “Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la Virgen la recibía” (163).

En todos estos episodios en que la madre de la narradora retorna sin remedio a su papel maternal, a la pasividad del hogar, al cuidado de los hijos, a ver pasar la revolución sin poder hacer nada al respecto; ahí donde troca sus palabras por silencio, o sus contados actos de empoderamiento por lágrimas y sollozos de impotencia que sólo encuentran amparo espiritual en la Virgen María, Campobello, más que abrirla a la mujer “un espacio de ciudadanía” –como sostiene Pratt (260)–, enmarca su marginalidad, su ubicación a las afueras del poder masculino, sus logros *temporales* pero no permanentes, esas victorias efímeras que, a la larga, carecen de trascendencia. La “Mamá” de los relatos recogidos en *Cartucho* es un personaje entrañable porque comparte con otras mujeres y con su hija las historias de los soldados, es la madre, la compañera, la que fuma y arriesga su vida, la que cura a los enfermos, la que llora y suspira (Vargas Valdés y García Rufino 66-67). Pero ni aun así transgrede las barreras del anonimato popular. Ella, como

en mayor o menor medida las *otras* y los *otros* de la narración, comparte con los marginados un destino trágico y una identidad colectiva que la cancela o silencia dentro de un régimen opresor (Aguilar Mora 2000, 25).

Sólo si tomamos en cuenta este posicionamiento ambivalente de la madre entre los marcos de un mundo patriarcal y las transgresiones que desde ahí se pueden realizar –aunque éstas raramente culminen en la superación de un estado marginal–, es posible observar el alcance feminista de *Cartucho*, obra que, como gran parte de la literatura escrita por mujeres, presenta un doble reto para la teoría y crítica literaria. Desde esta postura, y pensando en aquello que señala Mabel Moraña con respecto al género, *Cartucho* podría verse, simultáneamente, a) como una mirada *otra* sobre el escenario nacional mexicano que tiene “la capacidad de des(en)cubrir, por su misma localización oblicua y des-centrada, procesos subterráneos que afectan a la articulación de espacios públicos y privados, políticos e ideológicos, afectivos y éticos” y b) como un discurso que activa “una posicionalidad generalmente resistente y beligerante con respecto a tradiciones, políticas culturales, discursos oficiales, compartimentaciones disciplinarias, etc. que aún proponen la universalidad de valores y la organización patriarcal, jerárquica y centralizada” (331). Ésa es la gran contribución de Nellie Campobello a nuestro campo de estudios hoy, y una de las razones principales por las que un libro como *Cartucho* ocupa un lugar primordial en las crecientes filas de la literatura latinoamericana escrita por mujeres.

Por esta misma razón concuerdo con Tabea Linhard en que la desaparición de Nacha Ceniceros al final del relato que lleva su nombre refleja la violencia epistémica que excluye la participación de la mujer en asuntos de guerra, su subjetividad como ser de acción y su papel como soldadera o coronela de la Revo-

lución mexicana (164). El relato, como se sabe, se desarrolla en un campamento villista. Nacha aparece en escena llorando porque ha matado, al parecer por accidente, al soldado Gallardito justo cuando éste conversaba con otra mujer: “el balazo que se le salió a Nacha en su tienda lo recibió Gallardo en la cabeza y cayó muerto” (106). Desde un comienzo el fragmento adquiere tonalidades dramáticas y de suspense porque no sabemos si la muerte del soldado es un accidente o un crimen pasional. Pero sobre todo porque ella, en su calidad de coronela es inmortalizada con un par de trazos en el momento en que es fusilada por haber matado al soldado consentido de Pancho Villa: “Lloró al amado, se puso los brazos sobre la cara, se le quedaron las trenzas negras colgando y recibió la descarga” (107).

Tanto este final que asegura: “Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada” (107), como el que acto seguido le inventa la narradora, diciendo: “La verdad se vino a saber años después. Nacha Ceniceros vivía. Había vuelto a su casa de Catarinas, seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría” (107), destierran a la mujer a un plano de historiografías excluyentes, y a un mundo de mitos y leyendas que eliminan la verdad de las historias femeninas (Lindhard 170). Sólo a partir de su desaparición —o bien en un hormiguero o en un ambiente inmortal, casi mágico-realista— es posible reconstruir su valiente figura como lo hace la niña narradora: domando potros y montando caballos “mejor que muchos hombres,” o realizando con maestría “todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil” (107). Tal vez Nacha no pudo ser una de las mujeres “más famosas de la revolución,” sugiere Campobello, pero por lo menos puede vivir en la fantasía de un retorno pacífico al lugar de origen que le ofrece el amparo de la invisibilidad. Con un par de pinceladas, la narradora resume: “Nacha se volvió

tranquilamente a su hogar deshecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos” (107). Ése y no otro es el lugar que le asigna el orden social. Aun cuando concluimos el relato con el grito optimista de la narradora, “¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución!” (107), su destino es como el de las otras mujeres que (des)aparecen en *Cartucho*: la extinción, la exclusión, la marginalidad, la subordinación y el silenciamiento.

En *Las manos de mamá*, pese a las alabanzas poéticas que la narradora le dedica a su progenitora, la presenta con un cuerpo fragmentado, hecho de manos ágiles que cocinan, cosen vestidos y curan enfermedades; con ojos que cambian con el tiempo de amarillos a verdes y que son el centro de la atención de sus hijos y de los soldados; y con cabellos negros y relucientes que (lamentablemente) la atan de manera perpetua a la madre naturaleza (Cázares 2006, 90-91). Aquí, como en *Cartucho*, todo el libro es tallado desde la perspectiva de otra niña narradora, con la diferencia que ahora el texto se construye como “una obra pletórica de amor y admiración por una mujer de firmeza y fe” (De Beer 219); con figuras de múltiple percepción y “glíficas” (Oyarzun 188); poniendo en práctica una “estética de la fragmentación” que (desafortunadamente) liquida la identidad personal (Navascués); y por medio de una libre asociación de imágenes que confluyen en un campo híbrido: tanto mítico como histórico (Meyer 1985, 748).

Sin lugar a dudas, en *Las manos de mamá* encontramos a una madre heroína como la que recupera Poniatowska en una de sus crónicas: “así como cose en su máquina para mantener a los hijos, corre a salvar a la gente y corre de regreso para tejer tapados, remendar puños de camisa de los uniformes escolares” (2000, 176-77). Innegable también es que en ella confluyen los distintos papeles “de las que quedan atrás,” especialmen-

te porque Campobello le asigna la dedicación y abnegación de las madres, el rol de la viuda o el de la valiente enfermera, la que actúa como sostén del hogar y sustituto del hombre, como proveedora y jefe de familia, en constante movilidad y con la capacidad de actuar y manejar su propio cuerpo y tomar control de su sexualidad (Pratt 261). Pero así como el personaje de Nacha Ceniceros se inmortaliza como valiente coronela de la Revolución *únicamente* en una tierra de olvido y mitificación que la borra y silencia, en gran parte también la protagonista de *Las manos de mamá* enfatiza su marginalidad desde el mismo instante en que es resucitada por la hija *sólo* a través de un recuerdo que la idealiza y deifica de principio a fin, hasta el extremo de quitarle su propia humanidad. Analizar esta ubicación mítica a entradas de un nuevo milenio nos hace pensar, una vez más, que para interrumpir los discursos hegemónicos y hacerse de un espacio propio en medio de las narrativas masculinas de la Revolución mexicana, Campobello tiene que hacerlo siguiendo los pasos de otras “conspiradoras” que en calidad de mujeres escritoras han recurrido al disfraz y al disimulo, a la digresión, a los subterfugios míticos y a las muertes simbólicas que, al menos en apariencia, no representan ninguna amenaza al patriarcado (Franco 24).

Con todo lo valiente que es a lo largo del libro, la madre de la niña narradora aparece en el primer relato de *Las manos de mamá* como una virgen en un jardín sagrado, casi como una versión mexicana de aquella que Gonzalo de Berceo nos entrega en los *Milagros de Nuestra Señora*:

Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan mecidas por el viento.

Su perfume se aspira junto a los madroños vírgenes, allá donde la luz se abre entera.

Su forma se percibe a la caída del Sol en la falda de la montaña.

Era como las flores de maíz no cortadas y en el mismo instante en que las besa el Sol.

Un himno, un amanecer toda *Ella* era. Los trigales se reflejaban en sus ojos, cuando sus manos, en el trabajo, se apretaban sobre las espigas doradas y formaban ramilletes que se volvían tortillas húmedas de lágrimas. (169)

La transformación de sus ojos de un color dorado en la mañana a un tono verde por la tarde se explica “como por magia” (170), “todo se doblega a su paso” (171), y en una sola frase la madre es descrita como “la naturaleza misma” (171). Aunque la hija no deja de alabarle sus posturas valientes y atrevidas como mujer que apoya a la Revolución sin descuidar a sus hijos, al glorificarla simultáneamente enfatiza su *otredad*. “[N]o parecía mujer,” señala. “Volaba sobre sus penas, como las golondrinas que van al lugar sin retorno, y siempre dejaba a lo lejos sus problemas” (173).

En distintos episodios la madre de la narradora da la impresión de pertenecer a una realidad poco humana y muy divina: se sostiene en pie gracias a la “fuerza de su amor” (174), se pasa las tardes sin decir nada, “callada como una paloma herida, dócil y fina” (175), en medio de un espacio fragmentado, cohabitado por “Soldados. Rifles. Pan. Sol. Luna. Sus manos. Sus ojos” (175). Aunque la visualizamos de cuerpo entero movilizándose para recuperar la custodia de sus hijos, peleando con las autoridades por su derecho de madre, cosiéndoles la ropa a los niños, preparándoles los alimentos y a veces ignorándolos por un exceso de trabajo y responsabilidad que sólo se alivia cuando se sienta por las tardes a fumar, en realidad toda ella es un fragmento incompleto de mujer. Es una falda, un par de manos, “dos lunares grandes y uno pequeño” (178), “una nariz fina, media boca, el lado izquierdo de su rostro, su pelo echado

atrás, su frente limpia [...] Perfil de mujer fuerte, sana, cuadrada con los perfiles de la máquina” (189). Sus cabellos “flotan trenzados en sombras caídas al suelo” (193), al mismo tiempo que caen sus muertos y sus sueños. Su refugio, como el de la madre que aparece en *Cartucho*, es también el llanto y el silencio, el regazo de la Virgen de la Soledad, la muerte que la lleva “lejos, lejos, donde la vida no alcanza” (177), el consuelo de un amor pasajero como el que le ofrece el villista Rafael Galán tres horas antes de morir, o alcanzar la inmortalidad de las míticas soldaderas Valentina o Adelita destinadas al reino de las leyendas, los corridos y el canto popular (192).

Postrada como una virgen “allá al pie de la sierra esperando volver al lugar donde estaba su estrella” (197), y seguramente acompañada por las pocas mujeres que aparecen de pasada y con severa discreción en *Las manos de mamá*, la protagonista de esta historia —como las *otras* que deambulan en el anonimato de *Cartucho* o las que se disuelven en los metros de *Yo! Versos*— nos obliga a analizar su desaparición y distanciamiento del mundo, el premio que recibe la mujer cuando se atreve a transgredir su lugar asignado, su espacio metafórico en una escritura que se talla con fragmentos y retazos, y las tretas de las que se vale una mujer revolucionaria para insertar el cuerpo de su escritura o su escritura como cuerpo en un ámbito literario predominantemente masculino. Por esas coincidencias inexplicables que surgen entre la vida y la literatura, porque a veces la vida imita a la ficción, o porque la exclusión de las mujeres sucede dentro y fuera de las letras, la propia Nellie Campobello también se pierde en el libro de su vida como *otra* más de sus protagonistas.

Como si no hubiera sido suficiente con que sus textos fueran ninguneados y despreciados dentro de los círculos dominantes de la literatura mexicana, el destino le juega otra mala jugada:

en la vejez es secuestrada por dos ex alumnos de la Escuela Nacional de Danza que ella dirigió desde 1937 hasta 1984; muere sin que nadie lo sepa un 9 de julio de 1986; es enterrada en una tumba junto con otros cuerpos; y el hecho tenebroso es ocultado durante trece largos años. Ella, como las mujeres que pueblan sus breves narraciones y poemas, es también carne que se esfuma en un rincón, “sin cuerpo de mujer” (“Fanatismo” 73), o en el mejor de los casos: un mito, una leyenda como la de Nacha Ceniceros o “Mamá,” destinada a suplantar a la luna, “clavada en el cielo/con figura de mujer” (“Ruta” 80). Esos trazos y retazos de mujer son los que nos piden en este primer centenario de la Revolución mexicana seguir trabajando con los textos de Campobello, textos que entretejen problemáticas cuestiones de identidad y género, la historia y la autobiográfica, los retratos familiares y el anonimato de aquellos que siempre quedan al margen del poder.

Obras citadas

- AGUILAR MORA, Jorge. “El silencio de Nellie Campobello”. Pról. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. México: Era, 2000. 9-42.
- . *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*. México: Era, 1990.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Obra reunida*. Pról. Juan Bautista Aguilar. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- CÁZARES H., Laura. “El cuerpo fragmentado en *Cartucho* y *Las manos de mamá*”. *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Ed. Laura Cázares H. México: Tecnológico de Monterrey, campus Toluca/Universidad Iberoamericana/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006. 83-93.

- _____. ed. *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. México: Tecnológico de Monterrey, campus Toluca; Universidad Iberoamericana/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- DE BEER, Gabriella. "Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana". *Cuadernos Americanos* 223 (1979): 212-19.
- DE VALDÉS, María Elena. *The Shattered Mirror. Representations of Women in Mexican Literature*. Austin: U of Texas P, 1998.
- FAVERÓN-PATRIAU, Gustavo. "La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello". *Mester* 32 (2003): 53-71.
- FRANCO, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. Trad. Mercedes Córdoba. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2004.
- GLANTZ, Margo. "Nellie Campobello, narradora de la revolución mexicana". *El Universal y la Cultura, El Universal* 31 agosto de 1985. 1-3.
- _____. "Vigencia de Nellie Campobello". *El salto de Minera. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Ed. Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 123-39.
- GRAU-LLEVERIA, Elena. "El problema del género en *Cartucho* de Nellie Campobello". *SECOLAS Annals: Journal of the Southeastern Council on Latin American Studies* 33 (2001): 45-52.
- GUERRA, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2007.
- LINHARD, Tabea Alexa. *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*. Columbia and London: U of Missouri P, 2005.
- MATTHEWS, Irene. *Nellie Campobello. La centaura del Norte*. México: Cal y Arena, 1997.
- MEYER, Doris. "Nellie Campobello's *Las manos de mamá: A Re-reading*". *Hispania* 68 (1985): 747-52.

- _____. "The Dialectics of Testimony. Autobiography as Shared Experience in Nellie Campobello's *Cartucho*". *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Ed. Anny Brooksbank Jones y Catherine Davies. Oxford: Clarendon P, 1996. 46-65.
- MORANA, Mabel. "Pensar el cuerpo, politizar el género". *El salto de Minera. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Ed. Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2005. 329-42.
- NAVASCUÉS, Javier de. "Fragmento y mirada en los ciclos de cuentos autobiográficos de Norah Lange y Nellie Campobello". *Lejana. Revista de Crítica de Narrativa Breve 1* (2010). Web. 4 Abril 2010.
- OYARZÚN, Kemy. "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 43-44 (1996): 181-99.
- PARRA, Max. *Writing Pancho Villa's Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: U of Texas P, 2005.
- PONIATOWSKA, Elena. *Las siete cabritas*. México: Era, 2000.
- _____. *Las soldaderas*. México: Era/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.
- PRATT, Mary Louise. "Mi cigarro, mi Singer, y la Revolución Mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello". *Revista Iberoamericana* 206 (2004): 253-73.
- REYES CÓRDOVA, Bladimir. "Nellie Campobello: una aproximación al discurso literario en *Cartucho*". *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer periodo*. Ed. Renato Prada Oropeza. México: Universidad Iberoamericana Puebla/ Universidad Veracruzana, 2007. 203-31.
- RODRÍGUEZ, Blanca. "Imágenes bélicas en *Cartucho*". *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Ed. Laura Cázares H. México: Tecnológico de Monterrey, campus Toluca/ Universidad Iberoamericana/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006. 39-49.
- _____. *Nellie Campobello: eros y violencia*. México: UNAM 1998.

- RUFFINELLI, Jorge. "Nellie Campobello: pólvora en palabras". *La palabra y el hombre* 113 (2000): 63-72.
- VARGAS VALDÉS, Jesús y Flor García Rufino. "Rafaela, La Flor." *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Ed. Laura Cázares H. México: Tecnológico de Monterrey, campus Toluca/Universidad Iberoamericana/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006. 59-71.
- ZAMUDIO R. Luz Elena. "El ritmo de la naturaleza, generador del mundo poético de Nellie Campobello". *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Ed. Laura Cázares H. México: Tecnológico de Monterrey, campus Toluca/Universidad Iberoamericana/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006. 27-38.

TROPA VIEJA: UNA MIRADA A LA REVOLUCIÓN DESDE EL HUMOR Y LA ORALIDAD

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN*

A pesar del fragor celebratorio por bicentenarios y centenarios de movimientos armados de liberación y no obstante la mucha tinta que se ha vertido sobre algunas manifestaciones culturales derivadas de tales movimientos, es relativamente fácil constatar que siguen quedando muchas interrogantes sobre, por ejemplo, las formas en las que se ha dado la vinculación del arte con tales acontecimientos históricos. También resulta notoria la ausencia de estudios críticos sobre algunas obras literarias relacionadas con la Independencia y la Revolución. Y no me refiero a curiosidades arqueológicas que poco nos dirían en los tiempos actuales, sino a textos vitales, pletóricos de posibilidades significativas, reconocidos por las historias literarias pero apenas analizados y que bien podrían arrojarnos nuevas luces sobre los modos en los que se ha recreado artísticamente un momento fundamental en la vida histórica y política de México. Me parece que es el caso de la obra de Francisco L. Urquiza y en particular de su novela *Tropa vieja*.

El inventario de autores y obras que presentan los historiadores de la literatura sobre la novela de la Revolución es más

*Universidad Veracruzana

o menos el mismo, pero la atención crítica a unas y otras varía considerablemente: profusión de estudios sobre la que se considera la fundadora del ciclo, *Los de abajo* de Mariano Azuela; casi nula atención a otros textos también importantes. No quiero decir que la obra de Azuela no merezca tal dedicación crítica; sólo quiero señalar que ha faltado considerar otras novelas que pueden resultar, por diversas razones, fundamentales en la tradición literaria mexicana. Ahora bien, en estricto sentido también es justo reconocer que ciertas obras que habían permanecido un tanto al margen de la cultura, poco a poco han sido reincorporadas al centro de la atención crítica, como es el caso de *Cartucho* o *Las manos de mamá* de Nellie Campobello.

El arrinconamiento persistente de una novela como *Tropa vieja* nos tiene que llevar a interrogarnos sobre la manera en la que se ha ejercido la crítica, sobre las formas en las que se ha historiografiado la literatura nacional, sobre los criterios con los que se han valorado los textos y, para este caso particular, se hace necesario volver una vez más a preguntarse sobre ese fenómeno que ha sido llamado sin más novela de la Revolución. La pregunta es pertinente no sólo por un afán revisionista general, sino porque las características estilísticas y de visión de la novela aludida, inevitablemente, nos conducen a los caminos de esta duda que, por lo demás, surge con cierta frecuencia en el trabajo de algunos historiadores de la cultura mexicana.

La categoría novela de la Revolución está bastante asentada en la tradición crítica, aunque no es difícil encontrarse con afirmaciones que ponen en duda la naturaleza revolucionaria de las obras inscritas bajo ese marbete, o bien por su orientación ideológica o bien por su propuesta artística. Sobre lo primero apuntaba José Luis Martínez:

Merece notarse que la mayoría de estas obras, a las que supondríase revolucionarias por su espíritu, además de por su tema, son todo lo contrario. No es extraño encontrar en ellas el desencanto, la requisitoria y, tácitamente, el desapego ideológico frente a la Revolución [...] A pesar de la proliferación del género y de la existencia dentro de él de obras magistrales —por su técnica narrativa, sobre todo— es difícil destacar una que sintetice el movimiento revolucionario, por la parcialidad temática o de partido en que casi todas incurrían. (53)

Y este rasgo que ha sido puesto sobre la mesa una y otra vez,¹ ciertamente resulta perturbador para quien quiera seguir usando sin más la categoría, por mucho que el correr del tiempo nos haya enseñado que los escritores tenían razón en su falta de entusiasmo ante los resultados que arrojaría el movimiento armado.

Por lo que concierne al segundo aspecto, me parece que bastaría citar el juicio de uno de los estudiosos ya clásicos del fenómeno, Adalbert Dessau, poco sospechoso de que pretendiera poner en duda la importancia de la novela de la Revolución. Dessau habla de la falta de imaginación de los narradores en la medida en que, desde su punto de vista, se apegaron demasiado a la realidad, de tal suerte que, afirma: “dejan insignificante espacio a una creación consciente” (411) y más adelante se refiere al realismo “ingenuo” que practicaron, de ahí que se prescindiera de “la variedad y de la riqueza de formas” (414). Por supuesto que conclusiones de este tipo han merecido respues-

¹ Nada más a modo de ejemplo de la constancia con que se han vertido juicios parecidos, cito las afirmaciones de un historiador de la literatura hispanoamericana: “estas novelas o narraciones no son, casi en ningún caso, una exaltación de la realidad revolucionaria; al contrario, suelen ser amargos alegatos y expresiones de desencanto ante las encarnizadas luchas intestinas que la asolaron. No tenemos ni glorificación ni visiones comprensivas de la Revolución: predominan la denuncia, la protesta, el documento parcial” (Oviedo 166).

tas contundentes por parte de los críticos que se han ocupado del problema: no ha habido ni puede haber tal apego a la realidad, tampoco puede valorarse como de realismo ingenuo la escritura de la totalidad de las obras que se incluyen en el rubro narrativa de la Revolución. El asunto de la falta de variedad y riqueza de formas ha ido quedando desmentido conforme se han incorporado al corpus las obras que en principio quedaban rezagadas, como las ya mencionadas de Campobello.

Entonces, el problema con la categoría más bien puede plantearse en los términos en los que lo hace Jorge von Ziegler al observar la multiplicación de obras y enfoques sobre el fenómeno: “La novela de la Revolución expresa menos una manera de narrar que un tema; lo que une a los diferentes novelistas de la Revolución es un tema, no una técnica o un estilo [...] Hay novelistas de la Revolución, pero no una novela de la Revolución” (129), por lo que concluye conjeturando: “la Revolución, probablemente, no produjo una novelística, pero suministró a los novelistas un prodigioso número de imágenes patéticas y aterradoras de un mundo plural” (132). Es muy difícil ir contra la corriente y pretender que se deje de usar el cómodo marbete en los programas de enseñanza, en los manuales de literatura, pero tal vez sea saludable, cuando se trabaje con alguna de las obras ya clasificadas como novela de la Revolución, tener en mente que no es un problema resuelto y que vale la pena volver a considerarlo. En el trasfondo de mis apuntes sobre la novela de Urquiza estarán latiendo estas preguntas.

Se me podrá discutir que hable de arrinconamiento de *Tropa vieja* al tratarse de una novela que solía ser leída en los primeros años de su publicación y que siempre aparece referida en el corpus de la narrativa de la Revolución, más aún, que se le incluya en no pocos programas de cursos de literatura mexicana. Sin embargo, en un rápido recuento, se puede constatar que

los estudios especializados escasean; que muchos críticos como Christopher Domínguez no vacilan en considerar a su autor como “novelista menor, aunque notable” (315); que la mención en los libros de historia literaria se queda solamente en eso, en pura mención, en el mejor de los casos, porque en otros, ni se consigna su nombre (véase, por ejemplo, la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Oviedo o la de Anderson Imbert). Ya ha quedado muy atrás la afirmación de Novo de que era “la mejor novela de la Revolución Mexicana” (cit. por Katz 7).

La marginalidad de la novela no deja de ser curiosa por varias razones: por una parte, mereció figurar en el corpus que seleccionó Antonio Castro Leal para su ya clásica antología *La novela de la Revolución mexicana*; por otra, el autor, Francisco L. Urquiza (1891-1969) fue un genuino testigo de la lucha armada, primero como soldado en las huestes de Madero y luego en el Ejército Constitucionalista de Carranza; más tarde, después de la prisión sufrida y el exilio, llegó a ser un conspicuo representante de las fuerzas militares de México —en su biografía se hace constar que llegó a ocupar los más altos puestos en Secretaría de la Defensa Nacional en los periodos presidenciales de Cárdenas y de Ávila Camacho. No es autor de una obra aislada, sino que cuenta con un largo listado de textos de diversa naturaleza, desde relatos y teatro, pasando por las memorias, hasta documentos técnicos e históricos sobre el ejército, amén de otras novelas. Estamos, pues, ante la obra de un hombre de Estado, perfectamente acomodado en la maquinaria de la Revolución institucionalizada y a la vez, ante un escritor con oficio. Y todos estos datos podrían hacer pensar que la naturaleza de su práctica literaria estaría acorde con esta biografía, lo que explicaría sin más la falta de interés en las generaciones actuales. Sin embargo, no es así: *Tropa vieja* tiene poco que ver con una visión acomodada u oficial de la historia; más bien

puede deparar un cúmulo de sorpresas políticas y estéticas al lector que se aventure en sus páginas.

Tropa vieja se publicó el año de 1943,² lo que la hace una obra tardía y que, en general, se adscribe al llamado segundo ciclo de novelas de la Revolución. El relato recrea el periodo inmediatamente anterior al levantamiento encabezado por Francisco I. Madero y se cierra con la masacre de la Decena Trágica y la toma del poder presidencial por Victoriano Huerta, lo que abarca tres años convulsos de revolución y contrarrevolución, además de tres espacios fundamentales: el norte de México, Veracruz y la ciudad de México. El relato está a cargo de Espiridión Sifuentes, un muchacho, mozo de hacienda, reclutado por el ejército federal, como castigo de los patrones pues les molestaba el espíritu rebelde del personaje; es trasladado en tortuosa marcha por Coahuila hasta llegar a Monterrey; a partir de ahí formará parte del ejército porfirista, sin más entusiasmo que el de esperar los cinco años a los que está condenado. Toda la primera parte de la novela es la recreación de su entrenamiento militar y su paso como soldado del noveno batallón por algunas poblaciones del norte de México: Durango, Coahuila y Nuevo León, hasta la derrota del ejército federal en Torreón. En la segunda parte ya lo vemos enganchado en el 24 batallón del ejército federal, pero ahora al servicio del nuevo gobierno maderista. Acude a Veracruz a batirse contra la sublevación encabezada por Félix Díaz y la novela se cierra con el combate sostenido contra el levantamiento contrarrevolucionario encabezado por Victoriano Huerta. En esta reyerta el personaje cae herido y pierde el brazo izquierdo, lo que implicará su baja del ejército.

² Ignoro las razones de Castro Leal para dar el año 1931 entre paréntesis para referirse a esta obra, cuando parece haber consenso sobre 1943 como el año de publicación de la novela.

Resumida así la trama de *Tropa vieja* no parece ofrecer ninguna novedad en relación con las otras narraciones de la Revolución que ya se habían publicado. Sin embargo, los lectores de ahora podemos atisbar que la novela ofrece algo más que una recreación de hechos precisos de un momento de la historia nacional: la obra, como intentaré mostrar, resulta significativa porque ahí está plasmada una experiencia única y trascendente en la medida en que es portadora de una memoria cultural y literaria cuyos sentidos siguen latiendo en nuestro presente histórico. Para ello, importa ver cómo están anudadas estas posibilidades significativas y cómo siguen vigentes las preguntas que alientan la composición del texto: ¿cómo fue y qué fue la Revolución para el pueblo mexicano? ¿Cómo se pueden representar artísticamente algunas de las dimensiones del movimiento armado?

La visión popular y las formas orales

Si bien la estructura temporal de la novela no depara ninguna sorpresa puesto que está concebida en una linealidad cronológica ininterrumpida (salvo los escasos momentos de ensoñaciones de un porvenir más promisorio y las pausas narrativas para dar espacio a las cavilaciones del narrador sobre la naturaleza de la guerra), la obra presenta aspectos muy interesantes que resaltan a contraluz de las otras novelas de la Revolución: la elección de la voz narrativa y su punto de vista; lo cual es necesario destacar por las implicaciones que tiene para la orquestación novelesca. Las pocas veces que los críticos se han ocupado de la obra, suelen comentar la peculiar decisión de narrar un episodio de la Revolución desde el punto de vista

del ejército federal,³ y esto es cierto, pero importan mucho los matices, porque en literatura lo son todo: Espiridión Sifuentes, el narrador-personaje, es soldado enrolado por leva en el ejército federal, pero su punto de vista no puede asimilarse sin más al del ejército porfiriano. Es un punto de vista problemático el suyo, fuente de innumerables tensiones narrativas en muchos niveles que le dan una proyección particular a los sucesos que relata y un hondo sentido a la novela.

Ya el hecho de elegir a un narrador que no sea ajeno al mundo novelado pero que tampoco pertenezca a los altos estratos de la Revolución ni a los del ejército federal, le da la posibilidad de recrear el mundo de la vida militar en ese momento histórico desde una perspectiva popular que, además de ser distante de cualquier forma de poder, mira con desconocimiento, con desconcierto y suspicacia el entramado social y el sentido de los hechos que es obligado a cumplir. La narrativa de la Revolución nos abrumó con narradores externos que tenían la capacidad decimonónica de verlo todo, comprender y enjuiciar el mundo que contaban. Pero tampoco escasearon las memorias y autobiografías de quienes se sintieron héroes de los sucesos históricos y que reclamaban implícitamente su pedazo de gloria y reconocimiento. El narrador de *Tropa vieja* no pretende encarnar ningún momento memorable, no es portador de ninguna verdad inamovible, ni va a emitir juicios condenatorios de los actos viles de sus compañeros de infortunio.

No se entienda con lo anterior que el héroe de la novela observa desde la neutralidad ética lo que acontece a su alrededor:

³ “En su novela *Tropa vieja*, el general Urquiza presenta una visión de la Revolución Mexicana, en los tiempos de Madero, desde el campo de las tropas federales, que se formaban principalmente por hombres del campo arrastrados por la leva”, dice Antonio Castro Leal y sólo lo cito a modo de ejemplo (368).

se trata de una mirada comprometida con su propia vida y su propio saber, pertenece a una clase social y es siempre solidario con su condición, desde ahí enuncia y valora la vida, las relaciones de poder:

El primer día de mi vida de soldado fue malo: los demás fueron peores. Fui conociendo todo aquello en medio de golpes y regañadas; los pobres reclutas teníamos siempre encima a los cabos, a los sargentos y a los oficiales [...] El recluta sufría cuando llegaba y seguía sufriendo cuando era soldado hasta que lograba ascender a cabo; allí comenzaba a desquitarse con los de debajo de los golpes que antes recibí, aporreando a los nuevos o a los antiguos compañeros. (391)

El personaje nunca ascendió en su carrera militar, sólo logró momentos de adaptación y breves oasis de descanso, por ejemplo, cuando es herido o cuando sirve a un mayor del Sexto batallón, al triunfo de Madero. Nunca intenta erigir una imagen de héroe ni cubrirse de ninguna gloria; tiene miedo como todos los soldados, no quiere pelear, no está dispuesto a desertar por temor a ser descubierto o asesinado por los rebeldes y no justifica sus actos. Desde una especie de inocencia infantil describe su estadía feliz en el hospital, la primera vez que cae herido:

Decían los médicos que mi herida se había infectado algo y que se hacía necesario canalizarla bien; que iba todavía para largo y que por lo menos me *soplaría* un mes más, allí, en el hospital. Yo estaba feliz y mi mayor gusto hubiera sido pasarme allí la vida o aunque fuera siquiera el tiempo que durara mi enganche. ¡Qué diferencia aquella vida a la del cuartel! Todo el día tirado en buena cama o tomando el sol en los arcos del corredor, con un buen camisón blanco de manta limpia. (435)

La guerra no representa ninguna ocasión para realizar actos heroicos ni encierra ningún significado, como no sea el de

arriesgar la vida y matar a otros sin tener muy clara la razón para hacerlo.

¿Por qué elige Urquizar este punto de vista marginal? Me parece que es justo el que faltaba después de la prodigalidad de visiones parciales desde alguno de los grupos levantados —particularmente de villistas. No había habido una sola Revolución unificada por un proyecto ideológico compartido, y sólo un narrador obligado a estar del otro lado podía asomarse y atisbar qué era y a qué se debían las insurrecciones. Sin comprometerse nunca con ningún bando, pero desde la simpatía que le inspiran los rebeldes, sabe dejar registro de las razones que tiene el pueblo para levantarse en armas, y lo más interesante de su perspectiva es que incorpora la memoria histórica: “El Cura Hidalgo dejó las cosas a medias; seguían los gachupines mandando en nuestra tierra; quién sabe hasta cuándo” (377), apunta al principio del relato y más adelante lo reafirma en voz de Otamendi, el personaje más educado y con mayor sentido crítico: “Pueblo: ¿qué le debes a Hidalgo?, ¿qué le debes a Juárez? Nada le debes a nadie, porque sigues sumido en la ignominia. Nada te mereces y por eso nada tienes; ¿qué se puede esperar de un pueblo que le debe su independencia a un cura?” (403). Y con parlamentos de este tipo, la novela despliega un hilo polémico con la historia nacional.

Tropa vieja abunda en intermitentes reflexiones del narrador sobre la borrosa diferencia entre quienes luchan en bandos distintos, sólo que unos lo hacen por hambre y otros, como Si-fuentes, lo hacen obligados por las fuerzas federales: “La visión de aquella bandera me hizo recordar que, si acaso entre nosotros había algún enemigo, había de ser otro diferente a aquel que teníamos enfrente” (446). No obstante que el personaje aprende el arte de la guerra y combate sin más, siempre atisba la posibilidad de la liberación personal; no deja de soñar

con construir una nueva vida, aunque el destino lo obligue a continuar en la milicia.

La simpatía hacia los alzados, aunque tenga que combatirlos y lo haga acatando el deber, se aprecia en los trazos con los que familiarmente va pintando a los líderes del movimiento. Hay rasgos de esto cuando alude a la figura de Madero, ante quien se desvanece la distancia oficial al referirse a él como “el chaparro Madero...” (412) o el “chaparrito don Francisco I. Madero” (457). Con aguda conciencia de la tremenda contradicción, pero sin juzgar, el narrador registra el error que cometió Madero al licenciar sus tropas y empezar a gobernar con el mismo ejército porfirista: “Si ya ganaron los revolucionarios –pensaba yo– son ellos los que van a formar ahora el Ejército, y a nosotros, los *pelones*, nos van a echar a patadas para la calle. No nos han de tragar y apenas tienen razón; nosotros haríamos lo mismo” (457). Y así, desde el razonamiento elemental de un personaje con ciertos asomos de conciencia, queda novelado del modo más sintético y contundente posible, uno de los episodios cruciales en la historia de México que selló el destino de la Revolución.

En la incorporación del decir popular y su valoración de los hechos, el personaje deja claro el fracaso del gobierno maderista: “Muchos creían que cuando subiera Madero a la Presidencia se compondría aquello. Subió y las cosas en vez de arreglarse se pusieron peores” (459). Y así, en esa ambigüedad discursiva, sin dejar del todo claro a quién pertenecen esas opiniones, sino abriéndolo al difuso “muchos”, la novela va dando registro puntual de los vaivenes del proceso revolucionario, sin que haya una mirada que imponga desde arriba un juicio inapelable.

Y a propósito de esto, vale la pena destacar la apertura que deja para que en boca de otro personaje, también levantado por el ejército federal, se construya una visión favorable o por lo menos comprensiva de la rebelión zapatista. Y en este punto

se marca una diferencia con respecto al grueso del corpus de obras sobre la Revolución, que se ocuparon o muy poco de Zapata, o bien pintaron de él una imagen sumamente negativa.⁴ Simón López, un campesino morelense enganchado también por la leva, compañero de Sifuentes, se encarga de dibujar una imagen de profunda simpatía de Zapata:

Buena gente, con unos bigotes así de grandes; siempre bien vestido de charro y montado en buenos caballos. Dice que a todos nos tiene que dar nuestra tierra, que ya basta de que nomás los ricos sean los gananciosos [...] la verdad es que Madero nos tantió *diatiro*. Nomás lo subimos y, si te he visto, no me acuerdo. No hay derecho. Por eso don Emiliano anda en el monte; le cayó muy mal la tanteada y *ai* anda viendo el modo de defenderse como puede; a veces pelea, a veces corre. ¿Qué va a hacer si no tiene armas?; ni modo que se ponga frente a frente con los federales; no es tan *tarugo* y más que ya los conoce y les sabe sus mañas. (466)

Y este rasgo resulta mucho más importante si se lo piensa a la luz de la vida de Urquiza, que militó primero en las filas maderistas y más tarde combatió en el ejército constitucionalista de Carranza. Me parece que más allá de la posterior incorporación de la figura de Zapata a la Revolución institucionalizada, que alcanzó a poner en el mismo pedestal a enemigos acérrimos, con proyectos ideológicos distintos como Villa y Obregón, Zapata y Madero, el autor deja hablar a sus personajes y permite

⁴ A este respecto, apunta con singular ojo crítico Edmundo Valadés: “[...] la mayoría de los novelistas de la Revolución no llegan a hacer el gran retrato que merecía Zapata, no llegan a calar la personalidad de quien concreta el más resuelto anhelo popular de la Revolución. Para ellos, cuando más, se queda en enigma su psicología y su carácter, si no se dejan llevar por el prejuicio o por el propósito deliberado con que lo presentó la prensa de la época, de no querer ver en él sino a un general cruel o pintoresco” (68).

que entren a la novela voces de distinta procedencia y con visiones encontradas.

Sobre la variedad lingüística en *Tropa vieja* bien vale la pena anotar algunas observaciones que pueden aclarar un poco la apuesta estética del relato. El narrador posee un nivel educativo más alto que el resto de sus compañeros de lucha: desde el principio nos hace saber que ayudaba en sus cuentas a los peones para que los patrones no los estafaran; también vemos que la madre le lleva novelas de aventuras para que lea, mientras está enfermo, de ahí que se justifique la escritura de sus memorias de campaña en una lengua bastante estándar. Sin embargo, no deja de ser significativo que en la edición del texto aparezcan marcadas con las cursivas estigmatizadoras las expresiones regionalistas o los barbarismos, incluso las que el propio narrador emplea, como *afusilan*, *lebrones* o *agorzomado*. Parece que todavía no era el momento para que las hablas populares entraran con plenos derechos a las páginas literarias, todavía estamos ante los asomos, la indagación de las posibilidades significativas de construir un lenguaje artístico sobre la base de la enunciación popular.

A pesar de que es la voz de Sifuentes la que orienta la mayor parte del relato, con mucha frecuencia el narrador abandona la responsabilidad de transmitir todo lo que él sabe para dejar oír la palabra directa de diferentes personajes que encarnan visiones distintas. Pero más que componerse en una diversidad heteroglósica, la novela deja entrar voces disonantes no tanto en sus formas fonéticas o sintácticas, sino en actitudes, en saberes, en puntos de vista. Las memorias, en consecuencia, están plagadas de voces, fragmentos de conversaciones, relatos de historias de vida, análisis diversos de la situación y en esta profusión discursiva se cruzan acentos variados y, en particular, el del sentido del humor:

- Soy de Sierra de Ixtlán, Estado de Oaxaca, de la merita miel en penca.
 —Eres de la tierra de Juárez.
 —¿Cuál Juárez?
 —Don Benito.
 —No lo conozco.
 —¿Cómo se dice en indio “Qué pendejo eres”?
 —¿No te digo que no soy indio?
 —Entonces qué, ¿eres español?
 —Soy nomás tu padre, pa’que te lo sepas cabrón. (415)

En la conversación anterior surge el humor ante la confrontación de dos mundos, el del periodista culto y el del indio Calequi en su destreza para defenderse de la descalificación inminente. La recreación de las formas orales es la que le da a la novela la posibilidad de captar el dinamismo y la vitalidad de la lengua popular.

Las formas orales van a atravesar todo el texto, pues no sólo la enunciación de los otros personajes, sino también la propia escritura del narrador está plagada de acentos orales. Así cuando relata la huida tras la derrota en Torreón, apunta: “¡El que salió, salió, y el que venga atrás, que salga como pueda! Cada uno para su santo y Dios con todos” (449), de tal suerte que la propia escritura se ve invadida una y otra vez por el presente de una enunciación oral. En otro momento, transcribe al pie de la letra una carta que le envía su madre al hospital, texto respetado en sus incorrecciones gramaticales y ortográficas, sentimentalmente denso que logra ubicarse en las fronteras de lo humorístico por el apego a las formas orales: “*Le pido a Dios yala virgen santicima que te aigan ayudado y te cigan alludando en ese infierno en que as de estar tu*” (397). Escritura y oralidad se entrecruzan en la novela y crean un modo de comunicación vital con el receptor.

La presencia de la oralidad en la obra no se queda en el mero trabajo con las formas o en la reproducción realista de las hablas regionales; se trata, en todo caso, de formas cargadas de sentido, lo cual puede apreciarse en la visión que permea todo el relato: el narrador no necesita polemizar abiertamente con la autoridad sino que en la propia articulación de la historia deja asomar un horizonte valorativo contrario a los principios oficiales y esto lo podemos ver en dos ejemplos particulares: la relación con las mujeres y la alusión a la marihuana. Hay un modo desenfadado para hablar de la necesidad del soldado de tener compañía femenina, por los servicios que puede prestar, donde no hay espacio para romanticismos, para celos, para idealización ni cortejos. A veces la “vieja” elige amante y con toda claridad lo propone, a veces se comparte entre varios; en todo caso, la relación se da como algo natural, en un pacto entre dos que no necesita legalidad oficial porque está legitimada por la libre elección del hombre y la mujer.

La marihuana ha sido siempre una yerba estigmatizada por la autoridad y sin embargo, ha estado tan presente como el alcohol en la vida popular mexicana, aunque es éste el que más ha figurado en las representaciones literarias. El narrador de *Tropa vieja* da cuenta de todos los medios de los que se valían las soldaderas para burlar el control e introducir en los cuarteles los rollos de marihuana para sus *juanes*. La marihuana es un consuelo en las fatigas de campaña, un calmante del dolor de los heridos y una fuente de diversión para los soldados acuartelados. Si fientes no enjuicia a sus compañeros que fuman marihuana y él mismo relata despreocupado y feliz un pasaje donde la fumó. Transcribe las loas que lanza Otamendi a la “yerbita libertaria”: “Humo blanco que se eleva como ilusión; música del corazón que canta la canción de la vida del hombre inmensamente libre” (403). Y en esta naturalidad se asoma

una perspectiva que contraría la persecución decretada por las autoridades contra los que fuman y trafican con la marihuana.

Risa y oralidad

El humor es una de las principales tonalidades de la novela. De hecho, es frecuente que cada vez que se relata un episodio pesadoso o difícil, de inmediato se introduzca un momento relativizador que pone en perspectiva el tono doliente. El lenguaje es fundamental en este trabajo de construir el contrapunto entre el dolor y la risa, de ahí la preferencia por darles la palabra directa a los diversos personajes de la novela, no importa cuán anónimos puedan ser. Así, por ejemplo, cuando son trasladados a un hospital, un soldado herido va soltando amargos lamentos por el dolor que le causan los tumbos del camión y en la retahíla de quejas y reclamos por el espasmo del dolor insoportable surge el sentido del humor:

—Yo no quiero nada; no quiero nada. ¡Ay!, ¡aaay! ¡Bájenme!, mátenme de una vez de un desgraciado balazo en la cabeza [...] No son hombres ninguno de ustedes. Ninguno de los que van *ai* afuera tienen alma para acabar conmigo. Les faltan *huevos*, *jotos* cabrones!, ¡aaay, ay! ¡Ay Diosito!, ¿por qué no me muero, por qué no me matan mejor? ¡Ora oficial mula, hijo de la chingada! ¡Ese cabo que va *ai* caminando es puro cabrón! (434)

La risa puede darse en la medida en que la expresión abierta del dolor posibilita la irreverencia y el reto burlón a los oficiales con grado, incluso la degradación completa al espetarles su falta de hombría para matarlo, en una esfera machista, donde la virilidad es un valor en sí misma.

Me importa destacar la constante presencia de acentos humorísticos porque éste es uno de los rasgos que hacen de *Tropa vieja*

una obra excepcional en el panorama de la novela de la Revolución que, en general, sólo dio espacio para la gravedad o para la injuria degradadora, como la violencia desatada y cruel del güero Margarito en *Los de abajo* o para la ironía escéptica. Urquizo supo explotar la vivacidad que se encierra en las formas orales para pintar de cuerpo entero a cada uno de los personajes que hablan en la novela. El narrador tiene la habilidad de dejar hablar, sabe callar, sin juzgar, a veces sin comentar las palabras ajenas y de esta manera logra recrear de una manera más vívida las torturas del entrenamiento militar, por ejemplo. Así, hay un largo pasaje donde sólo se escuchan las instrucciones que el cabo está dando a la tropa recién reclutada. Primero aparecen indicaciones teóricas y absurdas, imposibles de ser asimiladas: “A la voz de ¡Marchen! Se adelanta el pie izquierdo con la punta ligeramente vuelta para atrás; el paso ha de ser de setenta y cinco centímetros”. Poco a poco se va exaltando hasta llegar a la desesperación y de ahí a la imprecación que revela carencia de autoridad:

—¡Me lleva la chingada! ¡De frente, marchen! Uno para el pie izquierdo, dos para el derecho: un..., do...; un..., do. ¡Alto! A ver tú: ¿cuál es tu pierna derecha!

—Ésta, señor.

—¿No les digo? ¡Me lleva la chingada! Has de ser tú zurdo de las pezuñas. La pierna derecha es ésta; mírala bien, ésta, estaaa. ¡De frente!... ¡marchen! Uno, dos... No miren el suelo, pendejos. La cabeza levantada; los brazos sueltos; el paso, largo. Parecen changos; merecían andar en cuatro patas. Uno, dos; uno, dos... (390)

En la novela la mayor parte de las voces que se escuchan son las de los soldados rasos, de ahí que las relaciones sean horizontales y todos tengan el mismo derecho a la palabra. Cuando es una autoridad la que habla, casi siempre se le escuchará en estos tonos de extrema exasperación que se tornan humorísti-

cos por la falta de entendimiento de los soldados, ante la que no puede hacer nada, sólo maldecir o proferir injurias que de tan repetidas se vacían de sentido y terminan por sonar a mero lenguaje familiar. Y tanto es así que en un momento Sifuentes transcribe una “maldición muy enredada” que había inventado un sargento, en sus afanes de encontrar las palabras más duras, y es inevitable casi ver la sonrisa con la que transcribe en cursivas la maldición: “*Vayan y rechinguen a su rejijo de una chingada madre*” (414).

El escepticismo parece ser la tónica dominante en la novela de la Revolución. Con algunas excepciones notables, como el caso de *Cartucho* de Nellie Campobello, es la falta de confianza en las posibilidades transformadoras del propio movimiento la que campea en casi todas las páginas que se escribieron. Y la desconfianza radical surge, seguramente, por el origen ilustrado y de clase media de los escritores, lo que los distanciaba de las clases populares. Predominó la certeza de que al movimiento le faltó un proyecto ideológico y conciencia en los campesinos enrolados en la bola, de ahí el fracaso. De este modo, la Revolución terminó por convertirse en la ocasión propicia para que los hombres cultos se percataran del hondo abismo que los separaba de las clases populares; por ello se exhibió el temperamento violento, el anhelo de venganza que yacían soterrados por la opresión de la dictadura, pero que definían el ser del mexicano. Así adquiere concreción esta necesidad de entender el sino de un pueblo predispuesto a la melancolía, a la violencia y al relajamiento, aunque la exploración sistemática se iba a desarrollar profusamente en el periodo posrevolucionario. ¿Qué hay de esto en *Tropa vieja*? ¿Puede decirse que comparte esta perspectiva dominante con las demás novelas de la Revolución?

El narrador va dejando aquí y allá una serie de anotaciones que apuntan a la develación de un sentimiento fatalista propio

del pueblo mexicano. Hay un momento en particular que me interesa destacar porque se aprecia una reflexión muy explícita de Sifuentes acerca de las posibilidades de la Revolución:

¿A poco creían los rebeldes que ganando ellos iban a acabar con los poderosos, con los patrones, con los que tuvieron la suerte de educarse bien? Podrían tirar a un mandón, pero no sería sino para poner a algún otro en su lugar. ¿La igualdad? ¡Imposible!; siempre habría de haber ricos y pobres, desmedrados y opulentos; igualdad solo en la muerte y aun eso mismo estaba todavía por verse [...] ¿no éramos los pobres aquí los que matábamos y robábamos y hacíamos todo el mal? ¿No eran los ricos aquí los que no derramaban la sangre de las gentes y los únicos que podían rezar en una iglesia y hacer la caridad con su dinero? (438)

Obsérvese cómo el narrador va deslizándose su discurso, de un escepticismo radical sobre las posibilidades de cambiar las cosas, hacia una denuncia irónica de la falsedad de los supuestos religiosos. Voy a transcribir dos breves fragmentos para que pueda apreciarse nítidamente el matiz que me interesa introducir en relación con el problema del escepticismo:

bien escarmentados con mi ejemplo y pensando seguro que aquella vida no había de tener remedio nunca; deudas de abuelos que pasaban a los padres y después a los hijos; única herencia de los mexicanos pobres; de sol a sol, día con día y año con año, hasta acabar con la vida, hasta que Dios quisiera y Dios estaba muy alto y no veía para abajo nunca. (377)

—De veras que los hijos debieran ser nomás pa'los ricos, pa'los que les pueden dar de comer y vestir: ¿qué se ganará Dios con mandar muchachos a los pobres? (401)

El fatalismo parece derivarse de una razón más bien histórica que de temperamento nacional: se trata de una condición crea-

da por la organización social sostenida por tanto tiempo. Las alusiones a Dios son constantes en la novela y no parece haber una actitud reverente y solemne, sino más bien de reto burlón ante la condición de ese Dios que no se da abasto para atender tantas peticiones encontradas: “los enfermos le piden salud, los médicos enfermedades; los moribundos vida y los de las agencias fúnebres muertes para ganarse la vida [...] Con alguno tiene por fuerza que quedar mal” (420). La relación con Dios se resuelve en los tonos del desafío, de la desconfianza.

Sin duda la idea del pueblo mexicano como un pueblo fatalista estaba en el ambiente en el momento en que Urquizo escribió la novela⁵ y hay rastros de estas discusiones en su escritura; sin embargo, la diferencia está dada, una vez más, por el punto de vista que eligió para contar la historia: en la medida en que no es una mirada ajena, sino que es un personaje involucrado en esa visión de mundo, que comparte las miserias y la lucha cotidiana por sobrevivir, el fatalismo aparece como un rasgo presente, pero no más importante ni más dominante que el espíritu lúdico con el que se relaciona con la idea de Dios o con su propia situación, de tal suerte que no termina por predominar un tono pesimista, sino un constante contrapunto de alegres esperanzas y dudas.

La novela se cierra en esta tensión entre desgracia y apertura de posibilidades: Sifuentes está en el hospital, otra vez herido, ahora en la refriega de la llamada Decena Trágica. Ha perdido un brazo pero al menos será libre para irse a hacer su vida, ya no tendrá que “cargar un máuser”, la mujer le ofrece apoyo. Si bien ha ganado Huerta, se plantea explícitamente la posibilidad de una nueva rebelión: “¿tú crees que esa gente

⁵ Recuérdese que Samuel Ramos publicó *El perfil del hombre y la cultura en México* en 1934, por lo que seguramente Urquizo alcanzó a conocer el estudio.

se va a conformar? Otro Madero saldrá y entonces..., entonces, ¡quién sabe!” (486) y firma sus memorias 25 años después, en 1938, en Pachuca, Hidalgo, sitio al que pensó escapar con su Juana cuando el ejército porfirista fue vencido en Torreón. Es decir, Sifuentes escribe sus memorias cuando han pasado todos los levantamientos, cuando la Revolución se había hecho institución y empezaba una nueva oportunidad para México con el cardenismo. Tal vez por esta razón no se cierre en un tono pesimista o de juicios severos hacia la Revolución.

Alejandro Katz propone una filiación de esta novela con la picaresca: “En efecto, la voluntad de crítica social de *Tropa vieja* no es la de un realismo que se pretende objetivo, sino la del pícaro en cuya mirada se refleja una crisis moral” (9); para el crítico, la novela efectúa una actualización y readecuación de las características definitorias de la picaresca a los tiempos de la Revolución. Por mi parte no estoy tan segura de poder sostener esta filiación, salvo por la incorporación de las perspectivas populares en la expresión oral de la escritura y el sentido del humor desenmascarador, y en esto sí que resulta claramente heredero de la tradición asentada por José Joaquín Fernández de Lizardi. Sifuentes no es propiamente un pícaro; es un personaje con conciencia de clase y con sentido ético. Pero más que detenerme a elaborar una polémica sobre esta apreciación, me importa señalar otro vínculo importante de la obra con la literatura precedente, con otro heredero de Fernández de Lizardi, porque estos vínculos sí hablan de la voluntad de la novela para recuperar una memoria artística e ideológica: Heriberto Frías.

La propia novela establece explícitamente su vínculo con el episodio histórico que recrea la obra más importante de Frías, *Tomochic* (1892), en el momento en que se elige el 9º batallón del ejército federal como la compañía en la que va a participar Sifuentes. No deja de ser tentadora la idea de que Urquiza quiso

hacer un homenaje a Frías en *Tropa vieja*, en la que dispersa gran cantidad de huellas que evocan la vida del autor y la propia crónica *Tomochic*. Algunas coincidencias no son nada gratuitas: la creación de un personaje que actúa como oscuro soldado del mismo ejército represor en cuyas causas no cree; la simpatía con la que se ve a los alzados a quienes se debe combatir; el guiño de una escritura autobiográfica en la que se rememoran acontecimientos pasados; la presencia de un periodista como Otamendi que evoca el idealismo de Miguel Mercado, el narrador de *Tomochic*; la opción de una escritura que convive con la sintaxis oral; la incorporación de giros regionales y barbarismos combinados con pasajes líricos. De este modo Urquizo elige ligar su escritura a la obra precursora de la novela de la Revolución, más que a las propiamente inscritas en el ciclo revolucionario.

La memoria ocupa el papel decisivo en la escritura de Urquizo, una memoria que intenta rescatar del pasado las experiencias vividas por oscuros personajes que no son héroes, para contar lo que se quedó sin ser relatado de las gestas históricas, sin utopías ni idealizaciones. Con esta novela se construye una nueva imagen literaria de la Revolución mexicana, esa Revolución que no fue nunca unitaria ni unívoca, más bien fragmentaria y discontinua, contradictoria y plural. Lo revolucionario de la escritura de Urquizo es su vínculo entre las formas orales, que tan bien recrea, con una perspectiva popular y un sentido del humor que alcanzan a plasmar una imagen del lenguaje literario que años después Juan Rulfo habría de llevar hasta un grado de maestría insuperable.

Bibliografía

DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- KATZ, Alejandro. *Obras escogidas*. Pról. Francisco L. Urquizo, México: Fondo de Cultura Económica, 1987. 7-11.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Universidad, 2001.
- URQUIZO, Francisco L. *Tropa vieja. La novela de la Revolución mexicana* Vol. 2 Sel., intr., pról. Antonio Castro Leal. México: Aguilar, 1993. 371-486.
- VALADÉS, Edmundo, "La Revolución y las letras". *La Revolución y las letras. Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución mexicana*. Eds. Edmundo Valadés y Luis Leal. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. 9-87.

DE MAPACHES Y CARRACAS. UNA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN

JESÚS MORALES BERMÚDEZ*

El texto a continuación intenta situar algunas de las particularidades de Chiapas en el seno de la Revolución mexicana y de la muy conocida “Novela de la Revolución mexicana”, de las cuales se encuentra distante aunque emparentada. Hasta donde nos es conocido, en ningún momento ha figurado alguna consideración hacia la producción literaria chiapaneca relativa a la Revolución, escasa por otro lado y de calidad dudosa, a consecuencia quizás del tratamiento que en general se ha destinado hacia los hechos de armas en esa entidad del país. El texto intenta, entonces, ubicar en primer lugar el contexto histórico de la Revolución mexicana en Chiapas; en segunda instancia, señalar el contexto cultural y literario de la entidad en el momento de la producción de la novela sobre dicha Revolución; y, finalmente, mostrar la novela en su contenido y alcances. Espero contribuir con el avance de los estudios regionales para Chiapas y, de esa forma, abonar con un grano de arena su perspectiva cultural.¹

*CESMECA - UNICACH

¹ Debo agradecer, por supuesto, a Estrella Zúñiga Zenteno por apoyarme en mi temporada de campo y acompañarme en pos de información inmediata; agradecer a Eduarda García y su hermano Martín por haberme favorecido visitas a Ocozocoautla y encuentros con Lubia Coutiño, Rafael Coutiño y Enrique Fernández, familiares de César Coutiño Bezárez y del general Tiburcio

Chiapas en el contexto político social de la Revolución mexicana

Al referirse al estado de Chiapas en el contexto de la Revolución mexicana, las ciencias sociales en general han construido el lugar común de que en Chiapas no hubo revolución; más aún, que la contrarrevolución triunfó en la entidad y que sus jefes negociaron con los dirigentes de la Revolución mexicana para alcanzar la pacificación y, de esa manera, perpetuar el estado de desigualdad social con preponderancia de latifundios, servidumbre, “derechos de pernada”, “guardias blancas”, identificación de hacendados con estructura de gobierno y gobernadores. Así lo plantean, desde el primer momento, los partes oficiosos de la “División Veintiuno” del Ejército Constitucionalista llegado a Chiapas el 8 de septiembre de 1914, al mando del general Jesús Agustín Castro² y, desde ellos, las derivaciones de historiadores e intelectuales afincados con los gobiernos de la Revolución triunfante.³ El estigma de un Chiapas contrarrevolucionario ha recorrido, desde entonces, los estudios de intelectuales nacionales y los escritos periodísticos del país, y se ha asentado en las mentes

Fernández Ruiz, con quienes quedo en perdurable deuda y a quienes debo el presente texto. Les debo muestras de amistad también, pues su generosidad verbal, su amabilidad y la sabrosura de sus conversaciones renovaron en mi ánimo el siempre saber que acercarse a una región nueva abre ventanas de conocimiento y de gratificación.

² Cf. la revista *ICACH*, números 3 (1959) y 4 (1960).

³ Por ejemplo Luis Espinosa (1944), Jesús Silva Herzog (1956), Roberto Blanco Moheno (1957), José Casahonda Castillo (1974), Emilio Zebadua (1999), etc. El historiador Antonio García de León, sin demérito de su posición liberal, ha escrito su trabajo en torno a la Revolución en Chiapas a partir de fuentes orales de primera mano, merced a las cuales favorece una mirada de mayor complejidad y sentido. Véase el apartado “La Revolución mexicana: regionalismo, revuelta y memoria colectiva” de *Resistencia y Utopía* (2, 1985, 11-152) y su libro *Ejército de ciegos* (1991).

de los intelectuales chiapanecos, en perenne recriminación a no distanciarse de nuevo de la supeditación que deben a los dictados de los poderes del centro. De alguna manera, los gobiernos de la Revolución en el país no perdonan el que Chiapas diera muestra de intereses autonomistas o de soberanía territorial frente a los intereses en juego cuando el movimiento armado. Asimismo, los gobiernos de la Revolución en Chiapas supeditados al centro desde Emilio Rabasa (Casahonda 9) no perdonan el que los chiapanecos dieran muestras de movilidad social al margen de sus gobernantes y reclamaran la soberanía territorial derivada de los tratados suscritos durante la federación a México, y parecieran haberse impuesto la consigna de frenar y someter cualquier iniciativa política o social, a no ser que provenga del gobierno mismo: una especie de paternalismo finquero o caciquismo, herencia, esa sí, de aquel tiempo decimonónico que quiso enfrentar la revolución burguesa de los norteños.

A la llegada de la “División Veintiuno”, no siguió ninguna reacción de la entidad. Al decir de García de León, el general Jesús Agustín Castro representaba el “ala radical” del constitucionalismo junto con Lucio Blanco, Salvador Alvarado y Francisco J. Mújica; participó de la Convención nacional y volvió a Chiapas renovado en su lealtad a Carranza, dándose a la tarea de “quebrarle la espina dorsal al porfirismo” y construir “una Arcadia feliz, en donde el capital y el trabajo convivirían en paz y en donde el milagro de la educación racional borraría las tinieblas de la ignorancia y el fanatismo” (García de León, 2, 1985, 48), a partir de la expedición de la *Ley de Obreros* o de la *Liberación de Mozos* el 30 de octubre de ese año de 1914 (García de León 2, 1985, 48-51).⁴ Aún con estas leyes pareció

⁴ Una versión completa de esta *Ley de Obreros* puede encontrarse en la obra de José Casahonda Castillo *Cincuenta años de Revolución en Chiapas* (43-47).

no ocurrir nada extraordinario, pero los personeros del general Castro buscaron volverla realidad en regiones de los Altos y de la Sierra Madre.

La reacción, entonces, fue la movilización de los finqueros de Chiapas y sus trabajadores en sus diferentes regiones (Socónusco, Valles Centrales, Altos, Fronteriza, Norte) en facciones unificadas al calor de la firma de la Acta de Canguí, llamada así por realizarse en la Ribera de Canguí, Departamento de Chiapa, el 2 de diciembre de ese año (Serrano 11). La región unificadora del movimiento fue la de los Valles Centrales, en particular la conocida como Frailesca por pertenecer las haciendas de allí a los antiguos frailes dominicos, expropiadas o compradas al calor de las Leyes de Reforma y adquiridas por liberales de Chiapa, Tuxtla, Ocozocoautla, muchos de ellos de tradición juarista y partícipes de la lucha contra la intervención de los franceses. Tales son los casos del héroe liberal Ángel Albino Corzo y el de Julián Grajales, fundadores ambos del Valle de los Corzo como un espacio para la gran familia. A lo largo de las luchas contra la intervención francesa destacaron el señalado Ángel Albino Corzo y otras personalidades con merecimientos diferentes (Corzo, 1867 y 1868).

De tal raigambre de luchas anti-intervencionistas y de aquellas derivadas “del viejo *Plan de Chiapas Libre*, proclamado en 1823 contra la ocupación de fuerzas mexicanas por fray Matías de Córdova y don Matías Ruiz,⁵ en sus aspectos de ‘defensa

⁵ Es de precisar la particularidad de Chiapas en el seno de la federación mexicana: si bien la entidad fue parte de la Nueva España durante períodos de la Colonia y de la Capitanía General de Guatemala, durante otros permanece al margen de los movimientos libertarios que caracterizaron la formación de la nueva nación mexicana. Cuando en 1820 concluye la Independencia de México, ante las previsiones de intervención del imperio de Iturbide o de la Confederación Centroamericana, Chiapas proclama su Independencia (de España, de Guatemala, de todos), el 28 de agosto de 1821 y permanece en indefinición po-

de la soberanía de Chiapas” (García de León 2, 1985, 45), se revestía el levantamiento convenido en la Ribera de Canguí, aupado también al cuerpo del ejército villista. De allí que “la ira de los finqueros afectados por las medidas del “gobernador norteño” Jesús Agustín Castro se podía canalizar en el marco de una revuelta nacional villista, a la que se agregaría aquí “el sentimiento chiapaneco”; es decir, las normas de conducta surgidas de la particular atmósfera local, sentimiento que sólo podría expresarse claramente a través de los terratenientes” (García de León 2, 1985, 46), toda vez que la estructura económica y social de la época parecía funcionar sin la modernización propiciada por la Reforma o por el Porfiriato, y dormir en una lasitud que los trabajadores se “habían acostumbrado” a sobrellevar.⁶

Entre los años de 1914 y 1920 se desató un proceso de guerra de guerrillas mediante el cual los rebeldes chiapanecos, denominados mapaches (“mapachis” en el habla regional) y autodenominados “villistas”, mantuvieron a raya al ejército de “intervención” constitucionalista sin permitirle la aplicación de los efectos sociales del constitucionalismo. Tampoco fueron derrotados militarmente por él.

En función de semejante “intervención” a través de la “Diversión Veintiuno”, de los abusos cometidos por ella al decir de

lítica y revueltas internas hasta cuando mediante un plebiscito popular decide su anexión a México el 14 de septiembre de 1824 (Gutiérrez Cruz 1997).

⁶ Dice Santiago Serrano: “mientras la mayor parte de los estados experimentan el paso de la locomotora, Chiapas se halla aún bajo el bostezo aletargante de sus convoyes soporíferos [...] ¡I pensar que ningún mexicano ignora que el pueblo chiapaneco, al unirse a este país, nuestro hermano mayor, lo hizo tan solo obedeciendo a ese innato e irresistible sentimiento fraternal que existe entre ambos pueblos [...] Pero, por desventura nuestra, ni uno solo de los gobiernos que se han sucedido en esta bella República de Juárez, ha comprendido la obligación moral de ayuda” (7-8).

los rebeldes, de los despojos de que éstos fueran objeto, y en un ejercicio real o ficticio que llevó a acuñar el término de “carrancear” como sinónimo de robar, el entonces coronel Tiburcio Fernández Ruiz, bajo las órdenes de la División del Norte, pidió autorización al general Francisco Villa para extender la revolución villista en Chiapas, convencido de alcanzar pertrechos y fuerzas por solidaridad entre su parentela, los rancharos y los peones (como ocurrió), formando de esa manera la famosa “División Libre de Chiapas” con sus cuatro frentes a lo largo del Estado (García de León 2, 1985, 134). Al mando incuestionable de ella, construyó una épica y mitológica lucha sin derrota hasta desembocar en la transformación del “Acta de Canguí” por la de “Nandayacuti”, y secundar de esa manera “el movimiento que iniciará en la República el general Álvaro Obregón contra el gobierno tirano de don Venustiano Carranza” (García de León 2, 1985, 134). La pacificación del estado de Chiapas y del país volvería paulatinamente bajo la mano de Obregón con las nuevas modalidades de negociación y corrupción. Y ya “vuelto el país al orden constitucional, Tiburcio [Fernández] fue el primer gobernador electo [de Chiapas]. Lo eligió el pueblo con el consentimiento de Obregón, que desde los inicios de 1920 era ya el hombre fuerte de México” (Casahonda 73). Hay quienes elogian su gestión y quienes no la denuestan sí afirman que su alianza con Obregón mantuvo el objetivo de servir de apoyo a guardias blancas a la par de inaugurar la nueva estructura de gobierno ligada a los señores de la tierra (los latifundistas), lo que perdura hasta nuestros días (García de León 2, 1985, 133 ss.).⁷

⁷ Esta última afirmación, de tanta trascendencia en los discursos en torno a Chiapas, ha visto esclarecimientos en las últimas décadas a través de estudios especializados, entre los que se pueden ver los de Daniel Villafuerte (1999 y 2002) y Gabriel Ascencio Franco (2009).

Chiapas: contexto cultural y literario

El poeta mexicano Octavio Paz escribió en torno a la sujeción de los intelectuales al poder gubernamental en el período inmediato posterior al movimiento armado (Paz 170). Las grandes mentes de escritores parecieron desempeñar funciones públicas o de consejo: José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, etc.

Respecto a la “inteligencia” chiapaneca, poco hay que decir de ella en un primer momento. Ciertamente el general Tiburcio Fernández Ruiz no era un analfabeto: había cursado parte de la carrera de Derecho en la ciudad de México y compuso un gabinete no de intelectuales precisamente, pero sí de gente con iniciativa y conocimientos suficientes para sacar adelante la economía y la pacificación de un estado en postración (Casahonda 73 ss.). Tuvo, sin embargo, entre los suyos, al poeta tuxtleco Santiago Serrano, quien escribiría una apología del movimiento mapachista quizás para revestirlo con una aureola de justicia y dignidad. Su *Chiapas revolucionario* (1923) encomia la lucha mapache y enarbola los valores de la autonomía relativa, los cuidados que la federación debe guardar hacia la entidad.

Pasado su papel de corifeo, Santiago Serrano habría de desenvolverse como uno de los poetas destacados de la entidad (Gutiérrez Alfonso 50-59). Por su parte, Tiburcio Fernández Ruiz, gobernador mapachista, dejó el poder a un político de nuevo cuño, brillante y popular, con ligas en la capital del país y en el propio estado: Carlos A. Vidal, vencedor de las elecciones de 1925 “con un enorme apoyo popular brindado por sindicatos, clubes socialistas y comités agrarios” (Tamayo 57). Él mismo con anterioridad había fundado el Partido Socialista del Soconusco; más tarde ligaría su destino al del presidencial

Francisco Serrano para morir trágicamente a su lado (García de León 2, 1985, 176-186).

No cuenta con mayor importancia la gestión de Carlos A. Vidal. Tras su muerte posterior y su sustitución por dos y tres gobernadores interinos hasta la elección de Victórico Grajales en 1932, emerge un rumbo cultural. La altura del saber humano surgía como horizonte del nuevo gobierno y hacia él debía de encaminar sus fuerzas. En términos del desarrollo de una vía cultural, “el gobierno del Coronel Grajales estaba convencido de que no podía lograrse la evolución moral e intelectual de las clases laborantes si no se extirpaba de raíz el alcoholismo” (Tamayo 76). Como si emergieran de la propia vegetación, maestros, promotores, líderes sociales y escritores asumieron como propio el ideario del Estado nacional. A lo largo del estado de Chiapas los escritores y periodistas asumieron una actitud “comprometida” (como se diría ahora) para sus plumas. Nunca antes en la historia de la entidad la efervescencia de una “literatura social” vio tamaña presencia. Poemas, obras de teatro, cuentos, fábulas... cualquier género literario era apropiado para el supremo afán de racionalizar al pueblo, de conducirlo a la estatura de su saber. Desde sainetes educativos con títulos por demás edificantes, hasta manuales elaborados por poetas, o bien poemas sueltos o colecciones poemáticas como *La hora inquieta. Musa revolucionaria* (1935) de Héctor Eduardo Paniagua o *Poemas revolucionarios* (1937) de L. Morales. En el Estado bullía un espíritu incendiario y de transformación, el deseo de mostrar al mundo una humanidad libertaria en su aspiración y en su ser. Una estética didascálica y de lo inmediato nimbó parte del ejercicio de los escritores, de los intelectuales; se trataba de “ir hacia el pueblo” y llenarlo de palabras, llenarlo con las representaciones de sí mismo o de la nueva sociedad. El sentido social del arte cobró realidad no necesariamente desde

una reflexión crítica; la unión de las élites de la cultura con las del gobierno fue patrimonio de ese tiempo, similar a la de sus pares en la propia nación mexicana, al amparo de cuya revolución florecieron los movimientos culturales, esperanzados en un primer momento y disidentes en otro. Los intelectuales en Chiapas afincaron codo a codo con el gobierno estatal la nueva radiografía secular del ciudadano de la entidad (Morales 2005, 64-68).

El nuevo ser racional tendría el espíritu ascético de los antiguos anacoretas del desierto y el ansia misional de los primeros apóstoles. Por ejemplo, *Desfanatización*, drama en dos actos de Tomás Martínez, trata de la transformación alcanzada por la escuela socialista y cómo al amparo de sus luces los alumnos mutan sus anteriores concepciones religiosas por las enseñanzas de Marx. La concepción emancipada de la altura racional desde la Secretaría de Educación y desde el gobierno del coronel Grajales es moderna para la época y aún guarda ecos en el actual discurso neoliberal (Tamayo 97-102).

La educación socialista como parte de un proyecto de transformación de la sociedad mexicana en general y de Chiapas en particular implicaba su extensión con carácter de universal, pues sólo ella, merced a su carga de valores, igualaría a los campesinos, indios y obreros en cuanto clase con los burgueses, profesionistas y “ricos”. De allí el sentido misional de la educación desarrollada en Chiapas. Con el ascenso del general Lázaro Cárdenas a la presidencia de la República asistimos, por única vez en la entidad, al espectáculo misional del magisterio. Como verdaderos conversos, los maestros cardenistas recorrieron la geografía chiapaneca forjando conciencias y derrumbando los muros de la ignorancia; sus palabras condenatorias de la opresión y del servilismo disiparon horizontes otrora nublados por el desconocimiento. De un poblado a otro caminaban en

su propio pie los maestros, pregonando la “buena nueva” de la educación: la *Cartilla del maestro* para leer y escribir con formulaciones onomatopéyicas; el libro de lectura *Troca el poderoso*, en el que la imaginación de Germán Lizt Artzubide, el poeta estridentista, desbordaba pasión por el futuro tecnológico; el *Manual del campesino*; el *Manual de la industria*, entre otros materiales que como *vademécum* del maestro fueron llenando una primera época que aspiraba a la gran transformación alfabetizadora y educadora. Esta primera etapa se caracteriza por su gran ambición y originalidad, toda vez que intentaba “considerar a la comunidad entera como objeto de su acción educativa, para combatir la miseria, la insalubridad, la desorganización cívica, el aislamiento y la ignorancia” como anhelos de la Revolución (Beltrán y Pozas 1973, 77). Tamaña ambición no contaba con objetos educativos acabados ni con personal de vasta formación. Hubo que impulsar, propiciar manuales, apelar al espíritu constructor de la patria, detonar en los docentes una gran capacidad creativa y de compromiso con la comunidad (Morales 2005, 73).

La segunda gran época se entrelazará con la anterior y consistirá en el reparto agrario, lo que será una realidad creciente desde Cárdenas hasta nuestros días⁸ y crecerá al impulso del Instituto Nacional Indigenista con la fundación en San Cristóbal de Las Casas del primer Centro Coordinador del país (en lenguas tzeltal y tzotzil) y la puesta en marcha de una política indigenista de gran ambición y no menor extensión. La iniciativa formativa, cultural, educadora fue asumida por los gobiernos federal y estatal, y fue promovida a la par del proceso de reforma agraria. Se proponía por entonces la forja de una patria

⁸ A este respecto, véase el libro *La tierra en Chiapas* de Daniel Villafuerte et al.

igualitaria, moderna, abarcadora de todas sus gentes y todas sus regiones. La educación sería la punta de lanza, a la par de fin en sí misma (Tamayo 193). Después vendría la crítica de ese indigenismo, de la apuesta por su integración a la nación y la emergencia de las propuestas multiculturales, pluriétnicas y multinacionales.

La radicalidad del proyecto (no exento de romanticismo) de refundación de la nación mexicana cubierto con el socialismo emergente en la Unión Soviética, alcanzó una simpatía continental y extracontinental que sumaría esfuerzos y anhelos de individuos y grupos sociales. Para el caso chiapaneco importa destacar la afluencia de refugiados españoles que, acogidos por Lázaro Cárdenas, afincaron sus vidas y realizaron contribuciones culturales y comerciales en Chiapas desde los años 1939 y 1941 (Molina 60 y *pássim*). La inserción de estos refugiados tuvo un peso en la vida cultural de la entidad. La conjunción de algunos de ellos con artistas e intelectuales provenientes del centro del país, más los intelectuales y artistas locales desarrollados al calor del aura revolucionaria, permitió la emergencia de instituciones culturales y educativas renovadas como el Ateneo (1939) y el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, a cuyo amparo habrían de formarse los primeros “movimientos culturales” de Chiapas difundidos en las revistas *Ateneo* (1952-1957) e *ICACH* (1959-1973). La apuesta por el conocimiento universal, el humanismo y la tradición regional es legado de ese movimiento, que es expresión nítida de la época más nacionalista o federalista de Chiapas, y que es la puerta de entrada a la modernidad (si no de la entidad sí de sus cuadros más destacados) y la mejor expresión del espíritu secular.

En cuanto a las revistas *Ateneo* e *ICACH*, puede hacerse una reflexión: relevo la segunda de la primera, ambas intentan fun-

dar el mundo nuevo y moderno de la Revolución mexicana en Chiapas. Estas revistas intentan construir y explicar el mundo, particularmente el regional, desde sus orígenes hasta su destino final. Asistimos, de esta manera, al nacimiento de la nueva sociedad de Chiapas que es el nacimiento de su historia, de su fenomenología, de su imaginación; asistimos al origen científico y artístico de la entidad. Las revistas *Ateneo* e *ICACH* proyectan la memoria histórica de un pueblo hacia el futuro y el progreso. La conjunción de ciencias (arqueología, historia, sociología, geografía, astronomía, hidrología y mineralogía) y artes componen el hilo de Ariadna de estas revistas al lograr que Chiapas emerja de su laberinto: un camino sinuoso y entorpecido más por las veleidades políticas que por la aspiración de sus intelectuales de entonces (los primeros intelectuales orgánicos en Chiapas) quienes quisieron verse como un movimiento cultural, y lo fueron. En tanto movimiento buscaron la representación de todas las ciencias y las artes para “encausar a las generaciones jóvenes hacia planos más elevados” (Navarro 57) y quisieron estrechar lazos con los gobiernos estatales para alcanzar con ellos un honroso y racional destino para la entidad. A más de realizar la publicación de las dos revistas con niveles de recepción amplios tanto en la entidad como en el país y en el extranjero, gracias al impulso del movimiento *Ateneo* se logró la creación del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, primera institución media y superior en la entidad, en cuyo seno se discutió el proyecto de formación de la Universidad Autónoma de Chiapas, creada años adelante, y de la propia Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, universidades públicas que se debaten aún hacia su cabal institucionalidad que es también la institucionalidad de la vida de Chiapas en la nación. Por un breve lapso del siglo XX Chiapas se integró al país, al mundo y a la modernidad, así haya sido en el marco de la cultura y de

las ideas; éste es hasta hoy el ciclo de mayor enjundia en las ciencias y en las artes, y también de mayor fe en la Revolución mexicana. El movimiento *Ateneo* es su expresión. El momento cenital de las revistas *Ateneo* e *ICACH* ocurrió entre los años cincuenta y setenta, período demarcativo de la crisis del proyecto de la Revolución en el país y de emergencia ideológica de nuevos proyectos.

Más allá de esa dimensión, en términos estrictamente literarios, ocurre la emergencia de dos fenómenos al margen de las revistas: la aparición del libro *Fiesta de pájaros* (1932), con acogida incuestionable en el interior del Estado (Morales 1997, 62-64) aunque sin estudios críticos ni reseñas hasta el momento; y la emergencia de narradores, cuyas obras de trascendencia allende las fronteras de Chiapas acaso lindan con dos de los temas ideales de la Revolución triunfante: los indios y el campesinado. Estos narradores (el llamado “Ciclo de Chiapas” ubicado de 1948 a 1962) sí alcanzan recepción mundial y merecieron críticas especializadas desde el primer momento hasta nuestros días (Sommers 77-92). En ese periodo emergió *La simiente del corsario* (1953) de César Coutiño Bezales, novela solitaria y distante de los centros culturales del momento.

Literatura de la Revolución en Chiapas: *La simiente del corsario*

No es responsabilidad de los escritores y artistas avenirse a la consideración de los sucesos históricos o materiales de sus pueblos. No tienen por qué hacerlo respecto a la Revolución mexicana en Chiapas, como tampoco es imperativo para el país, independientemente de la existencia de la llamada “No-

vela de la Revolución mexicana”.⁹ En todo caso, el escritor toma o puede tomar sucesos de su tiempo como motivos o pretextos para su ejercicio narrativo, pero él decide cómo llevarlo a cabo en distancia necesaria del suceso mismo. Detengo mi atención, sin embargo, en el narrador chiapaneco que ha tomado la Revolución mexicana como motivo de su novela, *La simiente del corsario* (1953), en función de sus virtudes narrativas, la fuerza pasional de sus personajes y la acción que por ella transcurre.

El autor

Hijo de Rafael Coutiño Corzo (de profesión carnicero) y de Angélica Bezares, César Coutiño Bezares¹⁰ nació en Ocozocoautla el 16 de octubre de 1917. En su lugar de nacimiento hizo sus estudios primarios. Su padre, hombre de carácter recio y admirador de Alemania, privilegió en su hijo Sínar la formación media enviándolo a Tuxtla Gutiérrez a la Escuela Industrial, pues veía talento en él. En oposición, a César solamente lo colocaba a aprender oficios, como herrería, carpintería, sastretería. Consciente de su circunstancia, César Coutiño Bezares abandonó un día el pueblo y, en compañía de Paco Chanona, el actual compositor de canciones, se fue a Tuxtla para buscar a su hermano Sínar, quien habría de ayudarlo a ingresar en

⁹ Al reflexionar en torno a *Los de abajo* y *La Malhora* de Mariano Azuela, el poeta mexicano Xavier Villaurrutia decía: el último en creer que Mariano Azuela es el novelista de la Revolución ha de ser, sin duda, Mariano Azuela, que escogió ya, desde hace un buen número de años, su punto de vista de escritor de novelas y que, seguramente, no tratará ahora de conciliar el suyo con el punto de vista que, fuera de él, se le propone [...] [Las] de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen [...] a las novelas mexicanas que les precedieron inmediatamente en el tiempo” (Villaurrutia 801).

¹⁰ Los otros hijos del matrimonio fueron Sínar, René, Luvia, Antonio y Aramis.

la Escuela Industrial. En ese lugar habría de conocer al Lic. Gil Salgado Palacios, años después precandidato del PRI y a quien ayudó en su campaña. Pero el Presidente Miguel Alemán ya había decidido que el gobernador sería el general Francisco José Grajales, “una de las personalidades distinguidas de la Colonia Chiapaneca en la ciudad de México” (Camacho Velázquez 45-68). Conoció también a un ingeniero que le consiguió una beca para ir a estudiar a Mérida en una de las Escuelas Superiores para Hijos de Trabajadores fundadas por Lázaro Cárdenas durante su gestión.¹¹

En Yucatán habría de sobresalir como orador y jugador de basquetbol, y habría de vincularse al periodismo y a organismos socialistas. Estando en sus estudios, le cabe la sorpresa de ver llegar a un maestro joven y guapo por quien hacían cola las muchachas; se trataba de Octavio Paz, a quien pudo saludar y escasamente conocer.¹² De Mérida consigue ser trasladado con el goce de la misma beca a la Preparatoria N° 6 ubicada en Coyoacán, en donde concluye sus estudios para inscribirse de inmediato en la Universidad Nacional en la carrera de Derecho. Amigo entonces de Carlos A. Madrazo (quien le pediría que fuera Procurador de Justicia durante su gubernatura), se relaciona en amistad con quienes luego serían grandes personalidades como Alejandro Carrillo, Salvador Gámiz (en ese momento miembro de la Internacional Socialista); más tarde sería expulsado con estas personas y con otras veintiocho más ligadas a Vicente Lombardo Toledano por problemas en torno a la autonomía universitaria. El rector de la Universidad Socialista

¹¹ Estas Escuelas habrían de alcanzar renovado auge en la presidencia de Luis Echeverría, quien habría de colocar como diputados y funcionarios a egresados suyos como Héctor Mayagoitia, entre otros.

¹² Una breve referencia a la estadía del poeta Octavio Paz en Yucatán puede verse en *Primeras letras* (26-27 y 129-133).

de Occidente (hoy Universidad de Guadalajara y escenario de lucha permanente con los tecos) los acoge y son readmitidos nuevamente por la Universidad Nacional, aunque deben reválidar materias. Concluida la carrera, gracias a haber conocido a Fedro Guillén) quien trabajaba en la Secretaría de Marina, entra a trabajar en ella en el área de asuntos jurídicos. Una anécdota suya de ese tiempo: como los canales de Xochimilco obraban bajo resguardo de la Secretaría de Marina, y habiendo sido invitado a dispensar una bienvenida merced a sus dotes de orador, pudo agasajar en ese lugar al novel poeta chiapaneco de entonces, Jaime Sabines.

Trabaja después en la Secretaría de Salud, en funciones que le permiten desplazarse y vivir en varios lugares del país, pero estando donde estuviera si le entraba la nostalgia por Chiapas, regresaba para quedarse un tiempcito y volver al cabo a reiniciar sus trabajos, porque no le gustaba la vida de pueblo. En la década de los cuarenta, comienza sus ejercicios de escritura de poemas y novelas, pero no sería sino hasta los años de 1950 ó 1951 en que habría de comenzar su obra cenital. Una noche, estando en Guasave, Sonora, escuchó una marimba, le llegó la nostalgia: al otro día renunció, tomó el tren a Guadalajara, luego de Guadalajara a México, y de México a Oaxaca, hasta llegar a la casa de una tía suya, Salma Yasejé, lugar donde habría de encerrarse a terminar la escritura de *La simiente del corsario*, hacia el año de 1952. Volvió, entonces, a Ocozocoautla para revisarla y cuidar detalles. Sus hábitos de escritura, un poco a salto de mata, se caracterizaban por comenzar invariablemente con una muletilla melódica. Si escribía poemas, la hoja blanca a la máquina, recibía las frases de una canción de Agustín Lara: “Hay en tus ojos el verde esmeralda...” y proseguía con los versos propios. Cuando escribía su novela, igual comenzaba con la letra y melodía de Ramón Ramírez, “Hermosa sultana”,

en la marimba de “Los hermanos Sarmiento”, ahora “Alma de Chiapas”, y proseguía con su texto propio. Una vez con la novela en sus manos, visita a su amigo Octavio Novaro, dueño y productor de cómics, quien le prologa la novela, le recomienda quien le haga la portada, y lleva a cabo el proceso de edición, bajo los auspicios y mecenazgo de la tía Salma, la tía rica de la familia. En la portada a esa primera edición, el autor considera haber logrado se plasmara el carácter oscuro, pasional, informe de los Corzo, como apellido y como origen corsario, de una Córcega montañosa y áspera, similar en parte al Chiapas montañoso que el autor llevaba dentro. De hecho, el carácter de César Coutiño Bezares, en el decir de sus hijos, era fuerte, intolerante, violento en ocasiones. A la publicación de su novela vuelve a Chiapas, donde se desempeña como Ministerio público, Juez de plaza, Directivo de Asuntos jurídicos en distintas plazas de la entidad: Pichucalco, Palenque, Tuxtla Gutiérrez, Tapachula y Bochil, lugar este último en donde toma por esposa a la señorita América Zúñiga Liévano en el año de 1955; con esta última procrea cinco hijos, de quienes sobreviven Rafael, Luvia y César, quien radica en los Estados Unidos de Norteamérica. Luego de disfrutar un tiempo de su esposa y de un rancho que adquiriera, muere el 29 de marzo de 1990 a la edad de 73 años dejando apuntes para un par de novelas más, siempre con temas de su región de origen.

El tema

Nunca lo dice su autor, pero con *La simiente del corsario* trata de novelar la gesta mapachista y, en particular, las hazañas de un personaje controvertido, el mapachista Sínar Corzo, quien “originario de Villaflores se agregó a las fuerzas rebeldes

desde el principio y era muy temido en las filas enemigas por su arrojo” (Serrano 121). El temperamento de Sínar Corzo, su rayanía en las lindes del engegucimiento, su aura de héroe indoblegable, requieren, para el autor, de una explicación. Con ella dará sentido a Sínar, Alberto como se nombra en la novela, pero también a los hacendados de los Valles Centrales, de la Frailesca sobre todo. Existe identidad de actitud con el apellido: el nombre nombra. El nombre, el apellido, teje la maraña social y de prestigios. Los Corzo son corzos, dice el autor: con ellos se funda la Frailesca, con ellos un modo que es el modo de los hombres de rancho. Una leyenda para ellos: su simiente proviene de Córcega; luego, sobre las olas del Atlántico se sienten domadores de bestias, llegan a aguas caribeñas, naufragan en playas campechanas, son empujados por la brisa tras las huellas de las fieras, renacen y se radican en la comarca frailescana. El Corzo, moribundo como llega, encuentra mujer, que funciona para la integración de los ajenos en la nueva tierra; sus hijos se dispersan, al cabo del tiempo se reencuentran y buscan una relación estrecha entre sí, luego de que cada uno de ellos ha alcanzado un más alto nivel social.¹³

El hijo del Corzo originario, Francisco como se llama en la novela, buscó mujer de entre las mejores familias de Ocozocoautla porque para la época en que se sitúa la novela era aquélla la población más importante de la región y la más accesible. Villaflores se encuentra en formación apenas vía la colonización de apellidos emparentados provenientes de Chiapa de Corzo. Entre esos apellidos un Corzo no tenía nada que hacer hasta no mostrar sus merecimientos. Tomasa de la Vega, la esposa ocozocoauteca, representa la educación, la finura, los buenos

¹³ Ver, en el siguiente apartado, las versiones orales sobre el origen de los Corzo.

modales, mientras que Francisco Corzo se distingue por su carácter cerril, voluntarioso y cerrado, como buen descendiente de las agrestes y calurosas montañas de Córcega. Representa más a este grupo humano que a los hacendados de la región central de Chiapas. Es merced a Tomasa que la familia alcanza ascendiente e influencia. El dinero lo produce el Corzo, las relaciones Tomasa. El delegado político se les alinea, se igualan las relaciones con los otros hacendados. En un momento Tomasa se muestra previsor de futuro social de sus hijos, a través de la escuela,¹⁴ lo mismo que el padre se preocupa de formarlos en la violencia, reciedumbre y dominio para prolongar la supremacía. Al mayor, sobre todo, pues sobre él ha de recaer el peso y responsabilidad de la herencia. Siendo todavía chico el heredero comienza a serle trazado su destino. Alberto vivirá una suerte que le amarga el pecho por la sujeción ante un destino familiar, del que es consciente pero del que resulta incapaz de liberarse; ni siquiera puede planteárselo, “ligado como se sabe por la sangre” (Coutiño Bezares 1953, 79 y *pássim*). En ocasión de asistir a la feria de Ocozocoautla, como huéspedes del jefe político, al ver a la hija de éste, Tomasa decide el futuro marital de su hijo en una expresión de voluntad que habrá de introyectársele a este y perseguirlo hasta el último día de su vida, en medio de amores desdichados y triangulares.

De joven, cuenta el autor que cada fin de semana, con o sin anuencia paterna, se dirigía al pueblo para ponerse una “parranda” y, entre copa y copa de comiteco, recordaba la voluntad de su madre, hasta que la sella cuando la pretendida le hace

¹⁴ Uno de los efectos propios a la Revolución, previo a los procesos del reparto agrario, será el de las escuelas en las fincas, para la educación de todos los niños. Algo similar a la presencia de ella en esta novela, puede verse en la de Rosario Castellanos, *Balun Canán* (1957). El profesor de *La simiente del corsario* es un personaje de relieve a lo largo de los capítulos.

llegar una carta donde le afirma: “Como no tengo tiempo para decirte todo lo que te quiero, *deseo* que sepas una cosa. Prefiero ser querida de Alberto Corzo y no la esposa de cualquier otro hombre” (Coutiño Bezares 1953, 83). Pasarían avatares, llegarían incluso a las puertas del templo para casarse sin lograrlo sólo por la llegada de los constitucionalistas, tal vez porque al autor le interesa señalar que a pesar de los aferramientos de la voluntad humana existen designios marcados de mayor inevitabilidad, como el que hacia el final de la novela conduce a Alberto a la muerte.

El padre, “el amo y señor de la comarca” como lo nombra el autor, tiene presente que es preciso prolongar vigente y viva una manera de ser, propia a un apellido. La voluntad paterna debe ser de tal manera fuerte como para obligar a la realidad y someterla al propio arbitrio. La formación impuesta por el padre consiste en llevar, hasta el límite de la temeridad, el dominio de las artes del mando y de la vaquería; no permitir en nadie dominio mayor; llegar a la violencia, a la irracionalidad, a la locura si fuere preciso, como tantas veces le ocurre a Alberto en la novela. Se cree tener derecho sobre los hijos y sobre la servidumbre. El peso de la formación conduce a la exacerbación del carácter, a la reafirmación del orgullo y a la gana de total autonomía. En el contexto de la novela se entendería que se ha llegado ya al momento esperado para entregar las riendas al primogénito. Su formación ha estado encaminada para depositar el mando en él, el cuidado de la herencia, cuestión no sujeta a la veleidad de los hijos sino a la voluntad del padre. El mando se da cuando se debe dar. Para el caso de la novela ocurre al poco tiempo del levantamiento del general Fernández. Emparentados como se hallaban los Corzo con él, comprendieron que serían objeto de la agresión del gobierno, como efectivamente ocurrió. Ante la evaluación de ello, el viejo “amo y señor de

la comarca” induce la vuelta del hijo desterrado¹⁵ y una vez ante sí, sin haber limado rencores, lleva a cabo la ceremonia de transferencia de mando pues comprende que existen riesgos mayores en caso de que él lo conserve ya que los tiempos cambian y se requiere de audacia. La página donde se narra el suceso merece atención especial toda vez que su simbología sistematiza fórmulas comunes a las haciendas de las tierras bajas y centrales del Estado, y permanece en parte de sus manifestaciones en las actuales haciendas del norte del mismo.¹⁶

Transferido el mando al joven se está en posición de esperar. No se trata de tomar iniciativa. Si la agresión no llega nada pasará, pero si la finca es atacada, como en realidad ocurre, entonces habrá que dar respuesta con todo el furor y la violencia; más aún, pues el padre muere en el acto. La novela, entonces, se ocupa de la gesta guerrera (la formación del grupo combatiente y los nombres de sus mandos: Tiliches, Escoba, Refugio); de las incursiones a Villaflores, a Ocozocoautla, a Cintalapa; de la toma de pueblos, quemas, ejecuciones, y del perdón de otros; y de los prisioneros carrancistas, en particular un médico. Una ordalía cobra cuerpo, una ira desatada cual si se tratase de la propia ira de Dios. En el prolongado ascenso de la violencia, momentos de refocilación humana, bien en un jaripeo cintalapaneco, bien en el lecho de la querida, bien en el arrebató sonoro de alguna marimba, siempre dando curso a una canción, alma de la novela, “Hermosa sultana”. Coutiño Bezares vive al ritmo de “Hermosa sultana” y bajo el ritmo de sus notas hace vibrar y vivir el destino trágico de su héroe Corzo, siem-

¹⁵ En realidad, el movimiento parte de la madre hacia el padre y el hijo: remoto eco del movimiento de Telémaco hacia su padre en la *Odisea*.

¹⁶ Véase *Los rancheros de Chiapas durante el siglo XX* de Gabriel Ascencio Franco.

pre victorioso en las batallas, muerto a traición en la gloria y juventud de su vida, antes de llegar a su casa ya en período de paz, a la manera de Pancho Villa. En Alberto Corzo sintetizó Bezares los sinos de Ajax Mayor, de Aquiles, de Diomedes y de Filoctetes. Brutal a ratos, la novela ofrece lo que ninguna de las chiapanecas había logrado: un héroe trágico. En la tragedia de Alberto Corzo, César Coutiño Bezares da cuenta del destino final de quienes se sublevaron: los mapaches. Esta novela que canta epónimamente la gesta de los mapaches, ofrece el canto trágico pero también romántico de las viejas haciendas. Con la muerte de Alberto Corzo habrían de morir también ellas bajo el asedio de incontables agraristas, a punta de bala si fuere preciso, como ocurre en la novela hacia su parte final. Si la revolución en Chiapas fue una revolución mapachista, novela y de buena traza, *La simiente del corsario* se erige en su epopeya, en el teatro literario de su gestión.

Fuentes orales y escritas en la novela

La simiente del corsario no es un libro de memorias, en un primer momento (el autor nació cuando la Revolución se llevaba a cabo), pero sí lo es de testimonios y de evocación, un libro de memorias de la gente: actores y admiradores de la lucha mapache. En su dedicatoria, el mismo autor reconoce “las narraciones recibidas [de su padre] en [su] infancia” (Coutiño Bezares 1953, 5). Años después, el historiador Antonio García de León grabó y publicó algunas entrevistas en las que encuentro momentos de la novela. Más recientemente, me cupo la posibilidad de recorrer la región y conversar con gente o entrevistarla, y derivo también algunas referencias:

1. *Los Corzo como piratas o corsarios provenientes de Córcega.*

Comienza la novela con la página épica del arribo a playas mexicanas y chiapanecas de un naufrago proveniente de la isla de Córcega. Descorren sus páginas referencias inagotables al hecho: destino, carácter, sangre, tanto que el prologuista de la obra recomienda un poco de “hacha [...] cuando vuelve a insistir en lo de los corsarios y las herencias” (1953, 8). En cambio, para la “Fraternidad Corzo A. C.”, el asunto es de relieve. Según Sínar Corzo Esquinca, gestor de la tercera edición:

Sobre el incidente existe otra versión que podemos desentrañar de otro genial trabajo que tenemos la fortuna de que haya podido conservarse hasta nosotros. En el árbol genealógico que realizaron los hermanos Villers se da cuenta de nuestros padres fundadores que fueron don José Corzo y doña Micaela Iriarte que vinieron no se sabe de dónde pero que vieron crecer a sus hijos en el viejo Chiapa, donde casaron y formaron su estirpe, de este mestizaje nació Don Ángel Albino, Don Juan Clímaco y muchos otros Corzo, que jamás voltearon a ultramar en busca de un pasado incierto. (Coutiño Bezares 2001, III)

Las conversaciones de gentes actuales dicen que, efectivamente, hubo un naufragio de piratas o corsarios en las playas de Campeche (mucho antes de la Independencia de México), y que una parte de los sobrevivientes incursionó territorio adentro, pasó por llanuras y serranías, cabe las cuales ingresó el grupo a Chiapas, por la región norte: Tapilula, Bochil, hasta llegar a Chiapa (entonces llamada “de los Indios”); que allí los sobrevivientes se radicaron y asumieron un apellido común en memoria del sitio de su origen: Corzo, con lo cual emparentaron como si fuesen una familia de origen, no de sangre; que formaron hogares, se fundieron chiapanecos y mexicanos.

La otra versión dice que el naufragio fuera en las costas de Nicaragua y no de México; que los sobrevivientes se adentraron en Nicaragua; de allí, junto con otros nahuas anteriormente emigrados a ese país, caminaron hacia Chiapas (a donde habían llegado otras veces),¹⁷ por los rumbos del norte: Tapilula, Ixtapa, San Cristóbal y Chiapa de Corzo. Son diversos pero toman el apellido de su origen corsario, no siéndoles dada la hermandad de sangre.

2. *Nombres de mapaches y de los cuadros del contingente así como incursiones en Villaflora, Cintalapa, Ocozacoautla.* Dos versiones orales hay, por lo menos, del nombre de mapaches y las dos fueron asumidas por el narrador. La primera dice que unos trescientos o cuatrocientos hombres muy hambrientos, llegaron a una finca con grandes elotes y desmontaron las milpas y se comieron el maíz y el resto se lo dieron a los caballos:

En tres o cuatro horas ya no había ni una milpa parada. En eso llega el general Castillo Corzo y nos dijo: 'Caray amigos, estos no son cristianos, estos son mapachada...' Porque el mapache es un criminal de monte, que echa mucho pedo por el monte y come harto maíz... 'Ustedes son mapachada, esto no es revolución, es una mapachada', y ahí se quedó el nombre. (García de León 1991, 60-61).¹⁸

Del asunto da cuenta la novela en su Capítulo XII, que sitúa la acción de despojo no en una finca sino en un campo de Ocozacoautla, con la reacción inmediata de los campesinos afectados, carrancistas ellos como en general la población del lugar.

¹⁷ Eso se dice de los indios chiapa. Véase Valverde (1992, 71-88).

¹⁸ Datos confirmados en entrevista personal con Enrique Fernández, 4 de abril de 2010.

La otra versión cuenta que el coronel Sínar Corzo llevaba consigo unas uñas de mapache; las recogió, se las puso como collar para andar con ellas como mancuernillas de su camisa durante la lucha, razón por la que el general Castillo les puso “de la uña” (García de León 1991, 80).¹⁹ La novela asume el nombre, pero las uñas a que refiere no son de mapache sino de tigre (Coutiño Bezares 270, 311, 314 y 468-472), y no las lleva como mancuernillas sino como dije al cuello.

Pero hay más todavía: en el mismo Capítulo XII, luego del asalto al campo del maíz, se narra que Alberto llama a su asistente Tiliches y a su auxiliar Escoba para asaltar una caravana comercial de ropa. Su objetivo: llevarse unos cambios de ropa para visitar con dignidad a su enamorada Josefina Rodríguez en Ocozocoautla. Llevan a cabo el asalto exitosamente. El relato guarda los ecos populares que cuentan aún, cómo en las dos tomas de Tuxtla Gutiérrez llevadas a cabo por los mapachistas, a pesar del resguardo de carrancistas, uno de los objetivos era hacerse de ropa y otros enseres que tomaban de los almacenes o tiendas, siempre con el beneplácito de los comerciantes. Quienes llevaban a cabo la operación eran dos regimientos; uno denominado Regimiento Tiliches y otro de nombre La Escoba. En el mismo tenor, siempre que ocurría alguna operación militar exitosa, se retiraban los regimientos de lucha, el Regimiento La Uña, por ejemplo, y asaltaban y limpiaban los de Tiliches y Escoba.²⁰ De igual manera, se habla de la toma de Villa Flores, Ocozocoautla y otros lugares. La versión recogida por García de León dice:

¹⁹ Datos confirmados en entrevista personal con Enrique Fernández, 4 de abril de 2010.

²⁰ Entrevistas en Ocozocoautla y Villaflores, abril 11 y 12 de 2010.

En enero de 1915 atacaron por primera vez los rebeldes el pueblo de Villa Flores, cuando había la mera fiesta. Había distracción y hubo una maroma al público aquí en el parque, y toda la gente se embelesó ahí a mirar. Pero qué, a eso se metieron los mapaches que ya se habían pronunciado contra el gobierno en La Ribera de Canguí... amaneciendo... ¡Aquel tiroteo!, casi toda nuestra escolta se acabó ahí, en ese ataque que nos hicieron, poquitos salimos ya. (1991, 29).

En entrevista personal, cuenta el señor Enrique Fernández:

Como Villa no les dio armamento ni emolumentos, Tiburcio Fernández y sus alzados decidieron tomar el cuartel de Villa Flores, en un acto temerario. Se acercaba la fiesta de enero y conocían las costumbres de cohetes y bombas de pólvora. Allá van como unos quince y se acercan al cuartel. Iba con ellos un muchacho muy pero muy delgadito pero igual muy valiente. Miran un poco, ven que son muchos los carrancistas, todos armados. Hacen estallar bombas de pólvora que los carrancista creen sean cañones. Cierran las puertas del cuartel y comienzan a echar bala. Entonces, los mapaches deciden qué van a hacer. El muchacho pide que lo lancen arriba hacia una ventana sin puertas, aunque no tenga arma. El general Tiburcio le dice: 'andá, pues, aquí te doy mi 45 que es la única arma que tenemos, cuidá que no te maten y nos abris la puerta para tomar el cuartel'. Y ai van, entre cuatro lo guindan y lo lanzan, delgadito como el muchacho era, y ai desde el aire comienza a soltar balazos y matar carranclanes que ni saben por dónde les llega lo tupido. Corren para salvarse, abren el portón y entran los mapaches soltando bombas y recogiendo armas, que allí se hicieron de máuseres y de escopetas y balas.

3. *Las dos mujeres*. Dos mujeres hay para el protagonista de la novela: Juventina Fernández, la prometida por la madre, aquella quien dijera “[p]refiero ser querida de Alberto Corzo y no la esposa de cualquier otro hombre” (Coutiño Bezares 1953, 83), y Josefina Rodríguez, la más bella reina de feria de la región, originaria de Ocozocoautla, con quien Alberto

procrea un hijo, en cuya casa es acogido cuando el atentado en su contra y en donde muere.

En las conversaciones se rememora que, efectivamente, en su vida de pacificado, Sínar Corzo tuvo por novia a una muchacha de Ocozocoautla, cuyo nombre no se evoca con claridad, pero sí el apellido: Rodríguez. De haber otra mujer, se cree más bien que obedezca a la invención. En la novela la identidad de ambas o entre ambas transita para Alberto entre las teclas de las marimbas, siempre al son de “Hermosa sultana”, la canción emblema del relato. En el caso de esta señorita Rodríguez, novia de Sínar Corzo, vale comentar que es evocada, como en la novela, tal una mujer de presentimientos y de destinos desafortunados para sus pretendientes.

4. *Los personajes y su desenlace.* Alberto, se ha señalado párrafos atrás, es la personificación de Sínar Corzo, “el Pancho Villa chiapaneco”, como consigna García de León (1991, 87), y como el mismo autor evoca en el Capítulo XVI,²¹ y como es rememorado en la región. Su padre, Francisco en la novela, representaría a don Tomás Fernández, padre del general Tiburcio, a quien los carrancistas asesinaron en su finca. La bipolaridad de actores sugiere que la novela se ocupa del movimiento mapachista en general y que no es una biografía particular. En la realidad factual, Tiburcio se levanta a raíz de intereses suyos, en el contexto del Acta de Canguí; en la novela, Alberto se rebela y se integra al mapachismo a raíz

²¹ Dice: “A no ser por su brioso corcel de color blanco, tres estrellas, dos carrilleras repletas de cartuchos, 38 y 45 resguardándole los flancos, carabina terciada al fuste, sable blandido en la diestra, el Centauro Chiapaneco, en ese día de gloria, hubiera sido otro soldado raso” (431).

de la muerte de su padre y la quema de su finca, según se lee en el Capítulo X. A partir de ese momento, la vida y carácter de Alberto adquieren otro tono. Se vuelve violento e irascible, rayano a ratos en la locura, queriendo el autor delinear una manera de ser propia a los corsarios y, por extensión, a los nativos de la isla de Córcega, empeñado como parece en la construcción de una identidad familiar de la cual formaría parte por la línea de su padre.

Más allá de ese interés, entre las gentes de Villa Flores, Ocozacoautla, Tapachula, emparentadas con Sínar, o que lo conocieron, no existe memoria en éste de un tipo de carácter similar al de Alberto. Sí se sabe que hubiera sido valiente y hasta temerario durante el alzamiento, y a veces firme pero nunca inmisericorde. Los atributos, entonces, de Alberto parecen provenir de otras fuentes que nos atrevemos a mostrar. La primera hace relación con el autor, quien, según el decir de sus conocidos e hijos, era más bien violento e intolerante. No llegaba ciertamente a escenas de agresión física o de sangre, sino a los tormentos cotidianos de un temperamento de escaso control, como el personaje Alberto de *La simiente*. Se trata, pues, de cierta intromisión autoral, no ajena de ninguna manera en narradores y artistas en general. Las más evidentes, en este caso, serían las de su propio padre, quien funge como Rafael Moreno Corzo, primo hermano de Alberto, quien no se enrola con los mapaches pues considera no poder vivir en sumisión, no pudiendo haber dos mandos, y permanece como “mapache manso”, consciente de ser Corzo “[e]n el segundo apellido, pero me pegó con fuerza” (221), como dice al final del Capítulo IX. El padre de Coutiño Bezares, Rafael Coutiño Corzo, no fue alzado sino mapache manso y quiso el autor enlazar en la novela su suerte. En el decir de sus hijos, se arrepintió de no haberle mantenido su nombre propio en la novela. In-

tromisiones también autorales notorias son las opiniones políticas a posteriori, fuera del contexto de la Revolución, como en los casos de los juicios a Madero, la Reforma y el sentido de la Revolución (Coutiño Bezares 134-135); y aquella otra tan técnica, tan en el dominio de quien ejerce la actividad, como si fuera pasión propia: las peleas de gallos.²²

La otra vertiente ejemplar para la construcción del personaje de Alberto parece constituir la obra *Vida y hazañas de Pancho Villa* de Elías L. Torres, publicada en la ciudad de México hacia los años treinta con el propósito de satisfacer la curiosidad de quienes admiraban tanto al Centauro del Norte, “pero tropezábamos con la dificultad de elegir quién la escribiera porque la mayor parte de los escritores de las andanzas del célebre guerrillero lo han hecho por referencias y en muchas ocasiones por simple imaginación, y nosotros deseábamos presentar datos verídicos, de primera mano, sin fantasías ni elucubraciones” (Torres 5), y se valieron del primer gestor para la rendición del guerrillero del norte, el ingeniero Elías L. Torres, vinculado al periódico *El Universal* (Torres 5). En este libro se narran episodios virulentos, festivos y contradictorios de Villa, a la manera en que Coutiño Bezares narrará los suyos. Los nombres de los capítulos lo ejemplifican: “Orgía de sangre”; “Sangre, fuego y desolación”; “¡Tóquenme las tres pelonas!”; “El médico de Villa”; “Villa inquisidor”; “Hidalguía de Pancho Villa”; “La pacificación de Villa”, etc. No existe una calca de Coutiño Bezares de este libro, de ninguna manera, pero pudo servirle de paralelo, pues le permite ponderar las escenas de furor con aquellas otras de nobleza y generosidad, como su

²² Véase el Capítulo IV. En cuanto a la monta de los toros en el rodeo, ver el Capítulo VIII.

relación con el médico militar carrancista a quien perdona la vida y le pondera amistad, según se narra en el Capítulo XIII; o la liberación, por el hermano, de los campesinos condenados a la horca, en el Capítulo XII (317-335); o los gustos por la música regional: “Las tres pelonas” en Pancho Villa, “Hermosa sultana” en Alberto.²³

“Hermosa sultana” es canción, es pretexto, pero es más. Su autor, originario de Ocozocoautla, “muerto trágicamente en 1910”, como dice Coutiño, fue asesinado en las calles de su pueblo, cuando caminaba rumbo a su casa. Éste es el apropiado para enmarcar el crimen a traición del que es objeto Alberto en la novela. Lo trágico del crimen, más allá de su inevitabilidad, es el no permitir la muerte instantánea, sino prolongar el desgaste y la lucha contra “la huesuda”. Coutiño Bezares quiso reivindicar al autor admirado tanto en el gesto despiadado de su héroe. Alberto es Ramón Ramírez en el trance final. De Sínar Corzo le queda la estampa de ser baleado cuando caminaba hacia la casa de su amante. Cuentan en Ocozocoautla cómo Sínar fuera baleado a la altura de la quijada cuando se dirigía a casa de su novia, la señorita Rodríguez; y que no murió por ello pero que le quedó la cicatriz indeleble hasta el final de su longeva vida.²⁴

Como en los ejemplos anteriores, son rastreables muchas más escenas y versiones, perdurables todavía en la oralidad.

²³ Tanto en Torres (66-74) como en Coutiño (343-344) se transcriben las letras de las canciones y en ambos casos hay escenas con mención de granos: maíz o frijol.

²⁴ Sobre Sínar Corzo la gente de Ocozocoautla, Villa Flores y Tapachula conversa con largueza, tan admirado como ha sido y es. Una nota biográfica de él se encuentra en *Diccionario histórico y biográfico de la Revolución mexicana* (2, 1991, 75-76).

Formas lingüísticas de la novela

Una de las riquezas incuestionables de la novela *La simiente del corsario*, se encuentra en su entramado lingüístico, pues re-trae al texto las formas del habla popular en la región y puede el lector distinguir, a través de ellas, cualidades y diferencias, autovaloraciones y etnocentrismos.

Por principio, el narrador se vale de un lenguaje versado, en que da cuenta de manejo más o menos solvente de las temáticas comunes a los intelectuales de su época, así como de sus lecturas de clásicos, su conocimiento de la cultura popular, canciones en boga, conversaciones. De hecho, la novela se formula en la perspectiva épica de la *Iliada*, con las distancias propias a medios tan distantes cultural e históricamente. El Aquiles enardecido tras la muerte de su amigo Patroclo, es emulado por el Alberto, igualmente enardecido tras la muerte de su padre y, como aquél, buscará venganza a costa de todo: “Juro ante el cadáver de mi padre y las cenizas de El Rincón, que mientras no se aplaque mi sed de sangre, no buscaré quien la deba, sino quien me la pague. ¡Todos son culpables!” (218). Y proseguirá con el lenguaje propio, ya no el del bardo homérico: “Mientras no se revienten las riatas, no se me acaben las balas, no se arrome o se quiebre mi machete, yo quitaré las vidas que se me presenten” (218). Como Aquiles, se ha forjado para ello, aun cuando con anterioridad se haya escondido a su destino como aquél; al final se cumple el sino, y el suyo, como el de Aquiles, será el de ser “domador de hombres, domador de bestias”. Cuida, pues, el autor cierto tono ilustrado de lenguaje, pero le cupo la opción de vivificar el habla popular al seno de su relato.

Hay una parte donde el protagonista se confronta con una forma de habla diferente a la suya, en el Capítulo VIII cuando se narra la feria en Cintalapa. El diálogo se da en estos térmi-

nos: “–Oyyga asté fuereño, ai le habla el señor Presidente y... jayy judidu! Ya se me jué el recaditu”/ –“Entonces andate y decile que ya se jué el recaditu”/ –“Pues... no sé cómo hacerlu”.²⁵ En las burlas hacia el lugareño de Cintalapa, se da a entender que exista, en ese lugar, una forma muy particular de habla. Quizás ocurra. El narrador sancristobalense Daniel Zepeda, con su preocupación por el lenguaje popular y castizo, había percibido las particularidades de esa habla y la emuló en su cuento “El caballo de la molendera”, como muestra de parte de la sociedad decimonónica de la entidad.²⁶

Para Ocozocoautla, en cambio, y para Villa Flores, La Frailesca en general, las otras regiones de Chiapas, lo común es el voseo con graves, agudos y apócope. Un habla común, muestra de confianza, cercanía, diferenciada de formas de respeto a los mayores, a quienes se habla de usted, o a los poco conocidos, a quienes se tutea. En la novela, las mujeres, como muestra de cuidado, distinción, elegancia y cortesía por ser damas y lectoras además, hablan en la corrección del tuteo (Coutiño Bezares 191-193). En los demás, el voseo se muestra de forma exultante y gozosa, con mucha conciencia de su uso, del que hacen gala y defensa los protagonistas. En una parte dice, por ejemplo, “en la última frase te comistes el vos. Oíme

²⁵ Sigue la conversación en ese tono, con burla de parte de Alberto quien, además, piensa para sí: “qué feu hablan estos lugareños” (Coutiño Bezárez 1953, 163 ss.).

²⁶ Ejemplifique el siguiente fragmento: “Y pa juinal de cuentas, sacaba el amo un peso y lo tiraba al patio, pa decille al mozo: ¿mirás ese peso? pues no limporta que caiga lagua ni que requeme el sol, ni que retumbe el rayo; que parel siempre es lo mesmo, y nunca se achicuya ni se queja. Ansí ha de ser el mozo de mi juinca: como el peso, de pura plata pal trabajo, y que no limporte el sol, ni lagua, ni la turbanada. Si era vaqueru, tenía que estrenarse montando el caballo de la molendera [...] que al mejorcito le quitaba juama; y asigún decía nuestramo, sólo el Patrón Santiago de Galicia le podría echar los calzones al indino” (Zepeda 12).

mamá, ese vos que no dijistes, en ese momento debe sonar a pura música de angelitos” (Coutiño Bezares, 1953, 145). O en otra parte: —“Si me comprás mi caballo voy”./ —“¡Como su papá habla este mi fulano!”/ —“Te lo prometo, hijito. ¡No he podido arrancarle esa costumbre!”/— “Ni se lo arranqués. Así me gusta que hablen los míos. Venite, parate, pasate, suena a puro chiapaneco” (440).

En Chiapas, efectivamente, se hablaba en esa forma de voseo, hasta cuando llegaron los programas educativos de segunda mitad del siglo XX con sus propósitos de homogeneización de la lengua en relación al centro de México, empobreciendo su versatilidad. En el quehacer literario, con anterioridad a Coutiño Bezares, Daniel Zepeda había hecho uso de algunos de estos giros en partes de sus cuentos; levemente lo hizo Flavio A. Paniagua, y habrían de ocupar el voseo Rosario Castellanos y Eraclio Zepeda, años después. La dimensión cotidiana de esta habla fue estudiada en los años sesenta por Susana Francis, quien la caracterizó como “extendida en la mayor parte de la América Hispana, ya sea como manifestación del habla popular o bien como en Argentina, casi aceptado como característica de la lengua nacional [...] supervivió como tal hasta el siglo XVI” (8). Lleva a cabo, además, un ejercicio de clasificación morfológica, sintáctica, y ejemplifica con cuentos populares, como el de “Tiocoyote culoquemado”. Quizás sea ese el único estudio de un habla, en otro tiempo patrimonial, ahora en decadencia. En Villa Flores acaece, desde fechas recientes, una corriente reivindicativa de ella y ha publicado diccionarios, agendas y otro tipo de manuales, bajo el signo de “Rial Academia de la Lengua Fraileskana”. Por lo demás, la novela se asienta también, y fuertemente, en las expresiones varias de la cultura popular: fiestas anuales, patronales, charreadas, jaripeos, peleas de gallos, serenatas, gusto por las marimbas y las canciones regionales o nacionales

en boga —corridos, boleros, sones, cantinelas. Novela popular, en ese sentido, que enaltece el alma de su región.

Consideraciones finales

A pesar de que Chiapas fuera una especie de pequeño país con instituciones más o menos definidas, no ha podido sostener un medio cultural bullente en ideas y floreciente en expresiones artísticas como no sea en las últimas décadas a través de organismos académicos, a pesar de todo. Los procesos de creación y de crítica de las artes no cuentan aún con carta de naturalización. Quizás más adelante. Ante circunstancia más bien yerma, dominada, eso sí, por el indigenismo en acción casi desde los días del general Lázaro Cárdenas, sorprende pero no mucho que la novela de César Coutiño Bezares, *La simiente del corsario* no cuente con estudios, reseñas ni expresiones nutricias de cómo fuera su recepción. Árida resulta la búsqueda en ese campo. Los hijos del autor refieren cómo los parientes ricos, Armín y Paco, con negocios y residencia en Guatemala, viajaban con frecuencia a Centro y Sudamérica, y cómo cuando visitaban al novelista le llevaban ejemplares de su libro, adquiridos en Buenos Aires o en Caracas, o en Guayaquil, causando el enojo suyo, pues más deseaba que sus libros circularan y fueran conocidos antes que ser recogidos a sus manos. Puede que fuera así, y valdrá hurgar en hemerotecas de aquellos países. Por lo demás, Antonio García de León hace mención de la novela hace en sus libros emblemáticos según se ha tratado a lo largo del texto, pero no se adentra en la crítica, que no es su papel. Quien esto escribe le dedicó un par de párrafos en su ensayo en torno a la literatura de Chiapas (Morales Bermúdez 1997, 147-150), retomado en el presente trabajo. Párrafos atrás hicimos referencia

a Pateman (2005) y queda por referir la nota de presentación a la tercera edición de la novela, del puño de su gestor, Sínar Corzo Esquinca, en un elogio emocionado y gratificante.²⁷ Es cuanto conocemos. De la revisión hemerográfica, llevada a cabo en la ciudad de México y en Chiapas, nada hallamos, por más de la diversidad de medios consultados. Más allá de lo comentado en torno a la novela, merecimientos cuenta para dedicar tiempo a su lectura, pues, aparte de su fuerza narrativa, conserva la huella de una perdurable memoria popular y trazos de historia de muchos chiapanecos.

Bibliografía

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo y Ricardo Pozas Arciniegas. *La política indigenista en México. Métodos y resultados*. Vol. 2. México: Instituto Nacional Indigenista, 1973.
- ASCENCIO FRANCO, Gabriel. *Los rancheros de Chiapas durante el siglo XX. El mito de la oligarquía latifundista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

²⁷ Dicen los párrafos: “*La simiente del corsario* tiene un valor literario implícito y propio. Es una novela costumbrista de impecable factura que retoma el lenguaje chiapaneco de principios de siglo, sus colores, su música, su sonrisa y su drama; en sus páginas cantan la marimba y la pistola [...] está hecha a caballo y a la luz del quinqué. Es un poco testimonio de una época entera de la vida de Chiapas, pero es también fruto del imaginario colectivo, cantera de leyenda y constancia de vida de las gentes de antes, de nuestras gentes de antes, en ella siguen vivos muchos de nuestros viejos que son ombligo y raíz de nuestro ser colectivo. En sus páginas, la obra [...] cautiva y emociona a sus lectores por su transparencia y visión exaltada, ética y cariñosa, llena de asombro, respeto y emoción. Es producto del amor a una época y a una forma de vida que el autor pudo conocer de viva voz a través de los que recrearon historias (ciertas o ficticias, ese no es el punto) para con ellas dar vida a sus personajes [...] está hecha de retazos de historias mucho más complejas, que existieron en la vida real (si es que esto existe) y que el genio del autor fue hilvanando para dotarlas de vida propia” (2001).

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo y Ricardo Pozas Arciniegas. *La política indigenista en México. Métodos y resultados*. Vol. 2. México: Instituto Nacional Indigenista, 1973.
- BLANCO MOHENO, Roberto. *Crónica de la Revolución mexicana*. México: Diana, 1973.
- CAMACHO VELÁZQUEZ, Dolores y Arturo Lomelí González. *Francisco José Grajales Godoy: a caballo hacia la modernidad*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2000.
- CASAHONDA CASTILLO, José. *50 años de Revolución en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, 1974.
- CORZO, Ángel Albino. *Reseña de varios sucesos acaecidos en el estado de Chiapas durante la intervención francesa en la República*. México: Imprenta Inclán, 1867.
- _____. *Segunda Reseña de sucesos ocurridos en Chiapas desde 1847 a 1867, y contestación a los artículos que la prensa ministerial del mismo estado ha publicado contra el C. Ángel A. Corzo*. México: Tip. de Neve, 1868.
- COUTIÑO BEZARES, César. *La simiente del corsario*. Pról. Octavio Novaro. México: Cicerón, 1953.
- _____. *La simiente del corsario*. Intro. Sinar Corzo Esquinca. Tuxtla Gutiérrez: Fraternidad Corzo, 2001.
- DICCIONARIO HISTÓRICO Y BIOGRÁFICO DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA*, Tomo II (*Chiapas, Chihuahua, Distrito Federal, Durango*). México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/Secretaría de Gobernación, 1991.
- FERNÁNDEZ, Enrique. Entrevista personal. 4 y 11 y 12 abril 2010.
- FRANCIS, Susana. *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1960.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. *Resistencia y utopía. Memorial de agravios y crónica de revueltas y profecías acaecidas en la Provincia de Chiapas durante los últimos quinientos años de su historia*. Vol. 2. México: Era, 1985.
- _____. *Ejército de ciegos. Testimonios de la guerra chiapaneca entre carrancistas y rebeldes, 1914-1920*. México: Toledo, 1991.

- GUTIÉRREZ ALFONZO, Carlos. “Yo adoro a una rubia norteamericana”. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos* 4.2 (2006): 50-59.
- MARTÍNEZ, TOMÁS. *Regeneración, drama regional en tres actos y en prosa*. San Fernando: Gobierno del Estado, 1932.
- MOLINA, Mercedes. *En tierra bien distante. Refugiados españoles en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del estado de Chiapas/Instituto Chiapaneco de Cultura, 1993.
- MORALES Bermúdez, Jesús. *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez: UNICACH, 1997.
- _____. *Entre ásperos caminos llanos. La diócesis de San Cristóbal de Las Casas 1950-1995*. México: Juan Pablos/UNICACH/UNICH/COCYTECH, 2005.
- NAVARRO PÉREZ, Gelda Yanet. “El Pre-Ateneo de Chiapas, los albores de la formación de un grupo cultural”. *Revista Fin de Siglo* 5 (1997): 56-61.
- PARRES, Ernesto. *Elogio de mi tierra*. México: S.I., 1955.
- _____. “Los mapaches”. *Chiapas en la literatura del siglo XX: visión de sus narradores*. Ed. Francisco Mayorga Mayorga. Tuxtla Gutiérrez: Secretaría de Educación, 2004. 45-51.
- PATEMAN, Roy. *The Man Nobody Knows: The Life and Legacy of B. Traven*. Lanham: UP of America, 2005.
- PAZ, Octavio. *Primeras letras (1931-1943)*. México: Vuelta, 1988.
- SERRANO, Santiago. *Chiapas revolucionario: hombres y hechos*. Tuxtla Gutiérrez: S.E., 1923.
- SOMMERS, Joseph. “El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria”. *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. Ed. Aurora Ocampo. México: UNAM, 1981.
- TAMAYO VÍCTOR, Esperanza. *Desfanatización religiosa en Chiapas de 1930-1940*. Tesis de licenciatura. México: ENAH, 1997.
- TORRES, Elías L. *Vida y hazañas de Pancho Villa*. México: El Libro Español, 1934.
- VALVERDE, María del Carmen. *Chiapa de Corzo. Épocas prehispánica y colonial*. México: Gobierno del Estado de Chiapas, 1992.

- VILLAFUERTE SOLÍS, Daniel, *et al.* *La tierra en Chiapas. Viejos problemas nuevos.* México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- VILLAURRUTIA, Javier. *Obras.* México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- ZEPEDA, Daniel, A. *Cuentos Regionales del Estado de Chiapas.* Zacatecas: Tip. Artística, 1926.

LA LITERATURA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA. TAREAS PENDIENTES

MAX PARRA*

El crítico peruano Antonio Cornejo Polar en alguna ocasión declaró que “la organicidad de una literatura depende más de la crítica literaria que de las obras mismas” (124). En efecto, es tarea consustancial del trabajo crítico clasificar, ordenar y darle coherencia interna, sentido y direccionalidad a la producción literaria de una época. La cita es singularmente pertinente al referirnos a la llamada Novela de la Revolución mexicana, un conjunto de obras muy dispares en lo formal, pero inspiradas, directa o indirectamente, en la contienda armada y sus resultados. La crítica —en libros escritos tanto por especialistas nacionales como extranjeros— le confiere a este *corpus* literario una organicidad que no siempre se ha podido explicar de manera convincente: diferentes estudiosos han enumerado obras muy diversas y le confieren distintas cronologías. Es por ello que, al cumplirse el centenario del inicio de la Revolución mexicana, conviene —así sea muy escuetamente— hacer apuntes de algunas de las tareas pendientes en materia de su esclarecimiento y estudio.

*University of California, San Diego

El contexto de la frontera norte

El prurito nacionalista que imperó en la cultura mexicana durante el período postrevolucionario obscureció un aspecto fundamental de esta tendencia narrativa: sus orígenes fronterizos. En efecto, dado que publicar libros sobre la guerra revolucionaria era, en territorio mexicano, un oficio azaroso, proliferaron las ediciones preparadas al norte de la frontera. Un buen número de obras consideradas en esta tendencia narrativa, especialmente en sus inicios, fueron publicadas en Los Ángeles, San Antonio y El Paso, entre otras ciudades estadounidenses cercanas a la frontera con México, por exiliados políticos y otros que se habían refugiado en el país del norte por motivos económicos y de seguridad. A ellas emigraron personas de toda índole y extracto social, huyendo de la guerra, asentándose en sus nuevos lugares de residencia definitivamente o esperando el momento propicio para regresar. La publicación de decenas de obras sobre la Revolución en los estados fronterizos de los Estados Unidos respondía a razones comerciales (el crecimiento abrupto de un público lector), pero también servía a propósitos políticos y culturales. Había que satisfacer el hambre de noticias de los mexicanos en el exilio con notas informativas sobre la guerra, así como abastecerlos de propaganda de las distintas facciones revolucionarias, y de novelas, relatos y lecturas que reafirmaran su cultura e identidad en un contexto anglosajón. Es menester estudiar, pues, las características y aportaciones de este fenómeno literario y editorial fronterizo.

¿Novela de la Revolución?

Si bien muchas de las llamadas novelas de la Revolución despliegan atributos generales y técnicas narrativas propias de

este género –aventura, suspenso, diálogos dinámicos, montajes y retrovisiones–, muchas de ellas no son formalmente novelas en el sentido convencional de la palabra. *El águila y la serpiente*, por dar un ejemplo destacadísimo, es un libro de crónicas noveladas de las andanzas de Martín Luis Guzmán en el campo revolucionario. *Cartucho*, la excepcional obra de Nellie Campobello, es un libro de “relatos de la lucha en el norte”, como reza en el subtítulo. Muchas de las obras incluidas en el género son libros de memorias que relatan la participación de los autores en la contienda.¹ Hablar de “Novela de la Revolución” es, en rigor, inexacto para designar a este *corpus* literario, y más justo sería hablar de la “narrativa” de la Revolución, término más abarcador que acoge sin discordia novelas, cuentos, relatos, memorias, autobiografías y anecdotarios, y que, en su complejidad, son una expresión más fiel de los múltiples impulsos que conformaron esta tendencia y de la realidad revolucionaria de la que deriva.

Al respecto, conviene recordar que el crítico Max Aub vinculó el surgimiento del término “novela de la Revolución” con la consolidación del partido de Estado en México (el PRI) en 1940 (35). Este término, dice, “no aparecerá hasta que se consolide el partido mayoritario y se agrupen todas las facciones que llevaron a cabo, separadas y solidariamente, la Revolución”. Si bien esta aseveración no es del todo exacta –algunos críticos y periodistas mexicanos ya habían acuñado el término– lo

¹ Es esta rica vertiente narrativa, tan abundante en el período de reconstrucción nacional (1920-1940), la que parodia Jorge Ibarguengoitia en su novela *Los relámpagos de agosto* (1964). Aunque cabe agregar que seguramente los libros de memorias –generalmente escritos por veteranos militares con fines aclaratorios o de reivindicación personal que fueron publicados a raíz de la celebración del cincuentenario de la Revolución en 1960– también hayan influido en el ánimo de este autor al escribir su novela.

cierto es que hacia 1940 se formalizó esta denominación en los estudios literarios.² Y así como las versiones oficiales de la Revolución empezaron en estos años a presentarla como un bloque histórico con parámetros e ideales definidos, borrando todo tipo de contradicciones,³ así también se inicia la tarea cultural de caracterizar a esta tendencia como un bloque literario cerrado, con características específicas, como las que —dentro de una variedad de perspectivas y criterios— se señalan en los libros sobre la materia. En este sentido, la labor de la crítica manifiesta una cierta dependencia o, para ser más precisos, la dificultad —en esta época— de pensar la realidad del país al margen del discurso nacionalista integracionista del Estado mexicano.

En tanto que tendencia narrativa, sin embargo, queda claro que estamos ante un conjunto de obras de muy dispareja calidad y vagamente unidas por el tema revolucionario, en el que caben autores profesionales, periodistas y escritores de ocasión, que son el registro en el campo de la escritura de un novedoso fenómeno cultural: la formación colectiva y gradual, en la época postrevolucionaria, de una literatura nacional y de un público lector más o menos amplio (en comparación con épo-

² El primer artículo especializado que ofrecía una visión de conjunto de la llamada novela de la Revolución apareció en 1935, en inglés, en un libro sobre el “renacimiento” cultural de México —*Renascent Mexico*, editado por Hubert Herring y Herbert Weinstock. Fue escrito por la profesora mexicana Berta Gamboa de Camino (esposa del poeta León Felipe), afiliada a la Universidad Nacional Autónoma de México, quien también impartía clases de literatura en los Estados Unidos. Posteriormente, hacia 1940 empezaron a publicarse, de forma más sistemática, artículos y libros sobre el tema.

³ Estudios históricos recientes postulan que la Revolución fue una constelación de revoluciones locales con dinámicas e intereses propios que, incluso, surgen en distintos momentos de la contienda armada, y que estaban vagamente unidos por objetivos e ideales que se iban adecuando a las circunstancias cambiantes de la guerra.

cas anteriores) dispuesto a consumirla, que se extiende más allá de la frontera del Estado-nación. Se trata de una narrativa desigual, con avances y retrocesos en lo formal, pero que, por su peso y volumen, contribuyó en su momento, de manera contundente, al desarrollo de una literatura moderna nacional (y sólo en un sentido más restringido, nacionalista, término vinculado al proyecto de consolidación del Estado mexicano).

A la crítica le ha tocado la tarea de podar el frondoso árbol de esta narrativa y reducirla a límites que representen aportaciones asimilables para la “república de las letras”. De ahí la reserva que siempre han manifestado las élites intelectuales hacia esta narrativa, quienes han visto en ella un caso ejemplar de lo que Alfonso Reyes llamó “literatura ancilar”, es decir, trabajos escritos en los que la expresión literaria se pone al servicio de otros intereses que no son propiamente literarios. La han llamado literatura episódica, periodística, de escaso vuelo imaginativo, más cerca de la historia que de la ficción, es decir, literatura que aún no ha sido destilada y se halla inmersa en elementos ajenos (“sistemas dispersos” en el vocabulario de Reyes). Por supuesto, este criterio responde a una visión estrecha de la literatura que hoy en día es muy cuestionada, pero que aún persiste, especialmente en algunos círculos académicos que desdeñan, por principio, cualquier compenetración de la literatura con dinámicas ajenas al propio campo de estudio. Falta, pues, reubicar esta narrativa en dinámicas culturales, históricas y políticas más amplias que no responden a los de la historia de la literatura en el sentido estrecho del cultivo de las “bellas letras”. Ya Víctor Díaz Arciniega, en un libro notable, *Querrela por la cultura “revolucionaria”* (1925), ha dado un primer paso al encuadrar esta literatura dentro de la historia intelectual y política de la época, pero aún queda mucho por investigar.

Las dos genealogías

La narrativa de la Revolución produjo, desde el punto de vista de la representación literaria del pueblo, dos genealogías narrativas. La crítica se ha concentrado principalmente en una, representada principalmente por Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, escritores en cuyas obras la imagen del pueblo en armas queda subordinada a los criterios ideológicos del pensamiento liberal y a un proyecto urbano de nación. De hecho, esta genealogía ha servido invariablemente para definir las características centrales de esta tradición literaria, entre ellas la perspectiva moralista, el pesimismo, el escepticismo irónico ante el poder de transformación social de las masas. En este sentido, ambos son continuadores de la obra de Emilio Rabasa e Ignacio Manuel Altamirano. Escritores menos canónicos, como Nellie Campobello, Francisco L. Urquizo y Rafael F. Muñoz, que contribuyeron de manera significativa al desarrollo de la literatura mexicana, representan otra vertiente, menos apegada a las posturas del liberalismo y más cercanos, en su acercamiento a las masas, a ciertas formas narrativas de la cultura oral, como el corrido y el relato popular.⁴ En la literatura escrita hay pocos antecedentes a esta forma de narrar. Una excepción sería Luis G. Inclán, quien propone en *Astucia*, su magna novela, una mirada que no es externa al mundo de sus personajes populares, y en el que no hay un narrador civilizado describiendo a un pueblo bárbaro. Ahondar en el estudio de esta genealogía y su confluencia con la primera permitirá

⁴ Rafael F. Muñoz es un caso singular porque se mueve entre las dos genealogías. Su registro irónico de algunas conductas populares, por ejemplo, lo coloca muy cerca de Rabasa, mientras su afirmación de la violencia revolucionaria, así sea ambigua, lo distancia de él.

una mejor comprensión del desarrollo de la narrativa mexicana. Entre otras cosas, serviría para precisar lo que separa a un Juan Rulfo de la tradición de la literatura liberal, apreciar la riqueza de las maniobras narrativas de un Antonio Estrada Muñoz, el sentido de la violencia en José Revueltas, o la lógica cultural alternativa desde la cual a veces escriben Elena Garro o Jesús Morales Bermúdez.

Bibliografía

- AUB, Max. *Ensayos mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- CORNEJO POLAR, Antonio. "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias". *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. Coord. Ana Pizarro. México: Colegio de México / Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1987.

LIBRO III

Revelaciones

JOSÉ VASCONCELOS O EL NUEVO TRATO ENTRE EL ESCRITOR Y EL ESTADO

ARMANDO GONZÁLEZ TORRES

Retrato del gestor

Detrás de la autoimagen del escritor, de sus conductas públicas y privadas, o de los reflejos con que reacciona a los estímulos exteriores existe una larga genealogía de ideas y figuras tutelares. En México, las concepciones y arquetipos más aceptados sobre la función social del escritor y el papel del arte pueden remontarse a los primeros años de la vida independiente y son inseparables del proceso de formación nacional. A lo largo de este proceso, las diversas circunstancias históricas (guerras, invasiones, revoluciones) y sociales como las carencias de cuadros profesionales calificados impulsan al escritor a subir a la tribuna, a ejercer tareas de reflexión e investigación social o a incorporarse al trabajo de edificación del Estado y administración de lo público. Sin embargo, en pocos momentos como en la etapa posrevolucionaria y, particularmente, en la gestión de José Vasconcelos como rector de la Universidad y Secretario de Educación, se dibuja de una manera tan nítida un pacto entre el poder y la inteligencia que, de modo tácito, sigue gravitando en la relación entre el intelectual y el Estado.

Escritor prolífico, creador de un sistema filosófico original y de una interpretación controvertida de la historia y a la vez hombre político, Vasconcelos es uno de los personajes clave de la cultura posrevolucionaria. No sólo su influencia intelectual y política, sino también su trabajo de mecenazgo y organización de la cultura resultan profundamente influyentes. En especial, Vasconcelos es uno de los artífices de la proyección política y la exportación del nacionalismo artístico, que surge después de la Revolución mexicana.

La falsa familiaridad del civismo ha difuminado la figura de Vasconcelos y su fama polémica ha desembocado en el prestigio apacible de todos aquellos próceres de borrosa trayectoria que dan su nombre a calles y bibliotecas. Son muchos, sin embargo, los rostros de este individuo proteico que resultan vigentes y apasionantes: el joven artista-filósofo-profeta de inflamados ideales; el eminente intelectual revolucionario que brega entre facciones de empistolados; el político carismático que impulsa la más ambiciosa cruzada educativa y cultural del país; el caudillo ilustrado que rompe con la familia revolucionaria y busca revertir el ciclo militarista; el candidato derrotado que nunca le perdona al pueblo su falta de determinación para llevarlo a la Presidencia; el memorialista despechado que ejerce su mejor arte en la crónica descarnada de su ascenso y caída; el periodista y filósofo maduro, declamatorio y reaccionario, o el anciano que oscila entre la bilis y el misticismo.

Todos estos personajes que son Vasconcelos despertaron, por décadas, adhesiones y rechazos fervientes; después, acaso por saturación, cayó en el olvido y, en generaciones más recientes, excitó la imaginación polémica de algunos críticos como Jorge Aguilar Mora, José Joaquín Blanco o Christopher Domínguez que, desde distintas perspectivas, han propuesto un estimulante ajuste de cuentas con su figura. Son sabidos los avatares

biográficos de Vasconcelos, quien aunque nació en Oaxaca vivió su infancia en una apartada ciudad del norte de México y cursó sus estudios en inglés en una escuela de El Paso. Es conocida también su accidentada militancia en la Revolución: su madurismo, su casi cortés apartamiento de Huerta y su adhesión al carrancismo, luego al villismo, luego a Eulalio Gutierrez y su camino al exilio hasta el triunfo del obregonismo, cuando Vasconcelos es nombrado en 1920 rector de la Universidad y, posteriormente, cabildea para crear y encabezar la Secretaría de Educación Pública. Es en este breve periodo de esplendor burocrático, cuando Vasconcelos funge como orgulloso sacerdote del nuevo culto nacionalista e iberoamericanista. Por supuesto, Vasconcelos no inventa ese sentimiento nacionalista que flota en el aire y que inflama a muchos intelectuales, pero sí le da un sustento teórico y una gran proyección desde el poder.

La efervescencia nacionalista

En los años 20 y 30, una vez apaciguada la lucha armada, es posible observar en el panorama cultural y literario mexicano dos grandes rasgos: por un lado, el redescubrimiento del orgullo y la singularidad nacional y su expresión en diversas manifestaciones de la cultura, es decir, el nacionalismo; por otro lado, detrás del manto nacionalista, la convivencia de una serie de generaciones diversas y tendencias heterogéneas. Si bien en los años posrevolucionarios el espectro artístico es variado, predomina, con el impulso fundamental del Estado, un sentimiento nacionalista en la cultura. Esto no es extraño, después de una revolución o de la creación de un nuevo Estado suele surgir este sentimiento que, en general, se orienta a una rápida actualización de la cultura y que suele oponer la originalidad

nacional a las pautas culturales externas. Como lo señala Pascale Casanova en su *La república mundial de las letras*, desde la lucha de los idiomas locales contra el idioma ecuménico que era el latín, y en particular desde el siglo XIX contra un modelo universalista de origen francés que profesa la autonomía del arte y la existencia de arquetipos únicos de excelencia artística, se han erigido, inspiradas en el romanticismo alemán, corrientes de pensamiento que exaltan las particularidades nacionales y que, a menudo, ligan el arte a causas políticas y sociales concretas. Así, contra un modelo aparentemente neutro de cultura internacional, el nacionalismo reivindica las expresiones artísticas locales y las vincula a un propósito político. Se trata de demostrar que el valor de una cultura se encuentra en sus raíces vitales, en sus manifestaciones idiosincráticas y en sus formas de vida particulares. Por eso el nacionalismo suele ir acompañado de un gran esfuerzo de recopilación, codificación y propaganda de las realizaciones culturales propias, del folklor, de la literatura oral y de las costumbres.

El nacionalismo cultural mexicano tiene raíces criollas (la creación del mito de la Virgen de Guadalupe, por ejemplo) y románticas (las epopeyas populares basadas en experiencias como las invasiones extranjeras), pero adquiere un impulso decisivo durante la etapa posrevolucionaria. El descubrimiento del pueblo y la exaltación o, inclusive, la invención de culturas populares es una actitud romántica que vuelve a ponerse de moda durante la Revolución, cuando el pasado, la herencia histórica, física y simbólica se ordena de acuerdo a las necesidades políticas. No es extraño que, en el México de los años 20 y 30, el sentimiento nacionalista se arraigue y se extienda rápidamente en los ámbitos de la política y la cultura. Por un lado, la novedad histórica y social de la Revolución, y las nuevas demandas y actores políticos que instaura constituyen una

suerte de revelación que se traslada al campo de la cultura. Se supone que la Revolución hace a los mexicanos conscientes de la riqueza de las herencias y experiencias del pasado y de la enorme diversidad de la sociedad mexicana. Por eso la cultura ya no puede ser la expresión de un grupo dominante en lo económico o en lo racial, sino una forma de asimilación y reconciliación de lo heterogéneo. Por otro lado, el nacionalismo promueve un sentimiento de cohesión indispensable en una sociedad dividida en lo interno y amenazada en lo externo y puede utilizarse como instrumento de movilización política. Ante la ampliación extensa y súbita del concepto de ciudadanía se requieren nuevos vínculos de identificación. Por ello, el nacionalismo es apoyado activamente por los diversos gobiernos posrevolucionarios y pronto se convierte en la fachada oficial de la cultura mexicana. Porque el nacionalismo no sólo es un adorno estético, sino un instrumento fundamental para la consolidación del Estado laico, para la unificación ideológica de un país heterogéneo y con focos dispersos de poder y para asegurar la hegemonía de la nueva clase política revolucionaria sobre otros grupos e instituciones tan poderosas como la Iglesia o los restos de la élite porfiriana.

Por eso la cultura, particularmente el ámbito de la educación, se va a volver un campo de batalla para los gobiernos revolucionarios, especialmente a partir del obregonismo, que buscan arraigar nuevos valores nacionalistas y progresistas contra la amenaza, real o inventada, del conservadurismo y el pensamiento religioso. Esta búsqueda de la preponderancia cultural y educativa por parte del Estado va a ser fundamental en la dinámica que guía las instituciones, la producción y la apreciación de la cultura de la época y se va a reflejar en diversos conflictos que van, en parte desde la Guerra Cristera hasta la polémica nacionalista de 1932, los conflictos por la autono-

mía universitaria en 1933 y la disputa por la educación socialista en 1934. En suma, la Revolución se reputa como el acontecimiento que permite que el mexicano redescubra sus raíces y se reconcilie consigo mismo. Se supone que la expresión más auténtica del pueblo debe sustituir las formas artificiosas impuestas por las élites y el artista se convierte, a la vez, en un intérprete de las manifestaciones populares más profundas y en un educador. Las manifestaciones de este nacionalismo se pueden observar en campos tan diversos como la pintura, la antropología, las artes populares o la música. Se trata de un trabajo amplio de recuperación y restitución de la memoria que vuelve a distintas fases del pasado mexicano, principalmente al pasado prehispánico, en busca de significado e identidad.

La búsqueda de identidad adopta muy diversos caminos: la revalorización de las culturas prehispánicas mediante la antropología; el acopio de un acervo de las artes populares o las recopilaciones del folklor. Son también los años de la mezcla entre lenguajes artísticos modernos y temas nacionalistas en la música y la pintura. Muy a menudo esta efervescencia nacionalista liga el concepto de lo nativo con una imagen idealizada del pasado indígena, con estampas coloridas y gallardas de lo nacional y con una imagen deformada de los empresarios, hacendados, aristócratas y extranjeros. De hecho, frente a ciertas visiones liberales y occidentalizantes del siglo XIX, que identificaban lo nativo con rasgos profundamente negativos como la barbarie, la violencia, el quebranto de la ley, la pereza, la impuntualidad o el desorden y que llamaban por una aculturación salvadora e incluso una inoculación racial, el nacionalismo redescubre lo indígena con ojos benévolos e igualmente deformantes y a menudo se hace una división (piénsese en ciertos excesos del muralismo) entre un pueblo mestizo o indígena de bajos recursos, pero noble, viril y esforzado y una raza blanca

explotadora, extranjerizante, débil y degradada. Las tendencias nacionalistas que se arraigan en México no son extravagantes. En estos años ocurre un redescubrimiento hispanoamericano que exalta lo local, lo autóctono, el paisaje, la vastedad de la geografía y las energías humanas, a veces desordenadas, pero con gran pureza, nobleza y potencial de realización. Sin embargo, este clima de ideas va a florecer especialmente en México. Por el prestigio progresista que brinda la Revolución, por el activismo de algunos de sus intelectuales y por la exportación de nuevos géneros y artes como el muralismo o la novela de la Revolución, el nacionalismo mexicano va a adquirir una gran proyección en Iberoamérica y el mundo.

La modulación de Vasconcelos

Como señala José Joaquín Blanco, en su *Se llamaba Vasconcelos*, este autor escribe una obra desmesurada, propia de un temperamento casi megalómano, que desborda los géneros y que abarca la filosofía, la sociología, la historia y la autobiografía. A partir de esta visión o mezcolanza orgánica, Vasconcelos organiza su perspectiva nacionalista e iberoamericanista.

Vasconcelos basa su nacionalismo en un repudio a los Estados Unidos y al colonialismo, pero, sobre todo, en un concepto de la decadencia de Occidente, muy en boga en la época y que, si se lee bien, en ciertos momentos, es casi un racismo a la inversa. Para Vasconcelos, el capitalismo había desvirtuado la herencia y el rostro de las grandes civilizaciones antiguas como Grecia y la India, cuyo legado sólo podía florecer en ámbitos fuera de Europa Occidental como Hispanoamérica. En este sentido, la misión de la cultura no es imitar a Europa sino rehabilitar las fuerzas dionisiacas que subyacen en la cultura mexicana. Se

trata, como es visible, de una crítica al colonialismo que, al contrario del marxismo, se basa más en una crítica de la cultura occidental que en un análisis político o económico. Hay pues en el vasconcelismo un ánimo nietzscheano de repulsa a Europa y de exaltación del nuevo hombre que se adapta a la cultura oficial de la Revolución y que va a pervivir como impulso mucho después de la muerte política del escritor. Los sentimientos de exaltación, grandeza y espiritualidad, la apología del mestizaje como vigorizante racial y cultural, se opondrán a la degeneración de la cultura occidental y la raza blanca.

Por supuesto, sus basamentos son, por decir lo menos, fallibles y el ensayo “teórico” sobre *La raza cósmica* está lleno de apreciaciones pseudocientíficas que no pocas veces caen el humor involuntario:

En efecto la decadencia de los pueblos asiáticos es atribuible a su aislamiento, pero también, y sin duda, en primer término, al hecho de que no han sido cristianizados. Una religión como la cristiana hizo avanzar a los indios americanos, en pocas centurias, desde el canibalismo hasta la relativa civilización. (24)

Lo importante, sin embargo, es el poder de persuasión que no nace del estilo (su prosa es tan descuidada como seductora), sino de la vehemencia intelectual que transmite. Vasconcelos recoge de otros autores la querrela entre latinidad y sajonismo y observa una derrota territorial y cultural, que se expresa en el predominio de Estados Unidos y en la pobreza y desunión de Iberoamérica. La falta de conciencia de la unidad racial y cultural y la falta de perspectiva de un destino común supone el atraso de Iberoamérica. Por eso Vasconcelos revela que el destino iberoamericano es construir el habitáculo donde morará la quinta raza que sustituirá a las cuatro anteriores. Hay, pues, una mezcla de fantasía y determinismo histórico delirante que cul-

mina en una utopía capaz de vender sus concepciones racistas. *La raza cósmica* es una pieza entre ciencia ficción, filosofía de la historia y oratoria que plantea desde una perspectiva de la raza el choque de culturas sajona y latina y culmina con un llamado a la cristianización como fermento de universalismo. El libro consta de una parte teórica sobre el mestizaje y de una larga serie de crónicas de viaje por Sudamérica, en la época en que fue el ministro ascendente dentro del gabinete obregonista e impulsor de un panamericanismo de nuevo cuño. No se trata, justo es decirlo, de un llamado a la dominación de la raza, sino de una ideología de la mezcla y una demanda espiritualista de integración. De cualquier manera, los tintes y deslices racistas son evidentes. Con todo, a diferencia del apartado teórico, sus crónicas de viaje, llenas de color y entusiasmo y acaso el monumento literario más perdurable de su iberoamericanismo, narran un itinerario epifánico donde el autor encuentra riquezas naturales a granel, belleza, progreso, refinamiento y especímenes inverosímiles, como políticos locales ilustrados que citan a Dante.

Hay que justificar que la excentricidad de Vasconcelos, en su época iberoamericanista, el escepticismo hacia Occidente está lejos de ser una moda intelectual y tiene razones muy concretas. La I Guerra Mundial es un acontecimiento traumático que no sólo implica un enorme impacto económico y demográfico para Europa sino también un sentimiento creciente de decadencia. Tanto las vanguardias como la idea del arte dirigido (que en movimientos como el futurismo ruso o el surrealismo llegan a confluír) comienzan a desprestigiar la idea dominante a finales del siglo XIX de alta cultura y ligan la idea de la creación artística a la denuncia de la decadencia de Occidente o a la construcción de una nueva sociedad. Además, tras las continuas crisis económicas, que culminan en 1929, hay una nueva valoración del papel del Estado y se considera que éste debe

intervenir en numerosos aspectos de la vida social. Ya sea desde la URSS hasta el fascismo y el nacionalsocialismo, el Estado cumple un papel fundamental en la orientación de la economía, las relaciones sociales e incluso el arte.

Para muchos políticos y artistas de la época, el arte es una reeducación, un medio de transformación social y una suerte de gimnasia del carácter. Por eso debe tenerse un cuidado especial en sus medios y contenidos. Tanto en la URSS como en Alemania se persiguen las expresiones “degeneradas” y la idea del arte por el arte es considerada como anacrónica y perniciosa, incluso en las metrópolis. De hecho, un filósofo como Ortega y Gasset, a quien no se puede acusar de bárbaro, publica en 1925 *La deshumanización del arte*, en donde señala que las vanguardias, con su excesiva preocupación formal y su renuncia a la tonalidad en la música, la representación en la pintura o la anécdota y la narración en literatura implican una deshumanización del arte, un apartamiento y una deriva del artista que es un signo lúgubre de la época.

Frente a esta idea de la decadencia de Occidente florece la utopía de una nueva sociedad ya sea en la arcadia socialista de la URSS o en los países vírgenes que no han sido sometidos aún a la influencia corruptora de Occidente. La esperanza social y cultural en muchos sentidos se descentra de Europa y busca nuevos territorios para florecer. México es una tierra especialmente fértil merced a la Revolución. Lo que Vasconcelos hace entonces es asimilar y darle un cuerpo persuasivo a una idea en torno a la decadencia de Occidente y la posibilidad de regeneración en nuevos países y razas que circula profusamente y que tiene versiones de izquierda y derecha. Para Vasconcelos, el intermedio para que el hispanoamericano se haga consciente de su papel histórico es el intelectual, pero no aquel que es un mero profesional o aquel creador que permanece en su torre de marfil,

sino aquel que se asume como “sacerdote del espíritu”, capaz de identificar y motivar el esplendor de una raza. En este sentido la redención del intelectual, de esa acumulación de capital de conocimiento, consiste en aliarse a la causa del pueblo.

Desde su participación en el Ateneo, que bajo su Presidencia se convirtió en El Ateneo de México y abrigó el proyecto de una universidad popular, Vasconcelos manifestaba una fe en las bondades de la cultura como liberadora del individuo. Como dice José Joaquín Blanco:

La función redentora de la estética –que modificaba éticamente al hombre al dirigirle ascendentemente su energía, cosa que Vasconcelos tomó de las interpretaciones filosóficas sobre Pitágoras– fue básica en el proyecto cultural y educativo que practicaría en la Universidad y en la Secretaría de Educación entre 1920 y 1924, y en la tradición oficial del arte que “florece” la esencia nacional antes desgarrada de la Revolución. Vasconcelos fue el origen y el motor de la práctica mexicana del arte popular como pedagogía cósmica, y ni las posteriores concepciones marxistas y de la vanguardia pictórica europea lograron despojar al muralismo, por ejemplo, de su primer impulso vasconceliano: monismo estético. (1993)

Para Vasconcelos todos los pueblos cruzan por etapas de luchas y derivas hasta que, merced al mestizaje no sólo racial sino cultural, logran una identidad, una nación y una estética que las unifique. Al régimen revolucionario corresponde esta última tarea de modelar la nación y la cultura mediante una cruzada educativa y artística que convoca a los intelectuales, pero sobre todo a los artistas populares, a ejercer una tarea entre el magisterio y el sacerdocio. La exaltación de lo indígena de Vasconcelos no implica un choque con la cultura criolla sino una mezcla y apunta a la incorporación del indígena al gran crisol nacional que abre la Revolución.

No es extraño que por su carácter público y monumental y por su capacidad de sintetizar y transmitir mensajes inmediatos la pintura mural haya sido elegida por Vasconcelos, en el marco de una sociedad con gran porcentaje de analfabetismo, como el vehículo más importante de concientización del pueblo. El muralismo es un proyecto de educación icónica que por medio de alegorías sencillas intenta despertar en el espectador una conciencia, una identidad y un orgullo nacional. La idea era que a través de los muros el pueblo conociera de manera inmediata el desarrollo histórico de México, se identificara con las luchas heroicas de sus antepasados y adquiriera conciencia de su valor y su papel. De esta manera, el arte recupera su carácter público y su capacidad de educar y vincular a la sociedad. De hecho, el muralismo es el intento más ambicioso de socializar al arte y crear un mensaje y un producto artístico a la vez pedagógico y complejo.

Si bien el rasgo más notorio de la política cultural que impulsa Vasconcelos es el muralismo, ésta consta de una serie de vertientes muy amplias y ambiciosas: la educación rural mediante una gran movilización que semeja una evangelización laica; el impulso de las artes y expresiones populares; la formación de cuadros intelectuales y docentes identificados con la cruzada educativa y la vinculación más amplia de la evangelización educativa mexicana con los demás países de Hispanoamérica. De hecho, como dice Claude Fell en *José Vasconcelos: los años del aguila*, este personaje adopta las modalidades de difusión y propaganda masiva que se utilizan en la política educativa de la URSS, como los festivales populares al aire libre, las grandes ediciones y el misionerismo magisterial y cultural.

Sin embargo, pese a que Vasconcelos genera una cultura militante y propone un arquetipo intelectual, no puede afirmarse que subordine la cultura a la política. Al contrario, la cultura humanista es un instrumento para el cambio interior y su rever-

decimiento sólo se garantiza en sociedades jóvenes y vigorosas donde los ideales y valores clásicos todavía pueden traducirse en la vida social e individual. Más que una visión socializante y meramente didáctica de la cultura, puede verse una adaptación práctica de los ideales ateneístas, como el valor de la educación en la construcción del individuo; el énfasis en la persona; la difusión de la filosofía como conocimiento liberador, la afición a Grecia, etc. El plan de publicaciones de Vasconcelos es especialmente importante, pues denota sus filiaciones estéticas y su fe en el poder de la lectura. La gran producción de libros busca promover el hábito de la lectura mediante la disponibilidad; así, Vasconcelos edita clásicos por su poder pedagógico como modelos que no sólo ofrecen una información sino que cambian la conducta.

Por supuesto, no se trata de decir que la doctrina de un hombre excepcional influye en toda una nación; este anticolonialismo humanista de muchos iberoamericanos y esta reivindicación de las civilizaciones antiguas por parte de muchos europeos son parte fundamental del clima de ideas de la época. Sin embargo, la vehemencia y, sobre todo, la capacidad política para incorporarlo a la agenda del Estado que tiene Vasconcelos lo convierten en el fundador del discurso cultural oficial, muchos de cuyos rasgos aún persisten. También lo convierten en el constructor de un iberoamericanismo fundado como teoría cultural y como práctica, al ser capaz de promocionar su proyecto ante los principales intelectuales iberoamericanos y atraer a algunos de ellos hacia su cruzada educativa.

La caída y la huella

Con el ascenso del callismo, ingresan nuevos protagonistas a la escena del poder cultural y las tendencias se radicalizan y se

vuelven socializantes y proletarias. Así, si bien desde los años 20 la influencia de la Revolución rusa fue muy relevante y aun sin ser comunistas muchos actores políticos e intelectuales comulgaban con una especie de socialismo a la mexicana, después de la crisis de 1929 este sentimiento se extendió y, en muchos círculos, se extendió la influencia ideológica de la URSS y, sobre todo, su prestigio como paradigma económico. Sin embargo, el entramado fundamental, la arquitectura de la política de Vasconcelos, es decir, la concepción de las políticas culturales como parte fundamental de la construcción del Estado, el papel relevante de las instituciones culturales y la incorporación de los intelectuales, persiste a lo largo de diversos regímenes. La fortuna política de Vasconcelos no es similar a la de su arquetipo cultural: es sabido el rompimiento del escritor con la familia revolucionaria, su fracasada campaña presidencial y su final deriva reaccionaria. Sin embargo, el entramado fundamental, la arquitectura del pensamiento cultural de Vasconcelos se guarda como una herencia que inspira lo mismo algunas de las más nobles intervenciones del intelectual en la vida pública que algunos de los vicios y cacicazgos más nefandos.

Bibliografía

- BLANCO, José Joaquín. *Se llamaba Vasconcelos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- VASCONCELOS, José. *La raza cósmica*. México: Espasa-Calpe, 1990.

AL FILO DE LA MODERNIDAD: REGIONALISMO Y VANGUARDIA

NORMA KLAHN*

Antes que producto cultural, mucho antes
que fenómeno artístico, la literatura es
instrumento de construcción americana.

AGUSTÍN YÁÑEZ, 1944

Releer es siempre leer de nuevo, dice Borges, porque ninguna lectura es la misma: otras lecturas, otras vivencias nos sitúan ante lo que sería otra experiencia de lectura. Éste es el caso en mi re-lectura de *Al filo del agua*, obra ya clásica del canon de la literatura mexicana del Siglo XX.¹ Publicada en 1947 y a más de seis décadas de su aparición, sigue leyéndose y animando, más bien, añadiendo interpretaciones a su larga lista hermenéutica. Su tema y la conmemoración del centenario de la Revolución mexicana nos llama, de nuevo, a una reevaluación de la época y de la obra. Propongo, entonces, una re-lectura crítica

* University of California, Santa Cruz

¹ Una primera versión fue presentada como ponencia en la Feria del Libro de Guadalajara (2007) en un panel de los UC-Mexicanistas sobre Agustín Yáñez y su novela *Al filo del agua* a los 60 años de su publicación. Los otros miembros del panel fueron Juan Bruce-Novoa, Seymour Menton y Sara Poot-Herrera.

que aborda *Al filo del agua* cual proyecto literario que elabora una poética geopolítica, es decir, que busca alentar una modernidad resolviendo simbólicamente la integración de la provincia al proyecto nacional.

Queda explícito desde *Banderas de Provincia* (periódico que Agustín Yáñez impulsa y publica entre 1929 y 1930) el proyecto de este escritor jalisciense: hacer llegar a la provincia los movimientos internacionales literarios. En sus 24 números se dieron a conocer las obras de autores europeos, estadounidenses e hispanoamericanos, se estudiaron a los muralistas y se establecieron relaciones con la *Revista de Occidente* y el grupo de los *Contemporáneos* (1928-1931). Hacia 1925-1926 el autor ya había empezado a reunir en su casa a los que conformarán la generación literaria de la Revista. En ese entonces, y tempranamente, le confía a Emmanuel Palacios, uno de los miembros del grupo, su anhelo de querer superar el ambiente geográfico en que se movían y que le aparecía estrecho y limitado (cit. por Martínez 308-309). Integrar la provincia a los proyectos de la modernidad y participar de la construcción de la nación en la época pos-revolucionaria, que buscaba una unificación hegemónica del país, podría decirse, fue el centro de su labor intelectual y política. Quedaría por estudiar si durante su etapa de conservadurismo cristero se enfrentó con la paradoja que significaba abrirse a las ideas de una modernidad crítica, aquella que se antepone a las ya caducas y antiguas tradiciones provinciales; habría que indagar si, en aquel entonces, se vería enfrentado con un catolicismo fanático que prohibía los mismos libros que él, como parte de su proyecto cultural, estimaba necesarios en la construcción de una ciudadanía y nación modernas.²

² Véanse los estudios de Arturo Azuela y Ángel Arias quienes han estudiado la época de ortodoxia religiosa del Yáñez joven.

Sugiero que *Al filo del agua*,³ terminada en 1945 y publicada en 1947, propone una salida literaria que complica su inserción estética, como parte de las vanguardias hispanoamericanas, si entendemos que aquellas obras, que sin lugar a dudas, pueden llamárselas vanguardistas (pensamos en la producción de, entre otros, César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, María Luisa Bombal, Miguel Ángel Asturias, Elena Garro, Juan Rulfo) fueron las que asumieron la crisis de la representación de manera radical.⁴ Los vanguardistas se impusieron la tarea de la experimentación lingüística, trastocaron tiempo y espacio para construir –de manera simbólica– un mundo recreado fuera de las lógicas del racionalismo instrumental, la autoridad/autoritarismo del narrador omnisciente y, finalmente y sobre todo, fueron críticos de la idea de un llamado progreso y modernización excluyentes.

Entiendo que la obra de Yáñez acepta la crisis de la representación y por lo mismo busca para su propuesta literaria –fuera del realismo documental de la novela de la revolución y de cualquier modelo mimético de costumbrismo regional– otro modo de decir. Rosario Castellanos lo sitúa en México como el iniciador de lo que ella llama un “realismo crítico”, en la “que el escritor se sitúa desde una perspectiva para considerar la totalidad de los hechos y sustenta una ideología que le permite juzgar estos hechos y mostrar su relación con los fines buscados” (118). Habría que notar, sin embargo, que, influido

³ “Al filo del agua” es una expresión rural que anuncia una tormenta y, en su uso figurativo regional, la inminencia de un acontecer.

⁴ La situaron dentro de la nueva novela innovadora y de ruptura epistémica tempranamente los estudios de, entre otros, Zunilda Gertel y Cedomil Goic, entre los latinoamericanistas, y los de John S. Brushwood, Joseph Sommers y Walter M. Langford, entre los mexicanistas. Sigue esta identificación en Gerald Martin (138), entre otras, y en antologías como la de Gargañino *et al.* De este último véase la presentación sobre el “boom” y la nueva novela (485, 508).

por técnicas vanguardistas, encontramos en *Al filo* lenguaje renovado, lirismo y experimentación expresiva, es decir, poe-
ticidad. Asumidas las ideas de Freud y las maneras en que
varias novelas manifestaron sus ideas sobre el inconsciente
(por ejemplo Virginia Woolf, James Joyce), logra profundizar
en la elaboración de los personajes desde estrategias de inte-
riorización y acercamiento psicológico, técnicas que, según la
crítica, señalaban su inserción en las vanguardias. Más bien
propongo que como modernizador en busca de la integración
de la provincia al proyecto nacional ya en la época de Manuel
Ávila Camacho (1940-46), Yáñez a través de su programa lite-
rario, al ceñirse a su entorno –a lo regional– participa de una
poética geopolítica que hace de su reconocida obra, si no una
novela de tesis,⁵ por lo menos una propuesta socializadora de
comportamientos a seguir que facilitaría la realización del
proyecto de la consolidación del Estado moderno mexicano.
No hay que olvidar que aunque la novela toma lugar al filo de
la Revolución de 1910, se gesta y escribe a principios de los
40, cuando entre otros, indica Françoise Perus, no se había
resuelto el problema del papel preponderante de la Iglesia en
la vida de México, ni el de la relación conflictiva entre Iglesia
y Estado (347).⁶ Para llevar a cabo, entonces, esta propuesta

⁵ Martínez le da otro sentido al proyecto pero es interesante que se siente en la necesidad de defender que no es una novela de tesis. Dice: “Hay sin duda en esta novela, como en las demás que ha escrito Yáñez, un realismo seleccionado con un sentido artístico y hay, por supuesto, una ideología desde la cual se juzgan implícitamente los hechos presentados. Y, sin embargo, *Al filo* del agua no podría ser llamada una novela de tesis, un simple alegato en contra del atraso y del fanatismo que imperaban –que imperan aún acaso– en algunos pueblos” (325).

⁶ Añade Perus: “Jalisco no fue cuna de la Revolución; y llegada ésta, se caracterizó incluso por una violenta resistencia del poder eclesiástico a las medidas agrarias y a los esfuerzos del general Cárdenas por implantar la enseñanza laica” (327).

de manera simbólica, Yáñez no pudo, para exponer su contenido, prescindir de ciertas tradiciones del realismo literario, no tanto con la idea decimonónica de la re-presentación de la realidad como reflejo y no re-creación, sino en su aceptación de las leyes de causa y efecto, y de la novela como construcción edificante,⁷ ya sea ética o moralmente que, de alguna manera, seguía las pautas de las novelas de Leopoldo Alas (Clarín), Benito Pérez Galdós, de quien era fiel lector y, sobre todo, de Honoré de Balzac, especialmente de sus novelas rurales como *Eugenia Grandet*.

En *Al filo de agua* el autor logra, con excepcional virtuosismo, captar el fanatismo religioso, el rol privilegiado en demasía de la Iglesia que normaba todas las formas de convivencia y de sociabilidad, desde la interioridad de los distintos personajes. En su estructura se alternan dos planos; el mundo cotidiano y ritual de la realidad empírica y aquel de la conciencia donde yacen deseos y anhelos reprimidos. La disparidad que existe entre esos deseos y las normas aceptadas por la mayor parte de la sociedad causan las tensiones que van ocasionando rupturas y violencias individuales, hasta irrumpir en el caos colectivo que representa la Revolución. Hay, sin embargo, en el plano de la narración un control absoluto del hablante implícito. Desde el “Acto Preparatorio” se establece el lenguaje emotivo y omnisciente que asume un tono moralista del pueblo fanático:

⁷ Ángel Rama, comparando a Yáñez con Rulfo, lo ve distanciado del vanguardismo de éste. Dice: “Yáñez hace una descripción blanda y sentenciosa de una sociedad rural que observa con ojos lúcidos, para la que no puede encontrar equivalencia en las estructuras narrativas [...] Yáñez predica perspicazmente sobre un mundo; Rulfo construye literariamente un mundo [...] La diferencia fundamental con Yáñez es, por lo tanto, la evicción del autor y de su background intelectual, para asumir en cambio la visión del universo perteneciente a las forma culturales que comparten los hombres de una determinada tradición en una determinada circunstancia histórica que la trastorna” (111-112).

Pueblo de mujeres enlutadas [...] Pueblo sin fiestas [...] Pueblo sin otras músicas que cuando clamorean las campanas, propicias a doblar por angustias, y cuando en las iglesias la opresión se desata en melodías plañideras, en coros atiplados y rancos. Tertulias, nunca. Horror sagrado al baile, ni por pensamiento; nunca, nunca [...] Pueblo seco [...] Pueblo conventual [...] Pueblo sin billares, ni fonógrafos, ni pianos [...] Pueblos de mujeres enlutadas. (4)

Se nos presenta el cuadro de un pueblo (se entiende de los Altos de Jalisco) carente de lo vital, de la energía liberadora fuera de la restricciones y constricciones impuestas. Los personajes de este drama campesino lo componen grupos representativos: los eclesiásticos, los políticos, los feligreses y los forasteros. Sus pensamientos y voces individuales van constituyendo una comunidad en crisis a través del uso del monólogo interior indirecto. Esta técnica presenta las elucubraciones mentales de los personajes, no articuladas oralmente, como si provinieran directamente de la conciencia del personaje pero en la que hace presencia el hablante implícito ayudándole con comentarios y descripciones. Dice Robert Humphrey que la diferencia entre el monólogo interior directo y el monólogo indirecto “radica en que el monólogo indirecto infiere al lector la sensación de la presencia continua del autor, mientras que el monólogo directo minimiza el papel del narrador o lo elimina totalmente” (41). Esa intervención en el flujo de conciencia crea lo que M. Bajtín llama “una doble-voz” que no es constitutivo de un dialogismo o pluralidad de voces con diferenciadas ideas e ideologías.⁸ Mediante un discurso valorativo, esta interferencia directa nos mantiene conscientes del dominio que ejerce el narrador sobre el relato y sobre el lector. Establece así una estructura narrativa que anticipa o determina lo que ocurrirá. La forma/fórmula

⁸ Sobre la dialogía en Bajtín, véase Zavala (49-59).

es feliz pues el Cometa Halley y la Revolución llegarán –lo sabe el lector. El final condicionará el entramado a lo largo de la novela estableciendo el uso del presagio como técnica narrativa que anticipará, para el lector los inevitables cambios del suceder cronológico. Las primeras páginas de la novela anuncia la ruptura por venir del orden establecido desde la predicción del augurio.

Aquella noche don Timoteo Limón había cenado ni más ni menos que todas las noches y a la primera campanada de queda, como todas las noches, a solas ya en su cuarto, había comenzado a rezar el rosario de su devoción por el Alma del purgatorio más necesitada u olvidada: cuando llegó al tercer misterio, los aullidos del Orión, el perro veterano, quisieron distraerlo; pero un esfuerzo de la conciencia redujo a los pensamientos en fuga y el piadoso ejercicio continuó, sin para mientes en que Orión siguiera ladrando con sombríos acentos de maleficio. (15)

Al filo del agua se ha calificado como una novela psicológica de influencia freudiana. Si en ocasiones se acerca a un estudio de la psique, en la mayoría de los casos, en especial en la primera parte de la novela, nos encontramos frente a personajes que angustiadamente inician lo que llamaría un examen de conciencia que surge y termina en el confesionario sin provocar una ruptura epistémica. Al recibir una carta de amor, Merceditas Toledo se acusa: “Verse asaltado por tentaciones y luchar con ellas no era pecado. Leería, leyó la carta. Estremeciöse. [...] Titubeó antes de arrojarla en la suciedad [...] pero ¿no era un deber entregársela al Padre Director [...]. Mejor se grabaría algunas palabras y las diría en confesión” (27). La culpabilidad del pecado, de acción o de pensamiento, mantiene a los creyentes aterrorizados ante el castigo eterno del infierno. Aunque esta técnica presenta la conciencia de múltiples personajes, se mantiene, como señalé anteriormente, dentro de una perspectiva única porque la intervención del ha-

blante implícito hace que cada representación de un personaje, de una acción o de un tema, se proyecte desde un mismo tono intelectual, emocional y de enjuiciamiento —cada personaje deviene vehículo para lo que el autor se propone implicar.

En efecto, en los nombres de los personajes radican sus funciones simbólicas y metafóricas. El Padre Dionisio se construye como representativo del Dios/Dionisio implacable, y castigador. El Padre Islas, en la soledad de la feligresía, habita su excentricidad, un fanatismo exacerbado que, finalmente, lo lleva a la locura. El Padre Abundio Reyes simboliza la ejemplificación de Cristo Rey, lo pleno, lo abundante, modelo del humanismo cristiano y generoso. Será el que sustituirá al Padre Dionisio cuando éste, en la escena final, acepta el ocaso de su rígido control sobre el pueblo y entrevé las reformas por venir: “Ola de amargura baña la garganta del anciano [...] Alterado el orden [...] ¿Alcanzará a consumir este cáliz de hoy? ¿podrá vencer el vértigo que lo derrumba, la caída que todos esperan con sádico silencio?” (387). El resto de los nombres tampoco son de difícil decodificación para los lectores de los mitos griegos y cristianos —Marta, María, Victoria, Gabriel, Jacobo, Damián— y los predecibles papeles que desempeñan en la novela.

La novela establece dos tiempos y dos espacios, el del calendario litúrgico, eterno retorno de festejos siempre religiosos y de rosarios y ejercicios espirituales que crean un espacio sagrado único; y el del tiempo secular, que se encuentra fuera del pueblo, el de la historia, aquel del tiempo que cambia, que abre posibilidades al futuro. La salida del tiempo circular, del eterno retorno (pre-moderno), vendrá del exterior —significativo de que el progreso no puede surgir desde ese “adentro” que representa el atraso, de lo que se percibe como la institucionalización de una “barbarie religiosa”. La modernidad llega de varias maneras: en la figura de Micaela, que vuelve de la

ciudad (la civilización); con las lecturas que alteran los modos de pensar de María;⁹ con los estudiantes que retornan; con Damián y los migrantes que regresan del norte,¹⁰ y finalmente con la misma Revolución, cuyo caos-desorden traerá el nuevo orden –noto que a diferencia de *Los de abajo* aquí la Revolución es caos iluminador. *Al filo del agua* deja claro que la revuelta y los cambios que llegan son irreversibles e implacables. Los diálogos o monólogos que se registran en la novela y las acciones de los personajes que se van desarrollando implícitamente van constatando la necesaria renovación de la Iglesia. El Padre Dionisio hacia el final se ve en la necesidad de pasarle el mando al Padre Reyes quien desde su primera presentación quedó explícita su vocación espiritual fuera de ortodoxias extremas y sus proyectos de reforma eclesiástica y social. Originalmente tildado de propensión a “la infición liberal y a disipaciones profanas” va logrando con algunos feligreses maneras de alivianar el fanatismo imperante. Al principio al pedido de dirigir las tandas de Ejercicios tuvo recelos pero

[...] tuvo al fin seguridad para decidirse a imponer una serie de reformas principalmente atañederas a jóvenes y mujeres. No se menoscabó el espíritu ignaciano; pero se suprimieron los toques lúgubres [...] los gritos y toques de trompeta la noche del juicio, los olores de azufre y el arrastrar de cadenas la noche del infierno;

⁹ Para un excelente estudio sobre los usos de la lectura en *Al filo del agua*, véase el trabajo de Danny J. Anderson.

¹⁰ Perus ofrece unos datos históricos: “Junto con el mantenimiento del poder económico de la Iglesia Católica, y por tanto de la estructura fundamental de la propiedad agraria –estructura que entre el latifundio, la economía de subsistencia y el endeble desarrollo industrial convirtió a Jalisco, y en particular a Los Altos, en la principal fuente de migración hacia los Estados Unidos en este período–, el principal objetivo de este movimiento de contrarreforma fue la lucha contra el ‘liberalismo’”. (364)

se suprimió el tiempo de tinieblas para la disciplina colectiva, [...] susceptible de cambiarse por otro género de mortificación. (335)

La novela postula el fin del fanatismo religioso con el derrocamiento del Padre Dionisio y la locura del Padre Islas. Desaparece también la cultura oral de la memoria ancestral, representada en la figura del cronista Lucas Matías, quien muere a su debido tiempo, la sabiduría del pueblo, de alguna manera también obstáculo ante el progreso que privilegia la razón instrumental. Lo letrado, lo escritural, el archivo representado en las novelas y los periódicos que van anunciando los cambios que se avecinan se privilegia sobre otras formas de conocimiento que, por extrapolación, se descalifican. Recuerdan que el espiritismo, el curanderismo y otras formas de “supersticiones” representan, en la novela, prácticas que podrían entenderse contestatarias y son condenadas tanto por la iglesia que las veía como antagónicas a la religión establecida, como por el estado naciente que las señalaba como obstáculos a la modernización. En el entramado queda implícita una transferencia del poder eclesiástico al poder estatal al registrar primero la insurrección primero y después la regional:

Hacia el 23 de noviembre comenzaron a recibirse los periódicos relativos a los sucesos de Puebla, resistencia de los Serdán y muerte de Aquiles. Luego ¡la revolución en el Norte! ¡la revolución encabezado por don Francisco I. Madero! [...] Pronto llegaron rumores, noticias de consternación: levantamientos en los Cañones, más acá de Moyahua, y partiditas en el rumbo de Cuquío, y asaltos en el camino de Nochistlán. ¡Se levantó Rito Becerra! ¡Que ahí viene Rito Becerra! ¡Que Rito Becerra trae más de doscientos hombres! ¡Estamos al filo del agua! (376)

El final del texto revela lo que propongo como posible lectura: la transferencia de la legitimidad eclesiástica a la legitimidad

del estado moderno. En la obra, sin embargo, el laicismo del estado moderno provocado por la Revolución queda atenuado. Aunque Rito Becerra no pueda convencer al Padre Dionisio de la “justicia revolucionaria” (386), el Padre Reyes al final de la novela se ve en la necesidad de responder a las demandas del nuevo estado incipiente (378). En el entramado, la región/religión jalisciense necesita conceder pero no totalmente ceder. Se logra así una apertura a la modernización desde lo que se concibe como un catolicismo popular y con preferencia por el culto guadalupano. Recordemos el momento que registra la novela cuando la fiesta de la Inmaculada –7 de diciembre– “careció de feligreses”, y la del 12 de diciembre organizada por el Padre Reyes “convocó multitudes” y en la cual sorprendió el desfile cívico religioso constituido principalmente por los norteños, quienes portan faroles tricolores y gritan: “¡Viva México, Viva Nuestra Señora de Guadalupe” (316).¹¹ El texto logra de esta manera la feliz unión entre espíritu nacional y religiosidad popular.

La novela, propongo, a nivel simbólico resuelve las tensiones de las luchas que en el estado de Jalisco se dieron entre iglesia y Estado. Integrar la provincia a los proyectos modernos de nación significó abolir los fanatismos imperantes de una cultura sacra. Paralelamente y de forma moralizante, el narrador implícito busca al interior del nuevo orden mantener reglas que rijan de manera tradicional las conductas de los feligreses. Vemos que en el plano de la novela 1) se castiga a Micaela, coqueta bovariana, pecadora que cae en ilícitas relaciones; 2) se deja libre a Damián, el sospechoso parricida (que mata además a la mujer pecadora), para integrarlo a la nueva nación a través de su participación en la Revolución; 3) se critican severamente los postulados de Las Hijas de María, pero se rescata a María,

¹¹ Cf. Sommers (45).

la pensante que accede al logos yéndose con los revolucionarios (con Jacobo Ibarra) habiendo razonado su liberación (era gran lectora) y llevando consigo su adquirida alta cultura; 4) se idealiza a Victoria, la musa que reconoce el talento creativo musical de Gabriel, el que dobla las campanas; 5) se enaltece a Gabriel, quien establece su superioridad desde la altura que ocupa en el campanario, rompiendo así simbólicamente el tiempo estático, el monopolio imperante y la rutinaria monotonía quebrada por el tañido de las campanas que doblan desordenadamente y anuncian el nuevo tiempo por venir. El caótico tañer divide la novela en un antes y un después. El lenguaje repetitivo, eclesial ritualista y sombrío se rompe y, con ello, el tiempo circular de lo sagrado. Irrumpe otra realidad, la histórica, con otro lenguaje que registra la llegada de la Revolución y que mantiene un ritmo animado, de esperanzada liberación.

La novela salva a los que lucharán en la fuerza armada y a los que contribuirán con su talento creativo y artístico en la construcción de la nación moderna mexicana. Las luchas por la propiedad o la tierra, la del poder político y económico, o los acuerdos políticos entre instituciones quedan al margen de la historia narrada, si no quedan del todo ausentes. La novela destaca un estamento eclesiástico militante; registra la desintegración paulatina de la adhesión de los feligreses a los mandatos y pronunciamientos de la rígida ortodoxia impuesta; realza a la clase popular en la figura de Rito Becerra y Pascual Aguilera, entre otros, que como colectividad se rebelarán contra el antiguo régimen,¹² y anuncia la emergente y modernizadora clase media a través de los personajes ya mencionados.

¹² Es importante notar la posición del director político del pueblo cuya lucha por mantener la hegemonía enfrenta la creciente insurrección: "Una cosa molestaba e inquietaba los planes del funcionario: la oficiosidad del cura y,

Queda clara la visión de mundo de Yáñez: negociación de Iglesia y Estado en la edificación de la modernidad jalisciense que pudiera integrarse a la economía nacional: la transferencia del poder eclesiástico al poder estatal; y la supervivencia de la Ciudad Letrada con el intelectual en el poder, y el artista al servicio del Estado.¹³ Aunque toda la acción ocurre en el pueblo, para el lector la provincia quedará atrás y nos interesa, gracias al narrador, seguir a los personajes (Gabriel, Victoria, María, Jacobo *et al.*) que rompieron el cerco para desplazarse a la ciudad, el espacio privilegiado de la modernidad, como veremos en su novela *La creación* (1959).

Al filo del agua, novela novedosa, renovadora de estilos precedentes, de crítica explícita a los fanatismos ya anacrónicos y de propuestas implícitas de un nuevo orden, se alza como un acto preparatorio con ecos modernistas más que vanguardistas, más Poe que Neruda (“Hear the loud alarum bells. Brazen bells! What a tale of terror, now, their turbulency tells!”),¹⁴ más examen de conciencia que flujo de conciencia, más Galdós que Joyce. Al releerla no cabe duda que *Al filo del agua*, al filo de la modernidad, es una de las grandes novelas mexicanas del siglo XX. Influyó a la novela mexicana de los años siguientes por la adecuación precisa de forma y contenido, temática provocativa (de nuevo vigente a comienzos del nuevo milenio), técnica, len-

sobre todo, la del Padre Reyes en favor de los pobres. —“Con usted me arreglo fácilmente, pero dígame al Padre que no se ande metiendo en asuntos de gobierno”—había dicho a don Dionisio” (362).

¹³ El autor además de continuar su labor literaria fue Gobernador del Jalisco de 1952 a 1958 y Secretario de Educación Pública de 1964 a 1970 bajo la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz. Hay que notar, entonces, que en cuanto concierne su trayectoria política la crítica ha sido mucho menos halagüeña que en cuanto a su reconocida obra.

¹⁴ Véase el famoso poema “The Bells” del poeta estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849).

guaje, ritmo, tono. Yáñez legó a los que siguieron desde su amplia gama de personajes memoriosos, logros lingüísticos, composición intachable, temas múltiples, complejidad estructural, una ruta a seguir –pienso en Rulfo, Garro, Fuentes– que poco después constituirán la vanguardia literaria no sólo de México sino de América Latina.

Concluyo esta re-lectura con una observación respecto a la modernidad y la tradición ahora en el contexto de una globalización tangible. En el verano de 2009 tuve la oportunidad de visitar los Altos de Jalisco y conocer y comentar con el escritor Gerardo Cham¹⁵ como guía la historia de esta región. En uno de los pueblos nos tocó ver una procesión religiosa que rogaba por la lluvia y en la Catedral la viva hagiografía de nuevos santos cristeros. Esto nos lleva a pensar que la modernización tan negociada que se implica en Yáñez ha sufrido una reversión en las últimas décadas. De repente la actualidad de *Al filo del agua* nos asombra, es como si el tiempo la rescatara una y otra vez.

Bibliografía

- ANDERSON, Danny J. "Reading, Social Control, and the Mexican Soul in *Al filo del agua*". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 11.1 (1995): 45-73.
- ARIAS, Ángel. *Entre la cruz y la sospecha: los cristeros de Revueltas, Yáñez y Rulfo*. Madrid: Vervuert, 2005.
- AZUELA, Arturo, comp. *Agustín Yáñez: Al filo del agua*. México: Colección Archivos, 1993.
- _____. *Agustín Yáñez en las letras y en la historia (1904-1980)*. México: Academia Mexicana de la Lengua/Seminario de

¹⁵ Autor jalisciense (1964), ha escrito, entre otras novelas, *Viaje a los olivos* (2001) y *Bajo la niebla de París* (2005).

- Cultura Mexicana/Gobierno de Jalisco/Secretaría de Cultura, 2004.
- CASTELLANOS, Rosario. "La novela mexicana y su valor testimonial". *Juicios sumarios*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966.
- GIACOMEN, Helmy E., ed. *Homenaje a Agustín Yáñez: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Long Island City: Anayas/Las Américas, 1973.
- HUMPHREY, Robert. *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Santiago de Chile: Universitaria, 1969.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette y Rafael Olea Franco, eds. *Memoria e interpretación de Al filo del agua*. México: El Colegio de México, 2000.
- MARTÍNEZ, José Luis. "Iniciación y obra. La significación de *Al filo del agua*". *Al filo del agua*. Ed. Arturo Azuela. México: Colección Archivos, 1993. 307-325.
- OLEA FRANCO, Rafael, ed. *Agustín Yáñez: una vida literaria*. México: El Colegio de México, 2007.
- PERUS, Françoise. "La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*". *Al filo del agua*. Ed. Arturo Azuela. México: Colección Archivos, 1993. 327-368.
- RAMA, Angel. *La transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- ROBE, Stanley L. "Yáñez y el regionalismo". *Mester* 12.1-2 (1983): 52-77.
- SOMMERS, Joseph. "Génesis de la tormenta: Agustín Yáñez". *Yáñez, Rulfo, Fuentes: la novela mexicana moderna*. Venezuela: Monte Ávila, 1969. 56-91.
- VACA, Agustín, ed. *Acto preparatorio. Agustín Yáñez a cien años*. Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2003.
- YÁÑEZ, Agustín. *Al filo del agua*. México: Porrúa, 1964.
- ZAVALA, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtín: una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

LA FERIA DE JUAN JOSÉ ARREOLA, UN LISTONCITO TRICOLOR

SARA POOT HERRERA*

En el destino de Juan

Si de conmemoraciones de bicentenario y de centenario se trata, uno de los problemas ancestrales que persisten en México –incluso desde antes de la Independencia y cien años después de la Revolución– es el de la tenencia de la tierra y de su reclamo, también ancestral, por parte de sus legítimos dueños, maltratados en cada una de las etapas de la historia de su país y olvidados en su carencia al ser ésta escrita y difundida de modo oficial. Cuando los naturales del lugar –y ya no el lugar de los naturales– aparecen en la historia dictada desde arriba y dictaminada por los sucesivos gobiernos, no se habla del despojo de sus tierras ni de sus quejas a lo largo de los siglos ni de la segregación a la que la desigualdad social los ha ido empujando, como sí lo hace literaria y literalmente *La feria* de Juan José Arreola publicada en 1963.¹

Es éste motivo (por sólo mencionar uno) más que suficiente para dedicar a la única novela de Juan José Arreola una nueva

*University of California, Santa Barbara, UC-Mexicanistas

¹ Cito por la edición publicada en Joaquín Mortiz, 1963 (Serie del Volador), anotando los fragmentos (la numeración es mía) y la páginas donde se encuentran.

lectura,² a partir de los cimientos donde se sustenta el escrito, en las voces individuales y colectivas de los antiguos tlayacanes, voces y ecos que van configurando la historia del lugar. Antes de la conquista, el primer nombre de éste fue Tlayolan y después Tzapotlan. Poco después de su conquista, cambió a Pueblo de Santa María de la Asunción de Zapotlán (1533). En el siglo XVIII se llamó Zapotlán el Grande (1788), y a partir de mediados del siglo XIX Ciudad Guzmán (1856). Desde 1997 todo el municipio se llama Zapotlán el Grande, y el nombre persistente de la localidad lo sellan las palabras de Juan José Arreola: “Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande, un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán hace 100 años. Pero seguimos siendo tan pueblo que todavía le decimos Zapotlán” (1971, 7).

La feria, si bien menciona colindancias con otras poblaciones dentro y fuera del municipio, es una novela dedicada al pueblo donde el 21 de septiembre de 1918 naciera su autor (murió en Guadalajara, Jalisco el 3 de diciembre de 2001), en el que viviría de vez en cuando y al que volvería muy frecuentemente a lo largo de su vida. Cual Narciso literario, Arreola se vio en el espejo de la laguna de Zapotlán, se enamoró de su imagen –natura y cultura zapoteca– y la transformó en papel, en *La feria* –su memoria y olvido, su origen y su mito, su ficción novelesca.

La persistencia en el nombre –de Tlayolan a Zapotlán– de algún modo lleva a cuestras el problema eterno de los naturales del lugar, el del desposeimiento de sus tierras. Las voces, arraigadas en su propia historia, hablan en la novela a partir

² Lo hice en “*La feria*, juegos y fuegos de artificio” capítulo de *Un giro en espiral. El proyecto de Juan José Arreola*. Y antes en “*La feria*, una crónica pueblerina” publicado en la *Revista Iberoamericana*. Véase también “Ayuntamientos y desayuntamientos en *La feria* de Juan José Arreola” presente en *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*.

de este eje fundador y denunciante y del maltrato a sus dueños de antaño. En el primero de los 288 fragmentos de *La feria* una voz recoge la historia de Zapotlán y la de este sempiterno problema, y clama porque sea escuchado:

Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos. Desde que los de la Santa Inquisición se llevaron de aquí a don Francisco de Sayavedra, porque puso su iglesia aparte en la Cofradía del Rosario y dijo que no le quitaran la tierra a los tlayacanques [...] Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros y allá cada y cuando nos acordamos. Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale: “Señor Oidor, Señor Gobernador del Estado, Señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la Nueva España, Señor Presidente de la República... Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques, para servir a usted: nos lo quitaron todo...” (1, 7-8)

En su humilde identificación y en su respetuosas invocaciones a sus destinatarios, “altas autoridades” de distintos gobiernos, esta voz “otra”, alejada del discurso oficial y enraizada en la historia real —época prehispánica, Colonia, Independencia, Revolución—, da la imagen de un proceso histórico “otro”; es —“dale y dale”— ramificación de una genealogía, “otra” también, que en su carencia eterna pervive como cultura rural y antigua y sobrevive a los avatares de los siglos, sin que a lo largo de éstos se le devuelva lo que de suyo le pertenece.

Juan Tepano —simbólicamente “el más viejo de los tlayacanques”— no da tregua a su lucha (aunque eterna) y la lleva a espacios máximos de poder: “Vuestra Excelencia como superior y mediador, ponga atención a nuestras rústicas palabras; que a vuestro hogar lleguen nuestros clamores y aclamaciones” (2, 8). El despojo es violencia y ésta, tan silenciada como eternizada, configura en las “rústicas palabras” de Juan Tepano, como él

mismo las califica, una identidad distinta, mexicana también, pero distante del poder que la desconoce y que en su propio espacio –la de la comunidad de los naturales– por los siglos y los siglos la ha desterritorializado.

Con *La feria*, Juan José Arreola trae el pasado de Zapotlán al presente y en gran medida se basa en documentos y en personajes reales, y al mismo tiempo que respeta la documentación puede ficcionalizar a dichos personajes. Un primer ejemplo, el de Francisco de Sayavedra: fue contemporáneo del franciscano Juan de Padilla, con quien coincidió en Zapotlán y quien abogó por el derecho de los tlayacanques. Sayavedra sí tenía una hacienda en una de las cofradías de Zapotlán, la del Rosario, y sí fue procesado por la Inquisición en 1539, pero no era fraile como Juan de Padilla sino dueño de una hacienda, y precisamente lo procesaron porque un día en lugar de ir a misa se quedó a labrar la tierra. Del cultivo de la tierra habla *La feria* y de Sayavedra habla Arreola: “Sayavedra no era monje como yo lo pinto en *La feria*. Exageré haciéndolo aparecer como monje y no como hacendado” (cit. por Preciado Zacarías 214). Los hacendados en la realidad se hicieron de las tierras ajenas y en su siglo las detentaron como sucedió antes y después de ellos. La voz de un narrador –voz que atraviesa siglos de historia y páginas de la novela– resume el presente de los naturales de Zapotlán: “Juan Tepano, Primera Vara, anda con todos los suyos trabajando en el campo. Con todos los suyos que son dueños de la tierra, y que de sol a sol la trabajan para los otros” (107, 62-63).

Son varios fragmentos, sobre todo los iniciales de la novela, que tienen que ver con la tierra, su posesión y su cultivo. El aprendiz a agricultor (una de las historias del presente que ocupa varios fragmentos de la novela, narrados como lo haría un agricultor genuino y de auténtica cepa agrícola) habla de cruzar un tipo de cultivo, “arar la tierra en sentido inverso al

de los surcos” (29, 22). Este sistema de arado es similar al modo como se cruzan y entrecruzan las voces de *La feria*: van y vienen, se aparejan, se bifurcan, se cruzan con documentos, recogen la historia regional, son texturas labriegas, hilan en fino, son fieles a su origen, hablan, discuten, piensan de modo distinto pero, eso sí, entre todas descuellan las voces que rescatan testimonios de Zapotlán, que la novela convierte en una breve historia ficcionalizada ya pasada por la criba de la escritura de Juan José Arreola, un genuino cultivador de la palabra oral y escrita, poética y prosística.

Esa técnica de cruzar voces y lo que fue real con lo que es imaginado incluye también personajes reales –iconos de la historia de México–, aludidos en *La feria*, una novela de conmemoración histórica, de vida cotidiana de un pueblo del sur de Jalisco, que antes he leído como microhistoria de Zapotlán y que sigo sugiriendo que lo es. La característica de oralidad de esta novela y los documentos que allí se insertan dan un movimiento al texto, que alternando la historia (los mitos incluso) y la ficción, trata de la vida de un pueblo que es memoria, ficción, deseo, amor de quien lo narra. Se hace una monografía desde las entrañas mismas de Zapotlán; al hacerlo, si bien se muestran sus esencias se manifiestan también –lo que es fundamental– sus diferencias históricas y sociales, de visiones y de voces cuando desde un presente de la escritura se recupera su genealogía.

De Tlayolan y de Tzapotlan

Juan Tepano habla del pasado de Tlayolan convertido en Tzapotlan y lo hace desde el presente de Zapotlán. Sus sabias palabras van del “ustedes” del presente del que él forma parte

al “nosotros” del pasado del que él forma parte también. Dice Juan Tepano:

A los cuervos no les tires, Layo. Nomás espántalos... pero no les tires. Los cuervos son como tú y como yo... Ustedes ya no se acuerdan, pero los cuervos trajeron otra vez el maíz a Zapotlán... Aquí se da mejor que en otras partes y por eso nuestra tierra se llamaba Tlayolan, que quiere decir nos da vida ... Y entonces Tlayolan se llamó Tzapotlan, porque ya no comíamos maíz, sino zapotes y chirimoyas, calabazas y mezquites... Pero tuvimos un rey y su nahual era cuervo. Se hacía cuervo cuando quería, con los poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli. (107, 64)

De esta manera el mito fundacional es legitimado por la voz eterna y sabia de una figura mítica convertida en figura histórica, la de Juan Tepano, integrante de la comunidad de los naturales maltratada y desposeída de sus tierras ya desde el siglo XVI, el primer siglo de la conquista.

También desde el presente se alza la voz del cura actual de Zapotlán, que se mezcla con el pasado remoto y rescata la misión colonizadora del fraile franciscano del siglo XVI:

Juan de Padilla te prometió, Señor, las almas de sus moradores. Venía con el hábito raído y con las sandalias deshechas, y bendijo desde aquí la tierra virgen, antes de sembrarla con Tu palabra [...] Juan de Padilla juntó las manos aquí, y bajó corriendo, feliz hacia la tierra maldita bajo el patrocinio del Diablo, la yacija fértil y enorme de Tzaputlatena fornicaba con el Dios del Maíz, bajo el cielo confuso de los Tlaloques! (14, 14)

Aunque la visión es distinta y no corresponde a la de los naturales, quien habla se refiere también al mito de fundación de los tlaloques. Una y otra visión –la de Juan Tepano y la del cura de Zapotlán– relacionan el origen del lugar con el cultivo del maíz, de ahí lo de Tlaloyan, el maíz que da la vida.

Zapotlán en la conquista y la colonia (siglo XVI)

Con la ya citada frase, “[a]ntes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos” (7), Juan Tepano refiere a la época prehispánica –tan sólo como marco de referencia– y con el “lejos” remarca y parte de hecho de los primeros años de la colonia inquisitorial, una vez que entre 1521 y 1522 Cristóbal de Olid y Juan Rodríguez de Villafuerte llegan a la región de Zapotlán y una vez que Alonso de Ávalos ha conquistado la región. De la conquista material de Zapotlán –la del Alonso de Ávalos en 1523, que conllevaba el sistema de encomiendas– y de su conquista espiritual –la de Juan de Padilla en 1533, que luchó por los derechos de los naturales y los proveyó de artes–, dan fe las palabras con que comienza la novela:

Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta mil desde siempre. Desde que Fray Juan de Padilla vino a enseñarnos el catequismo, cuando Don Alonso de Ávalos dejó temblando estas tierras. Fray Juan era buena gente y andaba de aquí para allá vestido de franciscano, con la ropa hecha garras, levantando cruces y capillitas. Vio que nos gustaba mucho danzar y cantar, y mandó traer a Juan Montes para que nos enseñara la música. Nos quiso mucho a nosotros los de Tlayolan. Pero le fue mal y dizque lo mataron. (1, 7)

Se trata de la conquista de Sayula que en 1523 llevó a cabo Alonso de Dávalos. Con esta conquista se somete a la región –Zapotlán allí incrustado– a un sistema latifundista. Juan de Padilla, de quien se dice que años más tarde fue muerto “a flechazos” en el norte de México (en Cíbola), en 1533 había iniciado su misión evangelizadora en Zapotlán, que él bautizó precisamente como Pueblo de Santa María de la Asunción de

Zapotlán. Gracias a su labor misionera franciscana –espiritual dijimos y con ella de construcción de iglesias y conventos– los naturales de Zapotlán aprendieron una serie de oficios y desarrollaron su capacidad para el canto y la música; se dice pronto y muy bien en la novela, Juan de Padilla “[v]io que nos gustaba mucho danzar y cantar, y mandó traer a Juan Montes para que nos enseñara la música” (1, 7). Artesanos y artistas son población imprescindible en la vida cotidiana de Zapotlán, de su tradición y de sus fiestas; la más importante es la feria tradicional que en octubre se dedica a San José,³ parte medular de esta novela titulada significativamente *La feria*. En ambas ferias –la de Arreola y la de su pueblo, de Arreola también– se condensa la estructura social de Zapotlán:

Denuncio a Vuestra Majestad las mil maldades y las mil ventas y reventas de que son objeto estas tierras. Y es que un oficial barbero, herrero, zapatero y otros hombres viles que no son labradores, teniendo amistad con uno de vuestros oidores e visorreyes, obtienen luego con seis testigos de manga beneficio de tierras, y antes de que hayan sacado el título las tienen ya vendidas a los señores principales en trescientos y en quinientos y en mil pesos, y en dos mil y en tres mil y en cinco mil pesos... (4, 9) (cit. por François Chevalier, 176)

La denuncia de esta especie de “tráfico de tierras” cobra cuerpo en *La feria* al materializarse como documentos consistentes e irrefutables. Ponerlos juntos de modo coherente y fehaciente es parte de una estrategia narrativa que responde a una defensa de quienes conforman el legítimo gobierno de la estructura primigenia de Zapotlán, la de los tlayacanques.

³ Véase “Fiestas josefinas de Zapotlán el Grande, Jal” y “De Zapotlán para el mundo; las pastorelas”.

Arreola recorta documentos que refuerzan la denuncia de éstos, al mismo tiempo que documenta la intrusión de quienes se han apropiado del patrimonio indígena. Siglos antes de que se instituyera la feria anual de Zapotlán, incluso de que se asentaran las nuevas estructuras virreinales en ciudades de la Nueva Galicia, el ojo explorador y la inminente mano conquistadora descubren la flora y la fauna, privilegios naturales de la región de Zapotlán:

...Y habiendo hecho vista de ojos y reconocido todo aquel valle como se me ordena en el despacho de dicho señor Virrey, hallé ser tierra templada y de buen temperamento, y su cielo alegre, y que tiene para el sustento del ganado vacuno y caballar, un ojo de agua encharcado, y al parecer permanente, por ser este tiempo en que se reconoce la fuerza de la seca, y está al presente con bastante agua. (16, 15) (cit. por François Chevalier, 388)

Relacionado con el tipo original de gobierno, Juan Tepano describe su estructura y su función. Establecidas en la colonia, las cofradías siguen existiendo en el presente de Zapotlán. Son cinco y de allí que sean cinco los tlayacanques, que representan la primera autoridad, seguidos por los tequilastros, considerados éstos como la segunda autoridad. Esas cinco cofradías antiguas –informa Juan Tepano– son “la del Rosario, la de las Ánimas, la de la Soledad, la del Buen Pastor y la de Nuestro Amo” (42, 28). Cada uno de los cinco tlayacanques –cinco varas de autoridad– se encargaban antiguamente “de iglesia, de autoridad civil, de comercio, de tránsito y de obras para el beneficio común” (42, 28). La Primera vara se encargaba de la iglesia y es la que posee Juan Tepano, quien desde su presente actual recupera el pasado. Así se presenta:

Ahora yo soy Primera Vara, para servir a ustedes. Cada vez que tenemos que hablar de los de las tierras nos juntamos aquí en mi casa, que es la casa de ustedes muy a la orden. Ahora estamos vigilados, se los digo para que sepan dónde se andan metiendo. Sobre mí hay orden de aprehensión. Tengo que irme a México a como dé lugar, lo más pronto que pueda, antes de que me agarren, porque ya van tres amparos que se me vienen abajo, y mi segundo está esperándome en la cárcel... (16, 15)

Lo relativo a la posesión de las tierras sigue siendo el problema mayor de los antiguos pobladores de Zapotlán. Voces y épocas se mezclan alrededor de este asunto: "... es claro que los hacendados han llevado rivalidad contra los indígenas, por haber oído el decreto que dice que les pertenecen en absoluto dominio bienes que administraba el clero" (43, 28). Ya no sólo se trata de la posesión original, sino de una advertencia —"les pertenecen en absoluto dominio bienes que administraba el clero"— originada en el XIX y que va y viene por los siglos anteriores y posteriores. Así se dice en el mismo fragmento: "Ahora venimos con el afán de saber lo que nuestro Gobierno dispone para aplacar nuestra desgraciada patria, y por lo mismo declaramos a Vuestra Excelencia nos dé un abogado para podernos defender en todos nuestros asuntos" (43, 28).

La condición de los tlayacanques está más que denunciada en "nuestra desgraciada patria". Es una conciencia de patria relacionada con la nación (en el Jalisco rural, "nación" es nacimiento), y esa nación ha sido despojada de la gracia, de su dicha, de su ventura y fortuna. Resulta interesante la frase, no referida a la geografía ni a la historia general de la antes Nueva España (¿o sí?) sino a la situación secular de los grupos marginados de su historia y su geografía. Una voz distinta a la suya los entiende y los compadece: "Tengo gran lástima de ver que su Majestad y los del Consejo y los frailes se han juntado a

destruir estos pobres indios”. (34, 24) (cit. por François Chevalier, 452). El mayor de ellos es Juan Tepano, quien es escuchado por el dueño de la voz de fuera, que siente lástima por él y que hace circular la historia por él narrada:

Juan Tepano nos lo estuvo contando todo, lentamente, usando los términos, como quien lleva mucho tiempo de hablar con abogados y huizacheros, lentamente, mientras acariciaba su antigua Vara de Justicia, hecha de madera incorruptible, con casquillo de plata. Cerca del puño, a la Vara le colgaba un listoncito tricolor. (35, 24)

La “desgraciada patria” de los tlayacanques se reconoce leal y noblemente en los colores de la bandera mexicana. El respeto y el sentido de pertenencia de los tlayacanques a México no encuentran igual correspondencia con lo que ellos reciben de lo que consideran su país –y lo es aunque debería serlo de otra manera. *La feria* sí responde a la lucha de los tlayacanques y por lo mismo se engalana también de un listoncito tricolor.

Siglo XVIII, origen de la devoción josefina

Ligado a las injusticias y a las creencias de los habitantes del pueblo se incrusta en la novela la devoción a Señor San José. En 1745 llega al pueblo y en 1747 se hace el Juramento que lo nombra Patrón de Zapotlán. Ya en ese siglo se descubre que su escultura fue obra de un artista guatemalteco. Esta propia trayectoria del santo se registra en *La feria*, en donde él mismo toma la palabra y conversa acerca de su origen (25, 18-19). Una vez más Arreola recorta fragmentos de sus lecturas y los integra a su novela. En el caso de Señor San José, también copia y adecua uno de los Evangelios apócrifos, específicamente

la *Historia de José el Carpintero* (capítulo 2, “Viudez de José”), que encontramos en el fragmento 24:

Había un hombre llamado José, oriundo de Belén, esa villa judía que es la ciudad del rey David. Estaba muy impuesto en la sabiduría y en su oficio de carpintero. Este hombre, José, se unió en santo matrimonio a una mujer que le dio hijos e hijas [...]. Acostumbraba salir fuera con frecuencia para ejercer el oficio de carpintero en compañía de sus dos hijos, ya que vivía del trabajo de sus manos, en conformidad con lo dispuesto en la ley de Moisés. (18)

Notablemente, Arreola le da un giro a estas palabras y las cierra con las palabras de Jesús: “Este varón justo de quien estoy hablando es José, mi padre, según la carne, con quien se desposó en calidad de consorte mi madre, María” (24, 18). En el siguiente fragmento, San José toma la palabra y data el año en que su fiesta fue considerada por la iglesia como “rito de primera clase”. Una voz ataja y remata: “Y nosotros salimos ganando porque la feria de Zapotlán se hizo famosa por este rumbo” (25, 18-19). Como antes y después de este fragmento, historias y pasajes engranan con las partes más sustanciales de la novela: la de las tierras y la de la fiesta anual de Zapotlán, las llamadas fiestas josefinas celebradas durante el mes de octubre.

La veneración a San José se relaciona directamente con el problema ancestral de las tierras, tanto de su cultivo como de su posesión. Un ejemplo aparece en un fragmento que desde el presente habla de la Revolución –“Les dije que la Revolución dejó parado el pleito” (45, 29)– y habla también de la revolución cristera y del reparto agrario –el gobierno “se había quedado con ella [la casa del curato] desde en tiempo de los cristeros, y primero fue cuartel y luego oficina de los agraristas” (45, 29-30)–. Cuando no el gobierno civil, el gobierno eclesiástico, cuando no un adelantado a las medidas a favor de los indígenas, los

revolucionarios (al menos los que pasan por Zapotlán, que no se enteran de la población indígena que, además, sufre reveses e inclemencias de la naturaleza):

Desesperados ya de que no lloviera, sacamos al Santo Patrón sin permiso de las autoridades [...] Fuimos con el Señor Cura para que nos aconsejara, y entonces a él se le ocurrió que a nombre de nosotros le reclamáramos al Gobierno la casa del curato [...] Y así nos fuimos a decirlo a México con los papeles en la mano, porque todas las casas y las capillas que teníamos, también nos las quitaron. Las vendió el municipio como si fueran suyas. Y un señor allá en México nos atendió muy bien. No nos devolvió el curato, pero viéndonos indios nos preguntó que si teníamos tierras [...] Y nos dijo que el gobierno estaba haciendo justicia. Dejamos lo del curato por la paz y resucitamos el pleito de 1909. Ya ven ustedes, la ocurrencia fue del señor Cura, pero yo creo que fue más bien de Señor San José. (45, 29-30)

Los naturales, aun carentes de lo más mínimo, no ponen reparo alguno y se hacen cargo de la fiesta anual a San José, “patrono de una iglesia socialista” y Santo Patrón de Zapotlán al que protege de los muchos temblores que lo han sacudido violentamente. Arreola no sólo conoció al dedillo la historia de su pueblo, no solamente se basó en información regional y aprovechó otras fuentes de índole distinta para apuntalar su novela, sino que hizo que ésta fuera calco, réplica, ajuste de cuentas respecto a las injusticias sufridas por sus primeros pobladores, y fuera también despliegue de su imaginación, de su imaginario y apuesta también con la palabra.

En el título *La feria* recogió, además de la vida variopinta de cada día, las resonancias de todas las épocas martilladas con súplicas y plegarias por la justicia que cien años después de la Revolución aún no llega a Zapotlán; mientras tanto y para siempre, su novela es una ceremonia del verbo, una represen-

tación coronada por la fiesta anual en la que todas las clases sociales participan a costa de los naturales, devotos de San José desde el siglo XIX y fieles desde siempre a sus varas de justicia, herramientas de sus labranzas.

Siglo XIX en Zapotlán

La estatua de don Benito Juárez, que “le da la espalda a la Parroquia” (31, 23), es la huella de la historia liberal y conservadora del siglo XIX mexicano. La voz que trae a colación —y de nuevo el pasado en el presente— dice que don Benito estuvo a punto de ser tumbado por los cristeros y hace una crítica al clero que se avivó al hacerse en el siglo XIX de “lo que se llamaba bienes de manos muertas” (31, 23). De nuevo, se realza el problema de la propiedad de la tierra:

Le voy a poner un ejemplo. El año de 1846, un señor Cura, cuyo nombre no viene al caso, anticipándose a las Leyes de Reforma, le vendió a un rico de aquí casi todos los terrenos de la Cofradía de Nuestro Amo, como si fueran suyos. Sabe usted, toda esa parte del llano y monte que ahora se llama Rincón del Zapote. Y todavía hay quienes se asusten porque don Benito está allí en el parque dándole la espalda a la Parroquia. (31, 23)

Una vez más la historia de México atraviesa la de Zapotlán —que oficializan como ciudad también en el siglo XIX— y de nuevo se presenta la visión de alguien que desde dentro de la propia historia del lugar critica un pasaje de la historia de México y lo hace concretamente a favor de los naturales. Ni antes ni después la tierra ha de volver a los tlaloques quienes trabajan ajeno en tierra propia.

¿Y el reparto de tierras?

“Nos dieron la razón, pero no la tierra” (37, 25). De nuevo los documentos, ahora relacionados con la Junta Repartidora de Tierras (35, 24-25), atestiguan la propiedad pero no el uso de la propiedad. La esperanza se frustra desde el principio puesto que los arreglos se hacen con representantes de los tlaloques —un tlayacanque y un tequilastro— de los que Juan Tepano da nombre y apellido y asegura que fueron comprados y, por anal-fabetos, engañados al mismo tiempo. Debido a que no responsabilizan a los licenciados que tramitan los papeles del repartimiento, la lucha por la tierra se sigue eternizando:

Lo que sea de cada quien, el señor don Porfirio, como todas las autoridades antiguas, dijo que se nos hiciera justicia. Y desde entonces nos han dado largas. El pleito se paró en 1909 porque vino la revuelta y luego los cristeros y tantos otros trastornos... Fíjense, a nosotros de nada nos ha servido el agrarismo, nomás hemos visto pelear a los hacendados y a los agraristas, que algo salen ganando unos y otros. Pero de la Comunidad Indígena nadie se acuerda, y nosotros somos los meros interesados, los primeros dueños de la tierra... (37, 25-26)

La ironía (no intencional para quien habla) consiste en que a la hora de la Revolución se detiene el lío de las tierras. Y no para allí, sino que cada movimiento social va haciendo a un lado el problema y dejando como residuos lo que es fundamental justamente para muchos de estos movimientos. Una contradicción se señala: “las autoridades de arriba nos dan la razón y las de abajo nos la quitan” (39, 26). Se ha llegado así al siglo XX y se va a pasar por todo el siglo y las cosas no por seguir igual han cambiado. Si no disidentes de la historia, los naturales —palabra de gran tino en esta novela— no han sido en momento alguno ni causa ni razón de las luchas sociales, tampoco han recibido beneficio

alguno. *La feria*, fragmentada en su discurso, es muestra de una continuidad histórica en desfavor de los naturales, es un hilo de olvido; es aplazamiento, postergación, como los títulos de Sartre que el mismo Arreola cita y que en la construcción fragmentada de la novela son presencias, diálogos y ecos.

Zapotlán en la refuflia

Un episodio importante en la historia de Zapotlán es la relativa a la época que, con el general Manuel M. Diéguez, fue la capital del estado de Jalisco, lo que ocurrió entre 1915 y 1916 (en diciembre de 1915 Francisco Villa atacó Guadalajara y ocupó el gobierno Julián Medina). “El parte” ocupa los fragmentos 5 y 6 de la novela. En el 5 leemos:

—Este pueblo, aquí donde usted lo ve, con todas sus calles empedradas, es la segunda ciudad de Jalisco, y en tiempos de la refuflia fuimos la capital del Estado, con el General Diéguez como Gobernador y Jefe de Plaza. Quisiera no acordarme. Carrancistas y villistas nos traían a salto de mata desde Colima a Guadalajara, pariendo chayotes [...] Diario teníamos fusilados y colgados, todos gente de paz. Entraban y salían de aquí jueves y domingos Y los postes del tren a todo lo largo de la vía tenían cada uno su cristiano, desde Manzano a Huescalapa, y ni siquiera nos daban permiso de bajar a los ahorcados que estaban allí cada quien con su letrero, para escarmiento del pueblo. Otro día le cuento. (10)

La experiencia de quien cuenta, en medio de ocho líneas de un corrido, es testimonio de la Revolución que tocó tierras ya por nosotros conocidas en *La feria*. No aparece ningún atisbo de los problemas propios de Zapotlán sino tan sólo la descripción de cómo las tropas revolucionarias se comportaban en los pueblos por donde pasaban.

Dicen los versos del corrido:

Voy a contarte Aniceta
lo que hizo Fierro de Villa:
en Tuxpan dejó el caballo
y en Zapotiltic la silla (5, 9-10).

Se narran “hazañas” personales, luchas entre los propios revolucionarios; nada más. Después de la presentación de Zapotlán como segunda ciudad de Jalisco, aparecen estos otros versos:

De Tuxpan a Zapotlán
de una carrera rendida
el Napoleón de petate
llegó escapando la vida (5, 10).

No cabe duda, los versos se refieren a Pancho Villa a quien, informa Arreola, así le dicen en Zapotlán: Napoleón de petate.

De inmediato (6, 10) la voz de un telegrafista de las filas de Diéguez habla de la situación de su brigada en plena batalla revolucionaria. Menciona Tamazula y Zapotlán, cuyas entradas están ocupadas por un batallón también de Diéguez. En el fragmento 28 (20-21) se habla también de la Revolución, de la situación de pérdida de Diéguez y del saqueo que sufre Zapotlán:

En la Cuesta han ocurrido muchas muertes y desastres, sobre todo dos: el descarrilamiento y la batalla de 1915. La batalla la ganó Francisco Villa en persona, y a los que lo felicitaron les contestaba: “Otra victoria como ésta y se nos acaba la División del Norte”. Le dio a sus yaquis de premio quince días de jolgorio en Zapotlán, a costillas de nosotros. El descarrilamiento también lo perdió Diéguez, y es el más grande que ha ocurrido en la República, con tantos muertos que nadie pudo contarlos. No se perdió mucha tropa porque el tren iba atestado

casi de puras mujeres, galletas y vivanderas, la alegría de los regimientos. Nos habían saqueado bien y bonito, y los carros llenos de botín se desparramaron por el barranco. (28, 20-21)

Las tropas villistas dejaron huella en Zapotlán: el descarrilamiento dio lugar a la fiesta para las tropas del general, a costa del pueblo, saqueado también por quienes serían “desvalijados” horas más tarde. Leo de nuevo *La feria* como una crónica pueblerina, como un recontar la historia desde adentro, desde la conversación que denuncia abusos por parte incluso de los revolucionarios. La historia general del país si bien es una épica en sus episodios revolucionarios no lo parece tanto a la luz del microscopio, de las voces internas que la narran (aun no siendo éstas de la población más olvidada, la de los naturales por los que pasó de lejos una de las revoluciones y ésta no era la de Zapata).

Esta feria no ha terminado

Hace poco tiempo nos enteramos de un virtual anejo que Arreola hubiera querido para una nueva feria, capricho literario con ecos de revolución. Dice Arreola:

Yo le agregaría a otra *Feria*, que algún día pudiera escribir, el pasaje donde a Salvador T. Aguilar le expropian la imprenta los villistas cuando pasan por Zapotlán. En esa imprenta se hacía un periódico que se llamaba *La Luz*, que era un boletín católico. “Se llevan la imprenta y el pueblo queda sin luz”. La imprenta se la cargan para ir haciéndole un boletín a Villa; llega hasta México...⁴

⁴ Otro añadido sería el de un cuate que se está emborrachando en una cantina porque el médico del pueblo diagnosticó que su mujer tenía “las trompas (de Falopio) como cuernos de borrego”.

El pasaje de Villa por Zapotlán es real y verdadero. La otra *Feria* desafortunadamente no lo será, pero es posible rastrear a Zapotlán entre los surcos de la escritura de Arreola, que abrazaron a su pueblo como el amante más celoso. El propio Arreola cuenta que sólo a Zapotlán le fue fiel en amores y lo fue durante los 83 años de su vida.

Debes ver *La feria* a través de su aspecto lúdico

Dije antes (1999, 645) que, históricamente, la antigua yunta –Tlayolan, pueblo agrícola– ha cedido al ayuntamiento –Zapotlán, cabecera de municipio. La novela de Juan José Arreola sirve de coyuntura del pasado y del presente y se traza en tiritas, en fragmentos que se juntan en el gozne de una creación en cuyas hojas gira el calendario, la feria de Zapotlán.⁵

En el pasado, presente eterno y eterno reclamo de las tierras, está Juan Tepano, primera voz de la novela, que bien lo merece. Es la voz ancestral, la que deja muy clara la estructura social de los tlayacanes, toda una organización social completa y compleja. Juan Tepano es heredero de la primera vara: “Esta vara de tampicirán que yo tengo en la mano es la misma, si no me equivoco, que recibió Agustín Hernández, indio principal, por mandato del rey de España en 1583” (39, 26), dice Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanes, autoridad que trabaja con los suyos (no trabajan para él): “Juan Tepano, Primera Vara, anda contento y dice versos y dichos viejos. Pedazos de pastorela. Luego da unos pasos de danza de sonajero” (107, 63).

⁵ “Feria” en su polisemia sobre todo temporal y espacial: días laborales, de descanso, festivos; lugar público muy frecuentado, mercado, plaza; lugar y época de fiesta.

Aún en el despojo y en la injusticia, Juan Tepano, y todos con él, tiene esperanzas, es alegre, es irónico: “A los cuervos no les tires Layo. Nomás espántalos. Son cristianos como nosotros” (107, 63). Esto en cuanto a Juan Tepano y Tlayolan.

Tan interesante como esperanzador es el hecho de que Juan Tepano cante, baile, esté contento. Es sonajero, canta pastorelas, es su voz y son sus pasos parte fundamental del arte y las creencias de un pueblo. Zapotlán es tierra de cultivo, de la tierra y del espíritu, de Juan José Arreola, un hijo prodigioso y consentido.

Desgracias en *La feria*

Hemos visto que no todo es festivo en *La feria*, y aquí nos hemos dedicado a ver sobre todo lo que no lo es. La voz de un natural del lugar dice: “nuestra desgraciada patria” (43, 28). Hay personajes que pretenden denunciar que los tlayacanques les piden dinero con amenaza de muerte; hay también falsos secuestros. Hay chivos expiatorios, “cómplices engañados”, traiciones, intentos de meter a la cárcel a los indígenas en su eterno pleito por las tierras. Hay también tráfico de influencias, arrestos injustos; armas, rifles, escopetas.

Dice otra voz:

Es una lástima, pero da coraje ver aquí tanta gente tan devota y tan ignorante. Es para no creerse. Ayer fui a visitar a un enfermo allá por Pueblo Nuevo, y como siempre, el cuarto estaba lleno de imágenes, de décimas y de vivas. Ya cuando iba a venirme, me llamó la atención una tarjeta postal con una cabeza greñuda. Pregunté quién era y me dijeron que un Divino Rostro. Me fijé más y ¿sabe usted lo que vi? La cabeza cortada del Chivo Encantado que estuvieron exhibiendo aquí, el gran bandido ¿se acuerda usted? hace veinte años, y que retrató el fotógrafo Guerrero... (49, 31-32)

No cualquier tiempo pasado fue mejor: “En terrenos de la hacienda de El Rincón ha aparecido una banda de facinerosos que asaltan, roban y secuestran a los pobres trabajadores de ese lugar, al grado de haber dado muerte a un pobre comerciante que volvía de ese pueblo después de vender una carga de naranjas...” (240, 155-156). Arreola en verdad escribió un Apocalipsis de bolsillo –*La feria*–, dedicado en gran medida al movimiento eterno del lugar y a la inmovilidad social de sus naturales, que luchan y esperan y siguen luchando y esperando para sembrar un granito de semilla en sus propias tierras.

Comienzo y fin de *La feria*

Juan José Arreola ficcionaliza Zapotlán y así éste se integra a una cartografía de historia y geografía distintas a las sugeridas desde el poder. Arreola rescata esta otra historia y, al hacerlo, sugiere otras historias, otras genealogías, otras identidades, otras culturas, otras imágenes, ajenas todas al discurso oficial. De ahí la importancia de *La feria*, que advierte acerca de historiografías diferentes, distintos saberes –otras historiografías, saberes otros–, que perviven de modo insoluble y por lo tanto crítico y denunciante de las herencias del poder.

Con *La feria*, Arreola dejó el testimonio de su visión de Zapotlán, y sus 183 páginas, 288 fragmentos y viñetas que los acompañan son parte de la globalidad (aunque fragmentaria) en que fue concebida la novela, así como de su proceso y resultados. En éstos, los tlayacanques hablan en la voz de Juan Tepano, y esta voz sale de la tierra y su profundidad cuestiona el discurso esencialista de los varios gobiernos impuestos en Zapotlán.

Como Juan Rulfo, Juan José Arreola es profeta, tienen ambos la profecía del poeta. “Sicua de coyundas” las de Rulfo; “vara

de tampicirán”, la de Arreola. Con su “sicua de coyundas” Rulfo narra un pueblo muerto: Comala. Con su “vara de tampicirán”, Arreola narra uno muy vivo: Zapotlán.

Entre las cinco varas de Juan Tepano faltaba la vara de la literatura. La tiene este guía –Tlayacanque quiere decir guía. Y si Tlayolan es maíz desgranado, en *La feria* se va desgranando la voz –las voces– hasta “Los acabos” de esta novela, donde su autor junta –ayunta he dicho antes– Tlayolan con Zapotlán. Arreola sustituye así el arco de los carrizos y el papel picado, que en esta fiesta agrícola engalanan las yuntas de los bueyes, por la primera vara –“de madera incorruptible”– de Juan Tepano y su listoncito tricolor.

El primer personaje y su autor sostienen con el puño esa primera vara de tampicirán: la de la justicia por la tierra en la justicia poética de Juan José Arreola, quien fue fervoroso de la palabra y de Zapotlán y así lo declaró: “La cruz del estoque fue la cruz de mi parroquia”.

Bibliografía

- ARREOLA, Juan José. “De memoria y olvido”. *Confabulario*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- _____. *La feria*. México: Joaquín Mortiz, 1963.
- CHEVALIER, François. *La formación de los latifundios en México*. Trad. A. Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- _____. “De Zapotlán para el mundo; las pastorelas”
<http://www.periodicoelsur.com/noticia.aspx?idnoticia=2562>
- _____. “Fiestas josefinas de Zapotlán el Grande, Jal”
http://www.cbtis226.com/mipueblo/fsanjose2007/san_jose.htm
- POOT HERRERA, Sara. “*La feria*, juegos y fuegos de artificio”. *Un giro en espiral. El proyecto de Juan José Arreola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992: 143-214.

- _____. “*La feria, una crónica pueblerina*”. *Revista Iberoamericana* 50. 148-149 (1989): 1019-1032.
- _____. “Ayuntamientos y desayuntamientos en *La feria* de Juan José Arreola”. *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*. Coord. J. Manzi. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines-Archivos. Université de Poitiers: 1999. 645-652.
- PRECIADO Zacarías Vicente. *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/H. Ayuntamiento de Zapotlán, 2004.

LOS PASOS DE HIDALGO Y EL LÓPEZ DE IBARGÜENGOITIA

ALFONSO COLORADO*

I

En la campaña presidencial de 1976 se repartieron miles de libros con el ideario del único candidato registrado oficialmente (el del Partido Comunista eran ilegal). El libro contenía numerosas fotografías; en una aparecía el candidato de perfil junto a un busto de Francisco Villa; en otra junto a un indígena tarahumara de su misma estatura, al que copiaba el gesto. Ya como presidente José López Portillo manifestó un vivo interés por Hidalgo, Juárez, Zapata y un largo etcétera. Su discurso se basaba, con algunas modificaciones (como su fascinación por los criollos de la Nueva España) en el que había creado el Estado mexicano a partir de la Revolución, que abarcaba desde la época prehispánica hasta su presente. Desde luego, contenía lagunas, contradicciones, incluso disparates, pero era homogéneo, compacto y contaba con elementos (como el muralismo o la música de los compositores nacionalistas) que ayudaban en su difusión a gran escala. Así, en 1980 la Secretaría de Educación

*Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Pública coeditó con la editorial Nueva Imagen México. *Historia de un pueblo*. Cada tomo tenía una introducción y un epílogo firmados por un historiador, y se editaban entre 75 000 y 100 000 ejemplares.¹ Al año siguiente apareció, también en *comic*, *Episodios mexicanos*, serie que constaba de casi 100 fascículos, y cuyo eslogan rezaba “un recorrido por la historia de México desde Teotihuacán hasta la expropiación petrolera”. No se especifica el tiraje, cabe suponerlo masivo. En 1982 el sexenio de López Portillo llegó a su fin. Fue el último presidente que se referiría, con convicción, a la Revolución como fundamento y justificación del régimen. Miguel de la Madrid, presidente desde 1982, declaró su predilección por José María Morelos. El primer satélite espacial mexicano llevaba el nombre del prócer. En 1983 Vicente Leñero publicó la obra teatral *Martirio de Morelos*, que abordaba un tema espinoso para la historia oficial: su retractación de la causa insurgente en la víspera de ser fusilado. El rector de la UNAM, Octavio Rivero Serrano, quiso impedir su representación. El presidente del Senado, Miguel González Avelar, en una ceremonia en Ecatepec, donde fue fusilado el héroe, tronó contra quienes mancillaban su memoria, y exigió que la obra no se representara (Herrera 16).

El discurso nacionalista no fue creado por el régimen revolucionario. Entre 1901 y 1911 Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, sistematizó el culto cívico nacional fincado en Hidalgo y Juárez. De entonces data el relato sobre Hidalgo, difundido sobre todo en las escuelas primarias, que se podría llamar canónico. Toca los siguientes puntos:

¹ El tomo V lleva por título *¡Con el cura Hidalgo!* La introducción, el argumento y el guión son de Jorge Fernández Tomás, las ilustraciones de Ángel Mora Suárez. El proyecto fue dirigido por Paco Ignacio Taibo II. El asesoramiento histórico fue de Guillermo Bonfil Batalla. No hay crédito del Epílogo.

1. La personalidad de Hidalgo
2. La tertulia conspiradora (Allende, Aldama, Abasolo, los Domínguez, etc.)
3. El descubrimiento de la conjura
4. La iniciativa de la Corregidora, contra el parecer de su marido, de avisar a los demás implicados
5. El llamado “grito”
6. La liberación de los presos en Dolores
7. La toma del estandarte guadalupano en Atotonilco
8. El asalto de la alhóndiga de Granaditas en Guanajuato
9. La entrevista de Hidalgo con Morelos
10. La derrota insurgentes en el Monte de las Cruces
11. La decisión de no tomar la Ciudad de México en sus proximidades
12. El decreto de abolición de la esclavitud en Guadalajara
13. La derrota insurgente en el Puente de Calderón
14. La captura
15. El proceso
16. La muerte

Este no es un inventario minucioso ni representativo (se requeriría una investigación que excede estas notas) pero no es difícil comprobar su presencia. Los puntos tocados por cada relato varían, y otros incluyen hechos que no forman parte del canon, probablemente porque sus implicaciones le son problemáticas. Por ejemplo, las disputas entre Hidalgo y Allende (aunque es cierto que, aun cuando lo despoja del mando en Aguascalientes en febrero de 1911, nunca lo abandonó) o la relación del cura con el intendente Riaño, su gran amigo y encargado de la defensa de la alhóndiga de Granaditas. Sin embargo, puede decirse que la mayoría de los textos, ya sean historiográficos o literarios, inciden en el relato canónico.

Si durante el Porfiriato este culto cívico tuvo un alcance limitado por la poca escolaridad de la época, concentrada en las ciudades en un país rural (Speckman 223-24) a partir del Centenario de la Independencia en 1910 y, sobre todo, de la creación de la SEP en 1921 fue difundido con prolijidad inédita, y además se amplió: vindicó el México prehispánico e incorporó la Revolución, estableciendo una línea de continuidad entre ellos, pasando por la Independencia, la Reforma, la invasión francesa y norteamericana. Hasta los años 80 esta saga estuvo en todos lados: la radio, el cine, cualquier inauguración, fiesta cívica o evento escolar. Como todos (o casi todos) los niños mexicanos, Ibarguengoitia creció con él.

II

El discurso nacionalista es el sustrato, soterrado y poderoso, de *Pedro Páramo* (1955), *Balún Canan* (1957), *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Los recuerdos del porvenir* (1963), entre otras novelas. En 1964 Ibarguengoitia publicó *Los relámpagos de agosto*, feroz y divertida sátira de la clase que disputó entre sí el poder al final de la Revolución. La novela, que ganó el premio Casa de las Américas en Cuba, es la primera que aborda de manera hiperconsciente no la gesta revolucionaria en sí sino el discurso sobre ella. Con la publicación en 1982 de *Los pasos de López*, Ibarguengoitia extendió su tentativa. La novela versa sobre la rebelión de Miguel Hidalgo, el suceso fundador de la nación mexicana. ¿Qué llevó a Ibarguengoitia a ocuparse de Hidalgo? ¿Fue un reflejo natural tras haber tratado la Revolución y la Dictadura? ¿Fue pura intuición o un profundo interés? Difícil saberlo, pero lo cierto es que con ello abarcaba el discurso canónico completo,

que tenía en cuenta por partida doble: como cualquier ciudadano escolarizado y por la influencia de Rodolfo Usigli, su profesor de Teoría y Composición Dramática en la UNAM, cuyas obras abordaban críticamente la historia mexicana. En 1961 se estrenó *Corona de fuego*, cuyos protagonistas son Cuauhtémoc, Cortés, Marina y Bernal Díaz del Castillo. Fue un fracaso, e Iburgüengoitia se sumó a las críticas, parodiándola con la farsa *No te achicopales Cacama*, con los mismos personajes, salvo Cuauhtémoc, sustituido por el rey de Texcoco.²

Los pasos de López no es propiamente una novela histórica, no aspira a ser verosímil o referencial. De hecho, las figuras insurgentes y los lugares no aparecen por su nombre, aunque es evidente que, por las características enunciadas, Perión es Hidalgo, Ontananza, Allende, Diego y Carmelita, el Corregidor y la Corregidora Domínguez, el obispo Begonia, Abad y Queipo, etc. Igualmente, Cuévano es Guanajuato, Ajetreo es Dolores, Huétamaro es Valladolid. El sacerdote Perión es presentado ya en la primera página con un pasado de estudiante brillante, y un presente de tahúr con deudas. Matías Chandón narra los sucesos muchos años después de ocurridos. Militar de modesta carrera, llega a Cañada (Querétaro) para mejorar su economía, y hace nuevos amigos: los conspiradores. Tras una serie de peripecias que corresponden a la historia del levantamiento (el grito, la toma del estandarte guadalupano, el asalto a la alhóndiga de Granaditas, entre otras) Perión es derrotado, encarcelado y fusilado. Así concluye la novela.

El trasfondo del que partió el novelista para escribir *Los relámpagos de agosto* fue la Novela de la Revolución –que “tiene

² La razón del ataque de Iburgüengoitia no era la obra de Usigli, sino una entrevista periodística en la que éste, al hablar de sus alumnos, no lo mencionó. Víctor Díaz Arciniega “Cronología” (154-156). Véase el episodio completo en Leñero (115-123).

a crecerse en la cólera y en la abominación [...] una suma de imprecaciones y de intenso dramatismo” como la describe Sergio Pitol (XV-XVI)—. También, una veta en que los escritores no habían reparado, aunque estaba expuesta a la luz del día: los libros de memorias o los panfletos de militares derrotados, ávidos de justificarse y de atacar a sus oponentes, como *Ocho mil kilómetros en campaña*, del mismísimo Álvaro Obregón y, particularmente *Los gobiernos de Obregón a Calles y regímenes “peleles” derivados del callismo*, de Juan Gilberto Amaya, de las que parafrasea algunas partes (López Tellez 200-27). El discurso oficial sirvió como contrapunto también a *Los pasos de López*, pero no hubo un contrapunto específico (un libro de historia, una novela, alguna película) ni está claro cuáles son las otras fuentes del novelista, quien vivía en París cuando la escribió. Quizá consultó las bibliotecas de aquella ciudad, o llevó desde México algunos libros. Probablemente conocía mucho de lo publicado para el bicentenario del natalicio de Hidalgo, en 1955, “con su copiosa producción de novedades pero con un inmenso follaje de repeticiones” (Terán 19). Es muy probable que leyera *Hidalgo, la vida del héroe* (1948) de Luis Castillo Ledón, que desde su aparición tuvo un amplio reconocimiento tanto de lectores como de historiadores (y que, para situar mejor el tema, parte ¡desde los orígenes del hombre americano!).³ De hecho, en 1972 la Cámara de Diputados realizó una edición facsimilar de esta obra, que Ibargüengoitia pudo haber conocido. ¿Habrá echado un vistazo a la bibliografía extranjera nueva de aquellos años, como la influyente *La revolución hispanoamericana* (1976) del profesor de la Universidad de Londres, John Lynch? Falta un estudio que pudiera dar pistas de todo ello.

³ Dice Christopher Domínguez Michael: “libro de grata lectura y biografía confiable en lo esencial [...] muchas de las dudas de Castillo Ledón siguen vigentes, lo cual honra al biógrafo y nos obliga a leerlo con gratitud” (17).

III

El mismo año que se publicó *Los relámpagos de agosto* apareció un ensayo de Edmundo O’Gorman que repasa las visiones oficiales de Hidalgo desde el siglo XIX. El primer párrafo se apresura a presentarlo: “teólogo criollo, cura de alma pueblerinas, galante, jugador y dado a las músicas y bailes; gran aficionado a la lectura y amante de las faenas del campo y de la artesanía” (51). Después viene la revisión histórica. Hacia 1823 el Congreso exigió a Agustín de Iturbide que reconociera la contribución de Hidalgo a la Independencia. Aquél objetó que en vez de ayudar había estorbado a la causa. Declarado traidor el emperador, el Congreso nombró a Hidalgo benemérito en grado heroico. A partir de entonces se impuso otra imagen:

Es el venerable filósofo virgiliano de corazón sensible que despreció los honores y placeres de la vida cortesana y que humilló su genio al establecer su morada entre los humildes. Vive en estrecha comunión con ellos; llora en silencio sus desdichas; comparte sus sanas alegrías; alivia sus miserias, y en las tardes luminosas los reúne al pie de una robusta encina para instruirlos en los derechos ciudadanos y redimirlos del abismo de ignorancia en que los tiene sepultados la más cruel e injusta de las tiranías. Pero llegado el día asignado por el Supremo Autor de la Naturaleza, de quien es él instrumento, su amor a la humanidad doliente lo transfigura en rayo justiciero. Clava la mirada profética en la risueña tierra prometida por las instituciones republicanas y, con un grito que conmueve al universo, enciende la inmensa hoguera que redujo a cenizas el edificio de tres siglos de despotismo. (González y González 56)

El modelo en que se inspira este Hidalgo idealizado a grado superlativo es impensable sin la literatura. O’Gorman incluso señala de donde proviene el modelo: Bernardino de Saint

Pierre (1737-1814). Es el mismo Hidalgo de Carlos María de Bustamante, Juan Díaz Covarrubias e Ignacio Manuel Altamirano, entre muchos otros. Eventualmente esta imagen bucólica cambiará, como durante la invasión napoleónica, en que Ignacio Ramírez vindicó el lado violento de Hidalgo, “su antorcha de destrucción, su evangelio de la espada” (60) como remedio para lograr la victoria de la República. Pero fuera de estos episodios se mantendrá básicamente igual hasta la postrevolución, cuando el agrarismo, el sindicalismo, la educación de masas, el indigenismo, la enseñanza politécnica, el socialismo, buscaron en algún momento hacer del prócer un precursor (51-61).

Casi treinta años después, en 1992, un ensayo de Luis González y González, “El gran seductor”, muestra que, aunque se esté en contra de la historia de bronce y del Hidalgo benemérito, el relato canónico sigue siendo la referencia para tratar el tema. También, la fuerza que ejerce su primer punto: la personalidad de Hidalgo,

el seductor de multitudes, el sacerdote viejo y jiboso, ilustre por su saber y materia de chismes, por su conducta [...] estudiante brillantísimo [...] famoso por la amplitud de su sabiduría y su intensa vida como catedrático y rector [...] el poco aliño en el traje y otras cosillas lo asemejaban más al tipo académico que al líder [...] a su don natural de dominio y a su carisma de cura y de macho juntó su astucia de zorro, su deseo inteligente de engatusar o seducir a las masas. (114)

González repasa buena parte del esquema señalado: el grito, la toma del estandarte, el episodio de la alhóndiga, etc. El texto concluye afirmando:

quizá antes de que termine esta década, empeñada en la desmitificación de la historia de México, el cura Hidalgo deje de ostentar el

título de Padre de la Patria y se convierta, ante la opinión pública, en el principal estorbo que tuvo la guerra contra el despotismo español [...] el remolino social que insufló el párroco de Dolores [...] se mantuvo en la retentiva de la gente como una calamidad pública más catastrófica que un temblor de tierra. (131)

La corriente impugnadora de Hidalgo (o de cualquier otra figura) es una reacción inevitable frente a una visión hegemónica, mas el pronóstico de González no se cumplirá por la misma razón que no es aceptada unánimemente la historia de bronce: la falta de matices hace endebles *per se* las visiones vindicadoras o negadoras. No pudo ser “la gente” la que rechazó a Hidalgo, pudo ser *una* mayoría o minoría (depende del dónde, cuándo y cómo), no toda.

Romper el cerco del relato canónico llevó tiempo. Algunos estudios desbrozaron la “chusma”, ese sustantivo trazado de un grueso brochazo. En los años 50 se definió que esos indígenas, mestizos y algunos negros (lo que ya se sabía) tenían en común ser mano de obra libre, procedente de muchas partes, que había emigrado a las ciudades del Bajío.⁴ Un estudio posterior, de finales de los años ochenta, definió con mayor precisión las características económicas de esos grupos de acuerdo al período y ubicación geográfica. Pero al tratar este sector no en virtud de su situación económica sino de sus aspiraciones e ideas la madeja alcanzó para edificar un vasto edificio. Se trata de *La otra rebelión. La lucha por la independencia de México, 1810-1821* de Eric van Young, profesor de la Universidad de California. Dividido en tres partes, XIX capítulos y dos apéndices, que abarcan en total 1,000 páginas, busca responder a una

⁴ Véanse “El Bajío en el siglo XVIII. Un análisis de integración cultural” de Eric Wolf; y *De la revolución a la insurrección en México* de JohnTuttino.

pregunta muy sencilla: ¿por qué las clases bajas, sobre todo los indígenas, apoyaron el movimiento encabezado por Hidalgo? ¿Qué tenían en mente? A través de una búsqueda en incontables archivos y una redacción que le llevó diez años, el autor da voz al vasto friso del pueblo llano y muestra un tejido que hila incontables factores, creencias e ideas, donde no aparece por ningún lado la idea de la independencia política o la lucha por la nación. El libro tiene una estructura que busca dar cuenta de la complejidad de la realidad, ni más ni menos, en un intento por romper “la fría y unilateral relación del historiador” (81) con la gente del pasado. Así capítulos que cuentan historias de vida o detallan partes oficiales de sublevaciones comunales se alternan con la descripción de procesos sociales y políticos. El autor describe su modelo y su objetivo: “el lenguaje de los insurgentes, los sublevados, los prisioneros y los observadores de la violencia colectiva se deconstruye con fascinación, con una atención que peca de obsesiva. Así pues, a menudo se logra el efecto mediante la acumulación, como el novelista que produce una impresión de realidad mediante los detalles en apariencia causales pero cuidadosamente registrados, o el pintor que recurre al empaste” (81).⁵ A tal grado difieren las motivaciones de la clase popular que el breve título es muy preciso: es *otra* rebelión. Por la novedad de su tema y tratamiento, se esté de acuerdo o no con sus hipótesis, es uno de los libros más estimulantes, ambiciosos y audaces que pueda leerse en cualquier disciplina.

Independientemente de sus objetivos, de su filiación intelectual y del género elegido, los textos de O’Gorman, González e Ibargüengoitia se apresuran a esbozar el retrato de Hidalgo. El

⁵ El subtítulo original no se conservó: *Popular Violence; Ideology, and the Struggle for Mexican Independence, 1810-1821*.

detalle no es menor, acusa la fascinación que ejerce el personaje, a pesar de que, por ejemplo, González no simpatice con él. Otra cosa compartida es que cuentan prácticamente los mismos hechos, pero el juicio sobre ellos varía; por ello la parte donde se opina y valora tiene un lugar preponderante en la organización del texto. Igualmente, los tres buscan desmitificar a Hidalgo, bajarlo del pedestal, desacralizarlo. Por último, quizá la coincidencia más singular es el cuidado en la escritura, la búsqueda de ciertos efectos y énfasis, es decir, la presencia de un tono literario que comparte el texto de Van Young, que no toca directamente el tema de Hidalgo. A veces el lenguaje, los recursos literarios y las formas narrativas no son meros apéndices.⁶

IV

Antonio Alatorre cuenta que en una ocasión Juan Rulfo le recomendó vivamente la lectura de las actas del proceso de la Inquisición contra Hidalgo (67). No señaló la razón. Podría ser que llamara su atención el lenguaje, ya fuera el de la defensa que hizo de sí mismo el acusado, o el de los acusadores.⁷ Es probable que fuera el propio Hidalgo quien le interesara. La nómina de escritores que lo han convertido en materia narrativa abarca poco más de un siglo, desde Manuel Payno (*Los prime-*

⁶ Cfr. *Formas de hacer historia* de Peter Burke (ed.); *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* de Hayden White; y *Voces y silencios de la historia: siglos XIX y XX* de Sonia Corcuera de Mancera.

⁷ Edmundo O'Gorman se solaza en este lenguaje, y distingue entre cargos ("hereje, apóstata, deísta, materialista, libertino, sedicioso, lascivo, judaizante, traidor y secuaz de las sectas de Sergio, Berengario, Cerinto, Carpocrates", etc.) e insultos ("soberbio endemoniado, oprobio de los siglos, Sardanápalo, sicofanta descarado, clérigo espadachín, aborto del pueblo de Dolores, injerto de los animales más dañinos", etc.) (52).

ros tiempos de la libertad mexicana, 1843) hasta José Mancisidor (*Miguel Hidalgo, constructor de una patria*, 1944). Muchos de estos textos fueron obras de encargo para celebraciones patrióticas y se difundieron en ediciones escolares o populares.⁸ En las siguientes décadas el acercamiento literario decayó. En los últimos años ha resurgido con fuerza, pero el móvil, aunque conmemorativo, ya no es patriótico; aunque centrado en Hidalgo, ya no es apologético, como lo muestra *Hidalgo, entre la virtud y el vicio* (2009) de Eugenio Aguirre.

En 2010 apareció *Camino a Baján*, del historiador Jean Meyer. Es una novela ambiciosa y compleja que maneja varios estratos: el estado político y social de la Nueva España y de su metrópoli, la vida de los notables del Bajío, el imaginario colectivo de los criollos, etc. Los protagonistas pertenecen a ambos bandos (se dibuja con cuidado a Calleja, por ejemplo) y aparecen en primer plano personajes que la Gran Historia ha colocado en segundo, como el milenarista Indio Mariano (conocido como “Máscara de Oro”), el padre José María Mercado, que declaró la independencia en la Nueva Galicia, y el Amo Torres. La novela muestra el Bajío como un microcosmos, del que aspira a ser una reconstrucción, y pinta los hechos desde esa óptica regional. Hidalgo es el protagonista, pero hasta pasada la mitad se describe, en voz de un colega. Corren ya los días del caos que ha asustado a mucha gente, y el padre Maldonado dice:

—El Zorro, así le pusieron los muchachos del seminario de Valladolid al señor cura. Tenía que ser zorro y valiente el rector Hidalgo para regentear a esos hijos de rancheros. No, la culpa no es de él. Fue buen cura, por lo mismo recibió los curatos más pingües. Sabe

⁸ Como el texto sobre Hidalgo de Manuel Gutiérrez Nájera de las *Lecturas clásicas para niños* que, por iniciativa de José Vasconcelos, la SEP imprimió masivamente en 1924.

italiano, y francés, tarasco y otomí. ¿Le gusta el teatro? ¿Traduce a Molière y a Corneille? ¡Excelente!, dijo su obispo, y lo puso número uno en la lista de los sacerdotes para promover. ¿Le gusta la música? ¿Siembra ciruelos y morera, vid y olivo? ¿Fabrica loza y seda? ¡Excelente!, dijo su intendente y otra vez lo puso número uno en la famosa lista. Como teólogo me gana, cita de memoria lo que hace veinte años enseñó de los padres y los maestros. Es *bon vivant* y de suma alegría, por eso ha sido el amigo de todos, tanto del obispo Abad y Queipo como de Riaño y del más humilde de sus indios. Hace poco me calló la boca con una cita perfecta del Montenegro, justificando el hecho de que los eclesiásticos tomasen personalmente las armas. Pero ahora, imposible hablarle, está como poseído por un frenesí, no oye. (Meyer 128)

El texto muestra tanto el lado “positivo” del protagonista como al actor de los degüellos masivos de españoles en Guadalajara, detallados por un espía que envía Calleja, con sus nombres, origen e historia de vida, así como de quienes, so pena de muerte, ocultaron a víctimas potenciales. La novela evita muy cuidadosamente el lugar común de emitir juicios sobre los puntos polémicos. Así el asalto de la alhóndiga de Granaditas es descrito a través de rápidos *flashbacks*, con imágenes muy vivas y correspondientes a varios puntos de vista.

Meyer hace un inventario minucioso de la investigación sobre Hidalgo, incluso sus lecturas: se citan fragmentos de tragedias o comedias francesas que estaban en su biblioteca, y que guardan relación con hechos en los que se ve involucrado. Extensos fragmentos de la novela son una *summa* de opiniones con apenas acción, lo que dificulta por momentos la lectura, al igual que no se opte únicamente por lo causal. Hay espacio para las contradicciones, los cabos sueltos y las zonas borrosas de personajes y sucesos. Al final todo redundando en una proyección de la complejidad y amplitud del entramado social, político y personal. Por ejemplo, muestra que el concepto “realista”

e “insurgente” debe aplicarse con reserva, hubo mucha movilidad de criollos y peninsulares entre un bando y otro según el momento y sus intereses. Al ocuparse casi exclusivamente de estos grupos, *Camino a Baján* se complementa con el trabajo de Van Young, que versa sobre las clases bajas. Y más: (de)muestra que el imaginario y otros motores similares, que comúnmente son las explicaciones primeras al ocuparse de indígenas, es también capital en los europeos y criollos. En suma, la novela rompe con la tendencia unilineal del anterior discurso historiográfico en pos de una múltiple, y evita ser apologética o desmitificadora. No dejará contento a ninguno de estos bandos.

La novela podrá ser leída y disfrutada especialmente por los historiadores (en algunas partes parece dirigida a ellos), quienes accederán por medio de un detalle o una alusión a otros niveles de lectura. Documentos oficiales, correspondencia privada, bandos, reportes, casi todos reales, son transcritos *in extenso* y forman la materia narrativa misma. Son contadas las cosas que no tienen detrás un respaldo documental, pero no puede decirse que sean falsas:

Quiero a mis perros, el llamado de mi caballo más fino y ver al final de la alameda a mi gato salir de la casa, y mis libros, y mi violín [...] La dulzura de una vejez enraizada. He cumplido un sueño: tener una estancia segura entre los libros hermosos y el sonido de la orquesta [...] Oh Dios, tengo motivo para alabar tus maravillas, el sabor del agua y de las flores azules al lado de la noria, y el sabor de las frutas. Y la música de las cuerdas y de las maderas, y los bailes, y el teatro, y el resplandor del gusano de seda sobre las hojas verdes de la morera, y la belleza del olivo y de la parra, y el calor del horno del panadero, y del horno del alfarero y la loza nuestra, mejor que la de Puebla –eso dijiste, Riaño–, y la excelencia de nuestra seda –eso dijiste, señor obispo.

Tengo motivo para alabar mis mesas de abundancia pero no olvido el año terrible del hambre, cuando el sabio obispo abrió sus gra-

neros y mandó sembrar trigo de invierno y construir el acueducto. Buena teología económica y cristiana. Y política razonable: ¡planta, talla, labra, prensa, pica, ordeña, marca, construye! (129-31)

El anterior monólogo de Hidalgo pareciera contradecir la “sana distancia respecto a los excesos interpretativos de otras épocas o de espacios intelectuales ajenos a la indagación rigurosa” que se pide a los estudios académicos contemporáneos (Terán 9). El problema, como antes y como siempre, es lo que se entiende por “rigor” y por “exceso”. Estos conceptos no son falsos: son mudables. Hay un plano en que los textos pueden equipararse, sin importar su origen o intención. La lógica atiende más a los argumentos que a los géneros y las formas.

Es de preverse que la concepción del libro fue de larga gestación, no sólo por la cantidad de información muy bien condensada sino porque pone por escrito cosas que comúnmente quedan fuera del trabajo académico (aunque hay historiadores que las incorporan), sedimentadas por la reflexión y asumidas como parte del tema estudiado. Si echar mano de la literatura para apuntalar objetivos ideológicos y políticos se convirtió en una tradición que ha durado doscientos años, puede usarse con otros fines. Véase un fragmento de una investigación académica, señera en el tema que nos ocupa.

Solitario en su celda, separado para siempre del pueblo que lo aclamaba, el viejo cura se enfrenta a su fin. Ya no es el profeta de la multitud, es sólo un hombre frágil y caedizo, entregado a la melancolía del pensamiento. A través de los gruesos muros de su prisión escucha, en cada momento, las descargas que van tronchando la vida de sus antiguos compañeros. Ante la inminencia de la muerte todos sus actos pasados adquieren un perfil definitivo: ya no podrá cambiar el sentido de la más pequeña de sus obras. La vida se trunca sin remedio y el pasado propio queda coagulado, inmutable; la muerte arroja sobre él su luz decisiva. En las horas postreras, el cura de Dolores percibe con lucidez

asombrosa el problema moral que habrá de preocupar a toda la historia posterior de su patria y que podríamos condensar en dos palabras: violencia y libertad [...] en su remordimiento, anticipa el dilema en que se debatirá todo el siglo XIX mexicano: ¿Habríamos de renunciar al más alto valor moral del hombre, la libertad, con tal de evitar su necesaria consecuencia, o tendremos que emplear lúcidamente la violencia con tal de liberarnos? Hidalgo no da una respuesta, pero es el primero en sentir toda la hondura del problema. (Villoro 86-96)

Paradójicamente, ningún pasaje de *Los pasos de López* muestra a Hidalgo de esta manera, quizá porque su intención desacralizadora no podía permitir algo que recordara, ni remotamente, a la imagen oficial. En cambio, *El proceso ideológico de la revolución de independencia* (1955) de Luis Villoro y *Camino a Baján* buscan, sin quitarle cargos, *comprender* a Hidalgo. Villoro y Meyer han renovado la historiografía insurgente en México. En ambos casos el recurso a la literatura tiene no un afán romántico para idealizar o exagerar sino la búsqueda de precisión, a través del uso prudente y ordenado de la imaginación histórica. *Camino a Baján* es una prueba de la pertinencia y especificidad de la literatura como forma de conocimiento.

V

La principal baza de *Los relámpagos de agosto*, además de su temática, es el lenguaje que utiliza: el de los revolucionarios bastos que intentan pasar por hombres elegantes y sin sospecharlo ni remotamente, se evidencian a cada momento.⁹ A diferencia de otras novelas, donde las acciones se bastan solas,

⁹ El recurso está muy conseguido. Véase “Notas sobre el español mexicano de *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia” de José G Moreno de Alba.

en *Los pasos de López* hay acotaciones directas para orientar al lector: “voy a [...] precisar algunos puntos que la leyenda ha borroneado [...] es una visión inexacta” (117). O, tras ver a López dar un paseo a caballo por la plaza del pueblo Chandón redundante: “fue el primer indicio del cambio que había ocurrido en su carácter a consecuencia del Grito” (Ibargüengoitia 120). Quizá esto se deba en parte a que, a diferencia de *Los relámpagos de agosto* o de *Maten al león*, que tienen modelos claros pero que inventan libremente los sucesos, *Los pasos de López* tiene una camisa de fuerza: el relato canónico de la Independencia. La costura entre las partes “novelescas” e “históricas” se nota mucho. Hay detalles que de manera obvia son alegorías o prefiguraciones: la comedia fallida que los miembros de la tertulia ensayan, en que todo termina mal, o el vino con que Perión brinda la noche en que comienza la insurrección: está agrio. Numerosas digresiones obedecen también de manera por demás evidente a un ajuste con los puntos polémicos de la historiografía insurgente. Así, tras contar el episodio del ataque a la alhóndiga de Granaditas (la Requinta), Chandón escribe:

Desde entonces hasta la fecha nos han acusado a los jefes insurgentes de sanguinarios ¿Qué por qué no evitamos la matanza de la Requinta? Porque no pudimos. Tratamos de detener a la gente pero no nos obedecieron. No era un ejército, era un gentío, habían tenido muchas bajas, la resistencia había sido tenaz. Cuando los que estaban afuera entraron en la Requinta, mataron a todos los que estaban dentro ¿Que fue culpa de los jefes? En parte. Pero también fue, en parte, culpa de los que resistieron y, en parte, de los que los mataron. Yo no maté a nadie, anduve de un lado para otro tratando de dominar a mi gente. (133)

Como en tantos textos historiográficos, literarios, periodísticos, en *Los pasos de López* lo importante no es contar los sucesos

sino hacer un balance, discutir el tema, replantear las culpas, los “crímenes o proezas, según el código con que les juzgue” (80) como señaló Luis González. La novela aborda otros temas de debate, como el porqué Hidalgo no avanzó sobre la Ciudad de México. Perrión piensa que ahí están las tropas del regimiento de Perote, el ejército más importante de la Nueva España. Melancólicamente señala Chandón: “ni a Perrión ni a Ontananza ni a mí se nos ocurrió hacer una avanzada para comprobar si realmente había una fuerza enemiga entre nosotros y la Ciudad de México” (159).

Refutar o parodiar la historia y, al mismo tiempo, debatirla es una empresa ardua: simultáneamente se busca desvirtuar el juego y jugarlo en serio. Pero esa contradicción, que debilita a la novela como literatura, le da otra dimensión desde un punto de vista historiográfico. Para empezar, muestra un retrato de Hidalgo diverso: brillante, embustero, improvisado, carismático, vanidoso, bromista, autoritario, populista, pragmático, etc. Con ello difiere del discurso oficial y del discurso historiográfico que, harto de la idealización, se ha inclinado hacia una imagen “negativa” del personaje. A través de diálogos, anécdotas, sucesos, la imagen de Perrión-Hidalgo oscila entre “virtudes” y “defectos” sin inclinarse finalmente por un lado.

La novela evita centrarse en el cura y muestra a los miembros de la conspiración, las diferentes opiniones dentro de ésta, la manera en que —como en *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león*— las preferencias personales imprimen un sesgo o incluso determinan la actuación pública. Ahora parece muy normal, pero cabría recordar que durante años, fuera del núcleo central insurgente, los demás personajes eran meras comparsas (Jiménez Codinach 273-76). En general, salvo Carmelita-la Corregidora, que es mujer de armas tomar, y el licenciado Manubrio, visitador y juez, la elite sale mal parada: en momentos graves

discute por fruslerías, ve las cosas como un juego, carece de realismo y perspectiva. Cuando los acontecimientos se precipitan tanto las autoridades como los conspiradores titubean, Periñón no. Se entiende: ya Chandón nos había contado antes que “estaba decidido a matar al que comprometiera sus planes [...] también estaba dispuesto a morir” (Ibargüengoitia 85).

Una reseña de Antonio Alatorre recién salida la novela objetaba le quitara a Hidalgo el componente intelectual (1982, 36). Evodio Escalante va más allá: considera que Ibargüengoitia le da al personaje un “notable sesgo anti intelectual” y machista. Observa que cuando pide el volumen de la *Enciclopedia* que corresponde a la C (quiere construir un cañón), y declara, para no levantar sospechas, que quiere cultivar ciruelas hace un “chiste de un burdo psicoanálisis: ciruelas mis huevos, podría agregarse” (500). En efecto, el lado intelectual de Periñón no está enfatizado, pero tampoco se niega; como otras cosas en la novela, se sugiere. Por ejemplo, que las tres hermosas muchachas (muy distintas entre sí, acota el narrador) que acompañan a Periñón durante toda la campaña no son sus sobrinas, como él dice, sino sus hijas.

Un tema que la novela aborda de forma innovadora es la participación de las clases bajas. Un libro clásico, *The Hidalgo Revolt: Prelude to Mexican Independence* (1966), de Hugh Hamill, la condena sin miramientos (243). Por su lado, John Lynch, en su visión sobre la independencia en el continente resalta como positivo que la lucha mexicana “empezó como una violenta protesta social desde abajo” (293) en contraste con todas las demás, exclusivamente criollas o que tuvieron a las clases bajas en contra. La novela evita estas posturas. Describe la mina como un lugar terrible, y a la gente del pueblo a su alrededor como “flacos, tristes, amarillos y [...] casi desnudos” (90-91) pero eso no obsta para que también se retrate su ansia

de destrucción, de venganza, de rapiña, de incendiar de forma gratuita (122). Igualmente, la novela se acerca al trabajo de Van Young al mostrar que los presos, indios y rancheros que siguen a Hidalgo tienen diversas razones para hacerlo (como el carisma del cura) pero no entiende o comparte los supuestos motivos de la lucha: la independencia, por la nación, por patriotismo o por cualquier otro de los motivos que plantea la historia de bronce. Esto se infiere porque cada vez que el líder explica algo, las huestes invariablemente contestan “¡Viva el señor cura Periñón!”, y nunca “¡viva esto! o ¡viva aquello!” El grito se convertirá en un *leitmotiv* a lo largo de la novela, y aun cuando el desastre se acerca, la gente lo seguirá repitiendo. Hay una sola excepción a esta aclamación acrítica del populacho. En el capítulo XIX Periñón, al mando de sus huestes, regresa a la mina que mostró antes a Chandón. Pide al capataz que los mineros suban. Al llegar

[c]ansados, embarrados, casi encuerados, Periñón les dijo:

—Con estas palabras que oyen queda abolida la esclavitud en América.

Esta declaración solemne fue recibida en silencio. Los que la oyeron no entendían. Eran indios a quienes sus amos compraban y vendían y hacían bajar a la mina a fuerzas, pero como no eran negros creían que no podían ser esclavos. Periñón comprendió su azoro y explicó:

—Quiero decir que de ahora en adelante bajará a la mina el que quiera, porque le convenga el sueldo y el que no, no.

Entonces todos los que lo oyeron gritaron:

— ¡Viva el señor cura Periñón! (139)

Parece algo muy sencillo que Periñón logre darse a entender. Para ello se requiere, primero, percibir que el otro no comprende, y luego, explicar las cosas en sus términos, pero la propia novela muestra la dificultad para ello, dado el abis-

mo del lenguaje y demás cosas que separaban a unos y otros –Carmencita, la única que se preocupa por los indios, no tiene trato con ellos, en cambio Periñón “los conocía, los comprendía y los dominaba” (Ibargüengoitia 33).¹⁰ El silencio no obedeció al respeto o a la emoción sino a la incomprensión, pero, por vez primera y única, no sólo los aludidos, todos los presentes vito-rearon la medida. Este era un momento ideal para los fines del autor: lo solemne es lo propicio a la parodia. El autor lo dejó. Aunque Periñón-López sea irresponsable, tunante, manipulador, la esclavitud es un elemento tan fuerte que su abolición es difícilmente risible.

Los pasos de López desacraliza a Hidalgo sólo si se toma como referencia el discurso oficial, no a la historiografía. El alcance de la presunta irreverencia está en función del concepto que se tenga de “héroe”. Para aquél, que postula un ser idealizado e irreal, y al que parece estarse dirigiendo el novelista, el texto es sin duda sacrílego. Periñón va a un prostíbulo que tiene las puertas cerradas (a donde no pudo entrar Ardaviles, otro personaje de la novela, un militar). Periñón, tras identificarse como “López”, el personaje que representaba en la comedia de la tertulia, accede. El Hidalgo de la novela canta, el de bronce, jamás lo haría.¹¹ Otros lectores no verán nada blasfemo en esto.

¹⁰ Chandón dice de sus soldados indios, rechazados por los demás oficiales: “Era cierto lo que decía Periñón: que nunca habían visto un cañón. Ni un cañón ni un botón ni un zapato ni un peine. Usaban uniformes iguales a los que tenían los demás soldados, pero en ellos se veían diferentes. Los chacós no les entraban en la cabeza porque el pelo les crecía en forma de tejaván, nunca vi a uno que hubiera alcanzado a abrocharse la mitad de los botones del uniforme y en los pies no aguantaban huaraches” (60).

¹¹ “*Quisiera ser solecito/ para entrar por tu ventana/ y darte los buenos días/ cuando estás en la cama*” (78). Alatorre comenta que esta canción (que recuerda una estrofa de “Las mañanitas”) es “imperdonable” (1982, 37). La canción que Periñón podría haber cantado es *Un puño de tierra*.

Incluso podría decirse que la novela es benigna, no toca algunos puntos oscuros del personaje, como el degüello de españoles, con su consentimiento, al principio y, después, tras la derrota, cuando todo estaba perdido, por su iniciativa (Ibargüengoitia 139). En suma, la novela reproduce, a veces con mucha exactitud, los dilemas sobre la figura de Hidalgo y del relato-leyenda del movimiento insurgente que han asediado desde hace más de un siglo a la historiografía. Lo incontestable es que demuele la visión del venerable anciano y lo acerca más al Hidalgo que dibuja Allende en su correspondencia: “el cabrón del cura”.¹²

VI

Hace 100 años escribió Francisco Bulnes:

Lanzando el cura Hidalgo el grito de independencia para dar deleite al sentimiento de amor a la patria, tenían que aparecer forzosamente en el combate: el amor de los indios por el exterminio de los blancos y mestizos, el amor de los mestizos por el exterminio de los blancos, el amor de los intelectuales por la demagogia, el amor de la clase media por la empleomanía, el amor de los militares por el despotismo, el amor de los rancheros en su parte sana por la patria y la libertad, el amor de las grandes legiones de contrabandistas por toda clase de atentados, el amor de las plebes por el pillaje, el amor de la clase respetable por el servilismo ante el trono, el amor de los españoles decentes por el intransigente monopolio burocrático, el amor de los plutócratas de alma campesina por las crueldades caribes, en fin, tenía que aparecer el amor de cada uno por lo que le marcasen sus pasiones. El sentimiento de amor a la patria existía en todos, pero como la patria no es un ente abstracto, cada cual sentía su amor patriótico como el amor a la presa favorita de sus tremendos apetitos o nobles sentimientos. (cit. por Rodrigo Martínez Baracs 231)

¹² Véase “Merienda histórica” de Enrique Krauze (63).

Podría afirmarse que Iburgüengoitia transitó plenamente por caminos que ya Bulnes (y seguramente otros) habían entrevistado. El político es su precursor, en primera, por la multiplicidad de factores y puntos de vista que tomó en cuenta en una época donde el discurso en blanco y negro estaba aún más arraigado que hoy; por la preponderancia de la ironía; y por último, pero no al final, por lo acerado de la prosa.

Señala Anthony Barrett que “el historiador contemporáneo debe corregir falsas impresiones [...] lo que suele implicar la desagradecida tarea de demostrar con pedante rigor que, en contra de la creencia popular, la verdad es rara vez más extraña que la ficción y normalmente resulta menos fascinante” (9). Hidalgo contradice ese aserto. Para que ganase como personaje literario, histórico e intelectual bastó con asomarse a la persona real. Iburgüengoitia no fue el primero en considerarlo de esa manera pero, probablemente, sí el que lo llevó a la literatura. El de *Los pasos de López* es complejo y simpático, aunque se desdibuja un tanto frente a la viveza y el desparpajo de sus antecesores, el general de división José Guadalupe Arroyo, y el héroe niño, el mariscal Manuel Belauzarán. *Los pasos de López* no fue una novela lograda del todo, incluso se ha señalado que se trata de una obra menor (Escalante 499). En efecto, parece más una paráfrasis histórica, un esquema de novela, una adaptación para otro medio. El ácido y el humor de Iburgüengoitia no pudo explayarse. Recuerda Villoro: “en sus conferencias, el humorista reacio solía provocar polémicas con el público. Hosco, renuente a matizar o a profundizar en el tema, el escritor descartaba las opiniones ajenas de un plumazo y recomendaba a quienes discrepaban de él que escribieran sus propios libros” (XXX). Puesto frente a Hidalgo, lo más seguro, lo que cabía esperar de él, era que lo demoliera, que lo convirtiera en una caricatura, la franca burla. El polemista más irreverente y feroz de

México, que no tuvo empacho en satirizar y ningunear a Usigli y a Alfonso Reyes, contra su costumbre, introdujo matices, y se frenó. Creo que fue por honestidad intelectual: para doblar a su protagonista tenía que haber negado, ocultado, una parte de él, es decir, difamarlo. Quizá vio que Hidalgo era un mito no sólo por decreto oficial sino porque en el personaje y en su historia hay elementos que lo hacen susceptible de ello.

José López Portillo subió a Quetzalcóatl y a los criollos novohispanos en el mismo tren que a Cuauhtémoc, Hidalgo y Villa, aunque estuvieran contrapuestos en el discurso oficial y uno de ellos ni siquiera fuera real. No importaba, ya no se basó en la visión progresista de la historia sino en el mito, que no necesita argumentos ni coherencia: se basta a sí mismo. Aquella parece una época lejana. México conmemora el bicentenario de su independencia apelando no a la historia sino al mito: Hidalgo. El personaje real es incómodo por demasiados motivos. No es gratuito que los dos últimos presidentes hayan dejado de lado la invocación de la historia y de sus mitos, y que una parte de la izquierda, cada vez más alejada de los partidos, los convoque sin tregua. A punto de empezar la relación del Grito, Matías Chandón dice: “El episodio que sigue es tan conocido que no vale la pena contarlo” (Ibargüengoitia 117).

A pesar de todo, lo cuenta.

Bibliografía

- AGUIRRE, Eugenio. *Hidalgo, entre la virtud y el vicio*. México: MR Ediciones/ Planeta, 2009.
- ALATORRE, Antonio. *Ensayos sobre crítica literaria*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- _____. “*Los pasos de López, de Jorge Ibargüengoitia*”. *Vuelta* 69 (1982): 36-37.

- BARRETT, Anthony A. *Livia. Primera dama de la Roma imperial*. Madrid: Espasa-Calpe, 2004.
- BURKE, Peter. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 2003.
- CASTILLO LEDÓN, Luis. *Hidalgo, la vida del héroe*. México: Talleres Gráfico de la Nación, 1948.
- _____. *Hidalgo, la vida del héroe*. Pról. Luis H. Dugoing. 2 Vols. México: Cámara de Diputados, 1972.
- CORCUERA DE MANCERA, Sonia. *Voces y silencios de la historia: siglos XIX y XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. "Cronología". *El atentado/Los relámpagos de agosto*. Eds. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. México: Archivos/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2004.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. "El Hidalgo de Castillo Ledón". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 393 (2003): 17.
- EPISODIOS MEXICANOS*. México: Consejo Nacional de Fomento Educativo. Dirección de Publicaciones y Bibliotecas, 1981.
- ESCALANTE, Evodio. "La ironía en Jorge Ibergüengoitia". *El atentado/Los relámpagos de agosto*. Eds. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. México: Archivos/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2004.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis. "El gran seductor". Eds. Marta Terán y Norma Páez. *Miguel Hidalgo. Ensayos sobre el hombre y el mito (1953-2003)*. Madrid: INAH/ Fundación MAPFRE, 2004.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. "Hidalgo". *Lecturas clásicas para niños*. México: Secretaría de Educación Pública, 1924. 363-64.
- HAMILL, Hugh. *The Hidalgo revolt: Prelude to Mexican Independence*. Gainesville: U of Florida P, 1996.
- HAMNETT, Brian. *Roots of insurgency, Mexican regions, 1750-1824*. Cambridge: Cambridge U P, 1986.
- HERRERA PEÑA, José. *Morelos. Polémica sobre un caso célebre*. Morelia: Casa natal de Morelos, 2009.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. *Los pasos de López*. México: Joaquín Mortiz/Booket, 2006.

- JIMÉNEZ CODINACH, Guadalupe. "Miguel Hidalgo y la conspiración de San Miguel el Grande". Eds. Marta Terán y Norma Páez. *Miguel Hidalgo. Ensayos sobre el hombre y el mito (1953-2003)*. Madrid: INAH/Fundación MAPFRE, 2004.
- KNIGHT, Alan y Eric Van Young. *En torno a "La otra rebelión" de Eric Van Young*. México: El Colegio de México, 2007.
- KRAUZE, Enrique. "Merienda histórica". *Vuelta* 192 (1992): 62-63.
- LEÑERO, Vicente. *Los pasos de Jorge Ibargüengoitia*. México: Joaquín Mortiz/Booket, 2009.
- LÓPEZ TÉLLEZ, Adriana I. "Jorge Ibargüengoitia y los memorialistas (fragmentos memoriosos de los generales) Amaya, Santamaría y Obregón". Eds. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. México: Archivos/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2004.
- LYNCH, John. *La revolución hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1976.
- MANCISIDOR, José. *Miguel Hidalgo, constructor de una patria*. México: Xochitl, 1944.
- MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo. "El instante de la libertad negativa. Sobre las bases sociales del levantamiento de Hidalgo". Eds. Marta Terán y Norma Páez. *Miguel Hidalgo. Ensayos sobre el hombre y el mito (1953-2003)*. Madrid: INAH/ Fundación MAPFRE, 2004.
- MEYER, Jean. *Camino a Baján: una viva recreación de las batallas y la agitada travesía del cura Hidalgo en la Independencia de México*. México: Tusquets, 2010.
- MORENO DE ALBA, José G. "Notas sobre el español mexicano de *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia". *El atentado/ Los relámpagos de agosto*. Eds. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. México: Archivos/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2004.
- O'GORMAN, Edmundo. "Hidalgo en la historia". Eds. Marta Terán y Norma Páez. *Miguel Hidalgo. Ensayos sobre el hombre y el mito (1953-2003)*. Madrid: INAH/ Fundación MAPFRE, 2004.

- PAYNO, Manuel: "Los primeros tiempos de la libertad mexicana" (1843). *Artículos y narraciones*. Sel. y pról. Francisco Monterde. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- PITOL, Sergio. "Jorge Ibargüengoitia". *El atentado/Los relámpagos de agosto*. Eds. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. México: Archivos/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2004.
- SPECKMAN, Elisa. "El Porfiriato". *Nueva historia mínima de México*. México: El Colegio de México, 2004.
- TERÁN, Marta y Norma Páez. "Introducción a la bibliografía hidalguista". Eds. Marta Terán y Norma Páez. *Miguel Hidalgo. Ensayos sobre el hombre y el mito (1953-2003)*. Madrid: INAH/ Fundación MAPFRE, 2004.
- TUTTINO, John. *De la revolución a la insurrección en México. Las bases sociales de la violencia agraria, 1750-1940*. México: Era, 1990.
- VAN YOUNG, Eric. *La otra rebelión. La lucha por la independencia de México*. Trad. Rossana Reyes Vega. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- VILLORO, Juan: "El diablo en el espejo". *El atentado/Los relámpagos de agosto*. Eds. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. México: Archivos/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2004.
- VILLORO, Luis. *El proceso ideológico de la revolución de independencia*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986. 86-92.
- WHITE, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- WOLF, Eric: "El Bajío en el siglo XVIII. Un análisis de integración cultural" (1955). *Los beneficiarios del desarrollo regional*. México: Sepsetentas, 1972.

LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA
DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA:
¿APERTURA DEL CANON O UN NUEVO CICLO
EN LA NARRATIVA REVOLUCIONARIA?

DANAÉ TORRES DE LA ROSA*

**La novela de la Revolución y la novela histórica
hispanoamericana**

El parentesco entre literatura e historia nunca ha estado más vigente que en estos primeros años del siglo XXI. Al respecto, las palabras de Marco Aurelio Larios son elocuentes: “la historia siempre ha ejercido una fuerte atracción para los narradores porque en ella ya está inscrito el drama humano; no hace falta la invención de situaciones y personajes porque la historia misma los da” (130). Ante la llegada del nuevo siglo, los escritores se han preocupado por retomar temas que han construido su propia historia nacional, como la Revolución mexicana, pero, ¿a qué se debe tal dedicación? Por ejemplo, en 2006, la editorial Planeta editó o reimprimió varias novelas que versan sobre la Revolución mexicana, directa o indirectamente, como *Zapata* de Pedro Ángel Palou o *Como agua para chocolate* de

*El Colegio de México

Laura Esquivel; la primera muestra un enfoque de la narrativa de la Revolución sumamente recreado: su valor histórico y cronístico, en este caso, enfocado a la biografía novelada; la segunda sigue la tradición que inició Nellie Campobello: una narrativa ubicada en tiempos de la Revolución, recreando la publicación por entregas. Ambas novelas, aparentemente similares en cuanto al tiempo histórico referido, muestran las dificultades que, desde la institucionalización del género llamado “novela de la Revolución”, ha presentado su clasificación y periodización, quizás debido a su conformación heterogénea (en este grupo se incluyen cuentos, crónicas, novelas cortas, novelas largas, anecdotarios, libros de memorias, etc.) (Paúl Arranz 49-50). En estas páginas analizaré los límites y los alcances del género novela histórica y su variante, nueva novela histórica, para determinar cómo ha sido el proceso de conformación de las novelas históricas de la Revolución y cuándo se puede empezar a hablar de ello o si sólo es una estrategia mercadotécnica en medio de un nacionalismo efervescente y cíclico.

La dificultad que implica definir y tipificar la producción literaria englobada en esta etiqueta ha sido una de las razones por las que el género ha tenido lecturas anquilosadas en lugar de una discusión y apertura del *corpus* de investigación,¹ los límites de la narrativa de la Revolución están en función del análisis histórico, lo cual restringe su estudio y obstaculiza su conceptualización. Es cierto, abrir un canon implica ir contra su propia naturaleza, ya que, dado que es “la selección de obras representativas de cierta ideología en un tiempo y espacio determinados” (Torres de la Rosa 28), su valor intrínseco está ligado

¹ Ante este panorama, hay algunos estudiosos que han propuesto nuevos materiales de investigación, uno de los más recientes es el de María de Lourdes Franco Bagnouls.

a una expresión histórica específica. Sin embargo, no hay que olvidar que la literatura, como fenómeno social, se manifiesta de manera particular y que los géneros en que los críticos tratamos de encasillar a las obras que coinciden temporal o espacialmente a veces dificultan su verdadera comprensión porque no pueden abarcar toda la complejidad del fenómeno. La novela mexicana, sobre todo después de las vanguardias, abre el camino interpretativo y tiende a borrar los límites entre cada uno.

El concepto de novela histórica, por otra parte, implica diferenciar entre el género y la etiqueta que se ha utilizado indiscriminadamente. Quizás el rasgo más evidente de la llamada “nueva novela histórica” (como género) es su popularidad como producto comercial. Lo importante, en ambos, es poder distinguir qué elemento predomina, el histórico o el literario. El caso de la novela histórica resulta paradigmático pues, como afirma Seymour Menton, “en el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos” (31-32). Tal es el caso de la narrativa de la Revolución mexicana vista como novela histórica, dificultad que, desde las primeras obras revolucionarias, ha permeado las consideraciones teóricas hasta nuestros días. El problema es más complicado y no se puede simplificar etiquetando como “novela histórica” a un rubro de la literatura mexicana con tantas implicaciones políticas e ideológicas como el de la narrativa de la Revolución. Por tanto, analizar el fenómeno como manifestación particular, independiente de los aparentes paralelismos con las novelas históricas del resto de América, es imperativo.

Si acordamos que un canon determina un momento histórico específico, ¿por qué estudiar su expresión literaria en un cajón de sastre en el que cabe todo lo que sea escrito en la misma época y en distintos lugares? Es indudable la intertextualidad

entre países, pues partimos de un proceso de mestizaje común, pero las circunstancias y repercusiones siempre han sido diferentes. Este es un punto que ha preocupado a la crítica en años recientes, pues, como señala William Rowe:

Hoy en día se produce el fenómeno de la transferencia de los conceptos: los conceptos atraviesan, simultáneamente, las fronteras geográficas y las disciplinarias. Con esto se abren nuevas posibilidades, muy interesantes. A la vez se pueden observar tendencias dañinas. Con la transferencia de los conceptos entre las diferentes disciplinas, se tiende a perder de vista su historia, el proceso de su formación, y los lugares y tiempos y personas que intervinieron en su enunciación. (165)

Es cierto, la mutua colaboración entre disciplinas aparentemente tan distintas como la sociología y la literatura ha permitido la aplicación de conceptos que facilitan los nuevos retos de la tarea literaria; sin embargo, no hay que perder de vista la necesidad de discernir los métodos y técnicas que no apoyen en el estudio del fenómeno concreto. Es tiempo de teorizar los problemas propios de la clasificación genérica partiendo de principios diferenciadores. El género está en función del escritor y del receptor, de ahí que los límites sean tan cambiantes y los conceptos tan estrechos, pues toda clasificación genérica parte de una abstracción diacrónica.

Denominación y especificidad del género “novela de la Revolución”

Recientemente, los estudios en torno a la datación y definición de la narrativa de la Revolución han demostrado que, aunque se considera la existencia de un canon establecido, la posibili-

dad de redefinirlo no es tan inverosímil. Las discusiones previas ofrecen un panorama crítico homogéneo, vinculadas a la definición de Antonio Castro Leal en su famosa antología que señalaba su valor testimonial e histórico. Ante la confusa situación política y social que vivía el México posrevolucionario, Castro Leal homogeneizó una cantidad de obras con el mismo tema y escritas en un tiempo similar bajo el nombre de “novela de la Revolución mexicana”, aunque no tenían relación estilística, ya que algunas se apegaban a la crónica periodística, otras al cuento realista, algunas más al diario o a las memorias (Lorente Medina 43). Este panorama fue el resultado del apoyo político y la fuerte campaña del nacionalismo, originando un producto comercial que incidió en el público y se impuso como lectura canónica que servía como ilustración de un momento histórico (Paúl Arranz 509). Lo que es cierto es que la manipulación de la historia oficial originó una suerte de mitificación que ya Octavio Paz explicitaba desde *El laberinto de la soledad*, donde manifiesta su escepticismo frente a los motivos ideológicos reales que desencadenaron la lucha armada. La Revolución se mitificó y originó con ello un fenómeno de identificación colectiva que se comercializó en una retórica revolucionaria para satisfacer la necesidad de un ideario cultural común y de un pensamiento político en ciernes; la novela de la Revolución es, como ha señalado Felipe Garrido, un tema, no un género propiamente formalizado (843). La idea que ha permeado en las historias literarias es la de un grupo cerrado de “novelas”, representadas por *Los de abajo* y *La sombra del caudillo*. Christopher Domínguez Michael dio un paso más adelante al diferenciar “épica mayor” y “épica menor” (1996), lo cual redimensiona el problema respecto al fenómeno literario. David William Foster profundiza y explica que

uno de los aspectos más interesantes de esta actitud revisionista atañe directamente a la narrativa de la Revolución Mexicana. Se habrá notado que se viene hablando aquí de narrativa y no de novelística. La selección del término más abarcador y neutro es deliberada, por cuanto remite precisamente a esta cuestión de posibilidades expresivas que desmienten las categorías privativas. Porque uno de los rasgos más originales de la escritura que surge de la Revolución Mexicana es el desdibujar de las fronteras entre literatura y documento, entre ficción y realidad objetiva. (80)

Foster señala la importancia de hablar de la novela de la Revolución como “narrativa” no como “novelística”, independientemente de que dos de sus principales representantes sean novelas, propuesta que, aunque no la desarrolla, sí apunta a una nueva perspectiva de la literatura de la Revolución.

Los intentos de delimitación del canon de la narrativa de la Revolución han sido un campo de estudio fructífero desde los primeros años; se configuraron listas, recopilaciones y se publicaron una buena cantidad de antologías que proponen nuevos exponentes, pero casi siempre conservando el canon forjado en las páginas de la *Novela de la Revolución mexicana* (1960) de Castro Leal, que inicia con *Los de abajo* y termina con *La escondida* de Miguel N. Lira, según intereses y necesidades (von Ziegler 8-9). Por mencionar sólo algunos de los más importantes, está la *Guía de narradores de la Revolución mexicana* de Max Aub (1969) (223-228), que abre con Heriberto Frías y terminaba con Agustín Yáñez, final que coincide en las propuestas de F. Rand Morton, Dessau (402-404) y Lorente Medina (43). Las excepciones resultan por ello más llamativas; la peculiar selección de Julia Hernández, *Novelistas y cuentistas de la Revolución* (1960), propone otras posibilidades; entre sus páginas, pueden vislumbrarse nombres como el de Carlos Fuentes con *La región más transparente del aire* (187-189); para Marta Por-

tal, la novela de la Revolución se extiende hasta *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Los recuerdos del porvenir* (1962) o *Hasta no verte Jesús mío* (1969); Arturo Azuela (18) insinuaba que podrían incluirse dentro del ciclo de la narrativa de la Revolución *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel (1990) y *Un siglo un día* de Eduardo Lizalde (1993). En todo caso, es significativo que, en vez de afrontar la inestabilidad de la manifestación, se intenta mostrar como un hecho cerrado que termina con *Al filo del agua* (1947) y que se reduce a un género impuesto por la necesidad y el mercado editorial, la *novela*, cuando, en realidad, el término “encubre formas heterogéneas: crónicas, memorias, pequeños cuadros o viñetas, reportajes, novelas” (von Ziegler 9-10). El fenómeno se repite en las antologías de cuentos: los *Cuentos de la Revolución* de Luis Leal (1976), incluye a Juan Rulfo con “El llano en llamas”; el mismo Leal en su *Breve historia del cuento mexicano* (1956), destaca algunos cuentos de Martín Luis Guzmán, tomados de *El águila y la serpiente* (107), que incluiría en la segunda parte *Antología del cuento mexicano (2da. Parte complementaria de la Breve historia del cuento mexicano)* (1957).

Sin embargo, la complejidad del fenómeno revolucionario se percibe no sólo en la clasificación genérica, sino en las etiquetas publicitarias que, desde un principio, apuntaban al campo de la historicidad, validado por la experiencia de los autores (escritores, periodistas profesionales o soldados metidos a literatos). Por ejemplo, *Satanás* (1914), de Alfonso López Ituarte, se presentaba como *novela histórica* (México, 1914); la propaganda de la segunda edición de *El feroz cabecilla* de Rafael F. Muñoz (1936), anuncia que *Francisco Villa* se subtitula *Biografía rápida*, que las primeras ediciones de *El feroz cabecilla*, *Francisco Villa* y “¡Vámonos con Pancho Villa!” estaban agotadas y

que esta última tenía ya su traducción al alemán y al inglés. En la solapa de *Cuentos de la Revolución* del general Rubén García (1959), se lee: “El libro que hoy presentamos: *Cuentos de la Revolución*, tiene la fuerza humana de plasmar escenas vividas personalmente por el autor. Partícipe en la Revolución que había de transformar el México semifeudal”. En un mismo párrafo, la publicidad resalta su valor cronístico e histórico, apelando a su condición de testigo. En la serie “Sucedió en la Revolución” de la editorial EME, se publicó *5 sucesos que parecen cuentos*, por el teniente Agustín Carmona (1974); Alejandro Gómez Maganda en *¡Ahí viene la bola!* (1937), inicia su relato con agradecimientos a sus padres, quienes participaron en el movimiento armado, por darle los testimonios para el relato. Estos datos permiten distinguir el fuerte impulso que tuvo la novela histórica como etiqueta de mercado para un público ansioso de noticias noveladas y de testimonios verídicos. La Editorial Botas, en su colección de “Novelas Mexicanas”, utilizaba rubros como “novela histórica” (contraparte de “novela histórica de los promedios del siglo XIX”), “Novela de pensamiento revolucionario”, “Novela mexicana” o, simplemente, “Novela”.²

Desde las primeras narrativas de la Revolución, la denominación genérica ha sido un problema recurrente que no sólo abarca la novela, sino también el cuento. La historicidad en los contenidos hace de éste un género sumamente arbitrario y complejo, creado a partir de necesidades políticas y mercadotécnicas inmediatas. Utilizar el marbete de “novela histórica” en un primer momento no es significativo, pero conservar y adjudicar la marca genérica a un grupo de obras sumamente heterogéneo, sí es problemático. La historia es el punto de partida

² Véase, por ejemplo, la publicidad en la contraportada de Mariano Azuela, *El camarada Pantoja*.

que justifica y valida la producción literaria de la Revolución, pues las circunstancias así lo requerían. Además, la privilegiada posición del contenido sobre la forma en la inmensa mayoría de las novelas de la Revolución, responde a una condición específica a la visión de mundo del pueblo de México, que podría explicarse como hace Hayden White al referirse al trabajo del historiador, quien “comparte con su audiencia *nociones generales* de las *formas* que las situaciones humanas significativas *deben* adquirir en virtud de su participación en los procesos específicos de dotación de sentido que lo identifican como miembro de un cierto legado cultural” (2003, 116). De esta manera, se constituye una identidad a partir del diálogo de referentes comunes, pero que, una vez establecido el modelo y cuestionado el sistema, ya no pueden validarse con el mismo espectro de correlaciones.

La nueva novela histórica y la narrativa de la Revolución: puntos de encuentro y desencuentro

El repunte de la novela histórica en México es difícil de especificar, pues, a partir de *Los de abajo* (1915) no ha habido periodo en el que no haya una novela que se identifique temporalmente con la Revolución mexicana. Esta insistencia en las novelas históricas es muestra de una reafirmación nacional como advierte Ute Seydel: “desde mediados de los ochenta, esta crisis ha implicado un replanteamiento acerca de la identidad nacional monolítica, construida a partir de los discursos nacionales” (72). Curiosamente, el auge de las novelas históricas va de la mano con la creación del concepto “nueva novela histórica” que, según Seymour Menton, puede ubicarse en la década de los ochenta y en principios de los noventa (1993). Al parecer, el

concepto se aplica a un género propiamente hispanoamericano, tratando de resaltar su autonomía y restringiendo su uso. De la misma forma que sucede con el género “novela de la Revolución”, hay indicios de una fuerte campaña mercadotécnica detrás de este marbete.

La literatura es un fenómeno que sintetiza todos los ámbitos del ser humano, pues plasma desde su historia, hasta su religión, su ideología, su intimidad, su cosmogonía; es una manifestación individual de la cultura, pero inmanente a una colectividad. Los límites entre una y otra están claramente identificados, dependiendo del ángulo por donde se mire; si es desde la literatura, es evidente que la ficción marca la diferencia; pero si es desde la historia, la posibilidad es mínima, pues no hay manera de contar los hechos más que narrados. Elvia Montes de Oca Navas insiste que “escribir novela y escribir historia son dos procesos diferentes. Al novelista le está permitido todo, e incluso está obligado a mezclar la información que tiene con los datos de su imaginación” (71). Para Hayden White, el conflicto

sólo se problematiza después de que dos órdenes de acontecimientos se disponen ante el narrador como componentes posibles de los relatos y se fuerza así a la narración a descargarse ante el imperativo de mantener separados ambos órdenes en el discurso [...] La narrativa sólo se problematiza cuando deseamos dar a los acontecimientos reales la forma de un relato. Precisamente porque los acontecimientos reales no se presentan como relatos resulta tan difícil su narrativización. (1992, 19-20)

La historia usa los recursos de la literatura para “construir” una perspectiva del pasado, y dentro de la misma literatura son dos campos que están en constante autoreferencialidad. Sin embargo, ¿cuál es la diferencia entre historia, novela histórica o historia novelada? Son conceptos muy cercanos entre

sí que no pueden diferenciarse sólo por el oficio del autor. Las variantes pueden ser muchas; según Georg Lukács, la novela histórica “trata igualmente la historia como algo meramente superficial; lo que interesa aquí realmente es la curiosidad y excentricidad del ambiente descrito, no la representación artísticamente fiel de un periodo histórico concreto” (15). El concepto, innovador por lo temprano que lo acuñó, es insuficiente para distinguir expresiones tan complejas como las latinoamericanas, sobre todo en la postmodernidad. Lo mismo sucede con la que da Anderson Imbert en 1951 y que Seymour Menton rescata: “llamamos ‘novelas históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (33). Paralelamente, Menton reflexiona a propósito de la necesidad de abrir el campo de estudio de la novela histórica, pero por otro, descarta *La muerte de Artemio Cruz* de este rubro por no cumplir con las especificaciones de Anderson Imbert. Ryukichi Terao, en el caso de México, señala que “con la publicación de *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes plantea y pone en práctica el realismo simbólico que consiste en transformar mediante la imaginación los hechos históricos en anécdotas simbólicas para concretar su propia visión histórica” (207). Indudablemente la novela de Carlos Fuentes pertenece a la narrativa de la Revolución, pero es importante decidir en cuál aspecto: el de la diacronía y apertura del canon o el de la novela histórica sobre la Revolución, que puede implicar una refuncionalización literaria. Difícil tarea; de aquí la importancia de desmenuzar los contenidos y asimilarlos en conceptos unánimes.

No hay duda que Seymour Menton ha dado un gran paso al contemplar el fenómeno en América latina de forma particular (32). A mi juicio, los seis puntos que sintetizan su propuesta son pertinentes para el caso de la narrativa de la Revolución, pero insuficientes en cuanto se refiere a su especificidad política y

social (Menton 42-44). En efecto, como señala Menton, “salta a la vista que la novela histórica en general ha cobrado mayor importancia a partir de 1979” (46), pero en México el fenómeno, tal y como él lo describe, no ha tenido interrupción. Por eso la importancia de estudiar la narrativa de la Revolución mexicana como un caso independiente de los otros países latinoamericanos, sin llegar a disecciones innecesarias. Sin duda, como señala Menton, “el factor más importante en estimular la creación y la publicación de tantas novelas históricas en los tres últimos lustros ha sido la aproximación del quinto centenario del descubrimiento de América” (48), y ha dado frutos en México como *Terra nostra* o *Noticias del imperio*, pero, ¿qué sucede con la llegada del nuevo milenio y la cercanía del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución? Un auge de publicaciones históricas. Como bien señala Fernando Aínsa, la nueva novela histórica propone un rubro

donde se vertebran con mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos o se coagulan mejor las denuncias sobre las “versiones oficiales” de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso. Como ejemplo basta citar el “revisionismo histórico” en que está embarcada la nueva narrativa histórica mexicana, inaugurada por la “memoria” dividida entre el pasado y el futuro en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro y por el monólogo del protagonista de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. (113-114)

Para el crítico, la nueva novela histórica no surge en la década de los ochenta, sino a partir de los años sesenta, con novelas como *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, donde hay una fuerte crítica al sistema posrevolucionario. Los límites genéricos están

desdibujados cuando se trata de situar temporalmente un concepto tan ambiguo y abstracto como “nueva novela histórica”. Aínsa acierta cuando ubica el surgimiento de la nueva novela histórica en el revisionismo histórico que reaccionó contra el ideario político y la canonización de la novela de la Revolución; sin embargo, los frutos más apegados al modelo clásico de la novela histórica se ubican en años posteriores, cobijados por un interés comercial. Desde este punto de vista, el concepto “nueva novela histórica” tiene dos usos, la etiqueta comercial y el modelo literario, no mutuamente excluyentes, y ambos sustentados en la historiografía literaria. La perspectiva de Aínsa respeta mucho más el carácter histórico derivado de la novela y evidencia que

el autor de ficciones históricas, aunque se presente como pseudo-objetivo recopilador de hechos del pasado, se atiene a la *convención de ficcionalidad* que rige la creación literaria. En apariencia más libre, disponiendo en los hechos de mayores estrategias narrativas, la convención de ficcionalidad necesita, sin embargo, de una mayor coherencia que la meramente histórica, coherencia entendida como *credibilidad*. (117)

Credibilidad que las narrativas de la Revolución tuvieron en un principio por la experiencia testimonial y las nuevas novelas históricas en la autoreferencialidad de la narrativa de la Revolución, es decir, al retrabajar el mito creado a partir de los hechos.

En las nuevas novelas históricas de tema revolucionario surgidas en las últimas dos décadas, hay una fuerte tendencia al biografismo o al testimonio, emulando las clásicas novelas de la Revolución. La intención introspectiva, según Aínsa, se produce cuando “tanto como el narrador omnisciente o desde la “voz” personalizada de un actante, la historia se asume en la ficción como un proceso interno. [...] Lo histórico se personaliza y se percibe y enuncia desde una subjetividad” (118). En *Zapa-*

ta hay muchos ejemplos de historias familiares que aluden a la individualización de la historia, como en el siguiente ejemplo: “Pero ésta es otra tarde. O más bien son dos, la del recuerdo y ésta, precisa, en la que Emiliano Zapata y Gildardo Magaña se entretienen contando viejas historias” (22). Las anécdotas personales llenan los huecos de las historias oficiales, que no alcanzan a dimensionar la complejidad del movimiento.

Aínsa también señala otra intención, la realista-testimonial, que se da cuando “el autor de ficciones históricas, aún guiado por la convención de ficcionalidad, puede aspirar también a la condición del objetivo narrador realista cuya intención es *testimonial*, especialmente cuando se propone reconstruir un «ambiente histórico»” (119).³ La reconstrucción de este ambiente histórico alejado en el tiempo, es clave para el pacto de verosimilitud que rige la creación literaria en la novela histórica; en *Zapata*, por ejemplo, hay recursos propios del historiador: documentación oficial (34 y 35), menciones de *El Diario del Hogar* (26) y *El País* (68) y “Agradecimientos” (219-223), donde explicita sus informantes y apoyos, una “Cronología” (225-228), mapas (229-230) y una “Bibliografía no tan sumaria” (231-233).

Por otra parte, la publicación de novelas en folletín, muy cercana al conflicto armado (Seydel 121), destaca una de las características más reconocidas de la narrativa revolucionaria: su valor testimonial, sin tomar en cuenta la distancia crítica

³ Fernández Prieto propone que “el género requiere una base histórica documentada, pero admite diferentes grados de compromiso con ella, desde las novelas que ostentan sus fuentes de información y se ajustan con rigor a los datos históricos subordinando a ellos los demás componentes del mundo ficcional (lo que se ha llamado “historia novelada”), hasta las que alteran conscientemente su base histórica rompiendo las expectativas del lector en función de proyectos semánticos y designios estéticos diversos. Entre estos extremos cabe una extensa gama de combinaciones y posibilidades de juegos ficcionales, que requieren matizar los contratos genéricos de cada caso” (185-186).

que debería dar credibilidad a las novelas, pero que es uno de los rasgos fundamentales, tanto para la novela histórica como para su vertiente más moderna. Las obras canónicas de la Revolución se escribieron simultáneamente a los hechos o, muchas de ellas, poco tiempo después; las más tardías en la década de los cuarenta (*Al filo del agua*). Esto me lleva a pensar, ¿qué determina cuál es la distancia crítica pertinente para que no se considere una obra testimonial o anecdótica? Según el concepto de Anderson Imbert que sigue Menton, se establece si el escritor es posterior a la época que cuenta en la obra. Por lo tanto, ni Azuela ni Yañez podrían entrar en esta categoría. Menton enumera otros rubros similares para sustituir al de la novela de la Revolución: novela telúrica, psicológica, magicorrealista o testimonial (33), pero, ¿qué hacer cuando tenemos el caso de *Pedro Páramo* que ha sido identificada como novela de la Revolución y magicorrealista? De nuevo la etiqueta constriñe a la propia obra.

Algo que no se puede perder de vista es la delgada línea divisoria entre la función de la historia y de la novela histórica. La historia es una construcción narrativa de hechos bajo la lupa de cierta ideología y sujeta a valoraciones críticas. Al igual que la literatura, son representaciones de una realidad específica, por tanto, los medios para recrearla son tan amplios como los recursos literarios le permitan. De ahí que una visión novelada de la historia sea mejor aceptada por el público, como lo demostraban la propaganda de la editorial Botas en la década de los treinta. El surgimiento de la nueva novela histórica parece responder a esta necesidad editorial en un momento en el que se exige una reinterpretación de las historias oficiales. Celia Fernández Prieto señala que

la nueva novela histórica no sólo ataca los fundamentos epistemológicos de la historiografía sino que llega a cuestionar la ontología

de los propios hechos en la medida en que el pasado en sí mismo es inaccesible y sólo nos llega a través de textos, textos que *construyen* los hechos como *hechos históricos* según determinados presupuestos políticos e ideológicos. (160-161)

De nuevo una ruptura con el sistema establecido, que, en el caso de México, también implica un alejamiento de la politización de la historia nacional. No hay que dejar de lado la relación de la novela histórica con la novela realista, pues “en la novela histórica, en cambio, el lector proyecta y confronta la imagen del pasado que posee con la que le ofrece el discurso narrativo” (Fernández Prieto 187). Y, ¿qué pasa cuando en la novela realista se confronta la visión del pasado del lector? En la novela de la Revolución los límites son difusos, pues los testimonios y crónicas, por ejemplo, forman parte del material que usan los historiadores, pero también pueden incluirse en el marco de la autobiografía. El camino parece azaroso si las barreras genéricas impiden un análisis pertinente enfocado a los hechos, no a las generalizaciones. Por lo tanto, el estudio diacrónico delimitará el campo referencial. Dicho de otra forma, más allá de conceptos o generalizaciones, la principal característica del nuevo ciclo de la narrativa de la Revolución, es la ficcionalización de la historia a partir de un replanteamiento político y social. Esto se puede ver desde las novelas de los años cincuenta, por poner una fecha, pero en *Zapata*, por ejemplo, es vital para entender la posición crítica del autor ya no sólo frente a la visión oficial de la historia, sino al mito del revolucionario del sur, figura que retomaría su lugar icónico a principios de la década de los noventa con el movimiento zapatista en Chiapas.

En las nuevas novelas históricas sobre la Revolución hay una desmitificación de la historia y una creación de nuevos mitos gracias a los referentes que parten de la información del

receptor y que revalorizan su función simbólica. Por ejemplo, en la siguiente cita de *Zapata* vemos una primera etapa del proceso de mitificación que parte de la figura del héroe clásico: “A este niño le espera un porvenir de lucha y de triunfo pero hay que enseñarlo a ser muy valiente. Pobrecito, repetía la comadrona mientras lo lavaba y lo envolvía” (Palou 23). A un hombre común y corriente, la historia mítica le atribuye un destino anticipado e irrefutable. La creación de un héroe implica, además, la transmisión popular de sus hazañas y aventuras y, en este caso, se notificará por medio de los periódicos y rumores de boca en boca: “Corrían por los periódicos y los salones de la capital las leyendas del cabecilla de los hombres de Morelos, a quien pronto llamarían el *Atila del Sur*” (59). En esta cita se conjuntan dos tiempos que dan mayor verosimilitud al intercambiar el registro testimonial por el mítico y, poco a poco, ir construyendo la imagen del general. Más adelante en la novela, hay una identificación plena del símbolo y el significado popular: “Zapata es un espejo hecho ya de símbolos, Villa y toda su vitalidad allí lo suplantán” (139). En el siguiente ejemplo se lleva, incluso, al nivel generalizado: “Emiliano Zapata ha dejado de ser un hermano mayor y es ahora el padre de todos ellos. El padre de Morelos” (172). En sólo un apellido, la historia de la Revolución parece resumirse para Palou, pero no sólo para él, sino para los miles de creyentes de la leyenda del guerrillero que, paradójicamente, fue asesinado por el sistema que más tarde lo mitificaría.

Límites y alcances de la novela histórica sobre la Revolución mexicana

El innegable éxito comercial de *Los de abajo* y de la novela de la Revolución en general no sólo dependió de la iniciativa gu-

bernamental de la prensa y, con ella, las editoriales comerciales; probablemente, los medios de comunicación impresos sólo satisficieron una necesidad detectada en sus lectores. Lo que no deja lugar a dudas es la fuerza con la que el género apoyó la consolidación de la unidad nacional, pues, como bien señala Seydel, “la cultura en tanto lugar de universos simbólicos específicos propicia el sentimiento de cohesión entre sus miembros. Crea un espacio de experiencias, esperanzas y actuaciones compartidas, mediante el cual fomenta la confianza y orienta al individuo” (56). La doble mitificación que se ha construido gracias a la presencia de reelaboraciones históricas en forma de novela, permite determinar hasta qué punto se puede hablar de nueva novela histórica sobre la Revolución mexicana o, incluso, si la “novela de la Revolución” puede considerarse novela histórica, más allá de una clasificación taxonómica a partir de la distancia crítica. Sin embargo, creo que no se puede hablar de la “novela de la Revolución” como novela histórica, pues, a pesar de que la efervescencia del momento dio grandes muestras de maestría narrativa, no tenían el marco referencial que les permitiera profundizar en las críticas que ya se esbozaban en los diálogos de *Los de abajo*. De ahí que la controversia que coadyuvó en el descubrimiento de la obra maestra de Azuela validara sus innovaciones estilísticas y el nacionalismo, sin tomar en cuenta su propuesta ideológica. Es decir, aunque la visión crítica del sistema se puede percibir en una gran cantidad de obras, la intervención mediática redimensiona el fenómeno y crea una doble perspectiva de la “novela de la Revolución” como novela histórica: la manipulación de los hechos la inserta en el campo de la historicidad, pero la reciente creación del sistema posrevolucionario no institucionalizó el canon de la “novela de la Revolución” sino hasta los años sesenta (aunque ya estaba en clara formación desde mediados de los veinte),

por lo que en las primeras manifestaciones, no hay un canon que se rechace, pero sí un sistema político y un movimiento social que son criticados. De ahí que se deba distinguir entre estos dos momentos históricos, pues las obras no se relacionan con las posteriores más que temáticamente. Pero, si queremos ver una novela histórica que se ajuste al modelo que muchos teóricos plantean, tendremos que voltear hasta la década de los cuarenta, quizás con *Al filo del agua* de Agustín Yáñez. Los límites están en función del elemento que predomine, la creación literaria o su historicidad.

La nueva novela histórica propone nuevos horizontes que en la novela de la Revolución no se habían trabajado exhaustivamente. Por ejemplo, en la narrativa de la Revolución tradicional, las mujeres no tienen roles principales, casi siempre son seres sin rostro que acompañan al soldado (Montes de Oca Navas 136) y, con excepción de Nellie Campobello, no han sido reconocidas, canónicamente hablando, mujeres escritoras. En la nueva novela histórica hay muchos ejemplos de escritoras (Laura Esquivel, Elena Garro o Ángeles Mastretta) y personajes femeninos en roles protagónicos. Eso habla de una reelaboración de la historia que, más allá de situar el punto de vista en las mujeres o en los hombres, señala la diversidad de mitos que han surgido en el pueblo de México, anécdotas personales que se han convertido en historias familiares que se cuentan de generación en generación, como confiesa la narradora de *Como agua para chocolate*: “Cuando Esperanza, mi madre, regresó de su viaje de bodas, sólo encontró bajo los restos de lo que fue el rancho este libro de cocina que me heredó al morir y que narra en cada una de sus recetas esta historia de amor enterrada” (250). Esta cita se encuentra al final de la novela, cuando el lector descubre que la narradora es la sobrina-nieta de la protagonista, parte fundamental en la transmisión de la historia

de su familia, plasmada en el libro que Tita comenzó durante el movimiento revolucionario. Los frutos de la Revolución están presentes en toda la oralidad que recuerda los días de nuestros abuelos y que actualiza y da vigencia a los primeros narradores de la Revolución. Aquí, la historia, la tradición y el mito se conjugan en una visión íntima y familiar de la Revolución. La Revolución ya no es un tema, es el contexto en el que las acciones se llevan a cabo. Otro ejemplo aclara las circunstancias diarias que ocurrían en el norte del país: “Tenían que sacarle el mejor provecho posible a este cerdo, uno de los pocos animales sobrevivientes de la visita que miembros del ejército revolucionario les habían hecho unos días antes” (92). A lo largo de la narración, es constante la desmitificación de la historia que, en ese caso, es la identificación del verdadero villano frente a los chismes y palabrerías del pueblo y de las autoridades: “Se decidió por dar una versión en la cual los federales, a los que Tita aborrecía, habían entrado en tropel, habían prendido fuego a los baños y habían raptado a Gertrudis” (64). Las referencias a leyendas sanguinarias de los revolucionarios destruían su reputación, como en esta cita tan contundente y crítica: “Las referencias que le habían dado de los revolucionarios no eran nada buenas, claro que tampoco eran nada confiables pues provenían del padre Ignacio y del presidente municipal de Piedras Negras” (92). Este ejemplo contrasta notablemente con una anécdota que se contará más adelante: “Un grupo de bandoleros atacó el rancho. A Chenchita la violaron y Mamá Elena, al tratar de defender su honor, recibió un fuerte golpe en la espalda y éste le provocó una paraplejía” (132). De ahí que la opinión sobre los guerrilleros cambie: “Mamá Elena quedó muy desconcertada ante la actitud que habían tenido para con ella; no correspondía a la de los matones desalmados que esperaba. Desde ese día prefirió no opinar sobre los revolucionarios” (96).

Sin embargo, es la creación de una historia familiar a partir de una experiencia particular de la Revolución lo que da sentido a la experiencia y al futuro, muchas veces, con una creación ingeniosa y atípica: “Hasta que se acercaron lo suficiente pudo apreciar que quien venía al mando de la tropa era nada menos que su hermana Gertrudis” (180-181). Los frutos de la Revolución están presentes en la oralidad que recuerda los días de nuestros abuelos y que actualiza y da vigencia a los primeros narradores de la Revolución.

La narrativa de la Revolución, más que formar parte del rubro de la novela histórica, inicia uno nuevo que, si bien puede situarse dentro de sus límites, no pertenece propiamente a él. Si recordamos el breve repaso de las denominaciones que han tenido algunas novelas de la Revolución, se puede afirmar que, más que autodesignarse con una etiqueta (esto sería entrar en otro ámbito, pues en el momento de la producción no hay un género designado, eso se da *a posteriori*), se debió a una necesidad comercial, pues la tradición más inmediata era la novela histórica decimonónica, género que los lectores identificaban y consumían. No hay que olvidar que los críticos hacen las distinciones, que los fenómenos sociales producen manifestaciones artísticas que se analizan diacrónicamente. Es para finales del siglo pasado y principios de éste, “cuando los creadores dialogan en la actualidad con aquellas obras plásticas de los años veinte y treinta [y] asumen, por lo general, una actitud crítica en lo que respecta a la historiografía oficial, al poder estatal y a ese arte” (Seydel 71). Es un ciclo que refuerza la cosmogonía de un pasado en común y un futuro que lo represente en una nación. Tanto en la novela histórica tradicional como en la nueva, el contenido histórico está subordinado a la expresión o, como dice White, “cambiar la forma del discurso puede no ser cambiar la información sobre su referente explícito, pero sí

cambiar ciertamente el significado producido por él” (1992, 60). Esto implica, según Fernández Prieto, “un contrato de lectura híbrido, ambiguo, en tanto que se presenta como ficción y como historia” (197).

La distancia crítica coadyuva (aunque no en todos los casos) a reformular los acontecimientos, aceptarlos de modo distinto, cuestionarlos y, en el caso de la narrativa de la Revolución, familiarizarlos. En la actualidad, las nuevas novelas de la Revolución no apelan necesariamente al marbete de “novela histórica” como la estrategia comercial hizo con las producciones de los veinte y los treinta; en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel vemos un ejemplo, pues se subtitula *Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. Pero hay otras novelas que sí acuden a la denominación, como *Zapata* en cuya contraportada se lee “es una novela histórica de impecable factura en la que –valiéndose de la estructura y la noción de verdad y de historia del corrido mexicano–, Pedro Ángel Palou se encara con una de las figuras centrales de la historia de México”; en el forro interior incluso se cuestiona si “¿se puede reescribir un género propio de la literatura mexicana, el de la novela de la Revolución?” Paco Ignacio Taibo II nombra a su novela *Pancho Villa. Una biografía narrativa*; Pedro Salmerón a *La División del norte* como *La tierra, los hombres y la historia de un ejército del pueblo*. Todas estas novelas han sido publicadas (o reeditadas, en algunos casos) por la editorial Planeta en el año 2006; ¿será el inicio de un nuevo ciclo de la novela de la Revolución apoyado por una editorial? Hasta este momento, parece que el interés suscitado en el tema viene de la conmemoración de los bicentenarios que, más allá de los festejos, pone en tela de juicio, de nueva cuenta, la historia y la realidad del México posrevolucionario. No hay que olvidar que, como constructo de una realidad, “la novela es otra cara

de la historia, más profunda, más rica, más humana, y a pesar del carácter documental de algunas de las de la Revolución, sus autores no se quedaron en la pura descripción, pasaron al campo de la auténtica creación, del mito y de la fantasía frente a lo que vivieron” (Montes de Oca Navas 86). En este sentido, tanto la narrativa de la Revolución como la nueva novela histórica comparten algo más allá que el referente, algo inmanente a la propia creación estética que deriva del placer estético en sus lectores: la conciencia histórica. La historia guía la trama de *Zapata*:

No hay historia verdadera porque el pasado es una disputa entre partes contrarias. Y el que cuenta no es un árbitro de la contienda. ¿Cuál de las historias verdaderas narrar ahora? El pasado se quedó allí en las montañas. Allí terminó el cuento y comenzó el corrido. Lo visto nunca sobrevive al testigo. (11)

Pero es una historia de recreaciones, una verdad contada una y mil veces en un corrido o en una plática que añora los días de la Revolución. La historia se construye gracias a los recuerdos de cada uno de los testigos que formaron parte de sus filas, pues la memoria, en el último de los casos, es la conciencia del hombre sobre el pasado, la única manera de recuperar el control sobre el presente y el futuro. La memoria es la raíz que vincula a los hombres con la tierra, con su historia y con su realidad; sin memoria no tienen nada, por eso los corridos estructuran la narración, pues esos cantos populares son los restos de aquellas batallas. En este sentido, para Guillermo Bown F., “la historicidad del hombre significa el esfuerzo de tomar conciencia de su pasado, de tener *capacidad de descoyuntarlo, de liberarse de sus errores en que ha incurrido en su quehacer, transformándose el hombre en un ser abierto al futuro*” (138).

Un futuro, una historia que se construye con pedazos del pasado, como afirma la narradora de *Como agua para chocolate*: “Generalmente, ésa es la manera en que se escribe la historia, a través de las versiones de los testigos presenciales, que no siempre corresponden a la realidad. Pues el punto de vista de Tita sobre lo acontecido era totalmente diferente al de estos revolucionarios” (61). Tita teje una colcha durante toda la novela como almanaque de sus recuerdos, y escribe un recetario, símbolo celoso de ese pasado secreto, vergonzoso, escrupulosamente pasado de madre a hija y silenciados fuera de este canal de transmisión, pero que nos sitúa, en primer lugar, frente a una realidad cotidiana, y en segundo, en una apropiación de la historia nacional.

Bibliografía

- FERNANDO, Aínsa. “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”. Ed. Karl Kohut. *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1997, 111-121.
- AUB, Max. *Guía de narradores de la Revolución mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- AZUELA, Arturo. *De la novela de la Revolución a la unidad de la literatura iberoamericana*. México: El Colegio de Jalisco/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.
- AZUELA, Mariano. *El camarada Pantoja. Novela*. México: Ediciones Botas, 1937.
- BOWN F., Guillermo. “Algunas ideas sobre la novela histórica en la educación”. Ed. Karl Kohut. *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1997, 137-142.

- CARMONA, Agustín. *5 sucesos que parecen cuentos*. México: EME, 1974.
- CASTRO LEAL, Antonio, ed. *La novela de la Revolución mexicana*. 2 Vols. México: Aguilar, 1960.
- DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ESQUIVEL, Laura. *Como agua para chocolate*. México: Planeta, 2006.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Navarra: EUNSA, 2003.
- FOSTER, David William. "Escrutando el texto de la revolución: *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15.30 (1989): 79-90.
- FRANCO BAGNOULS, María de Lourdes, ed. *Voces recobradas: narrativa mexicana fuera del canon (1925-1950)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- GARCÍA, Rubén. *Cuentos de la Revolución*. México: Libro Mex, 1959.
- GARRIDO, Felipe. "¿Revolución en las letras?" *Revista Iberoamericana* 55.148-149 (1989): 841-846.
- GÓMEZ MAGANDA, Alejandro. *¡Ahí viene la bola!* México: México Actual, 1937.
- HERNÁNDEZ, Julia. *Novelistas y cuentistas de la Revolución*. México: Unidad Mexicana de Escritores, 1960.
- LARIOS, Marco Aurelio. "Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia". *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1997. 130-136.
- LEAL, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1956.
- _____. *Antología del cuento mexicano (2da. Parte complementaria de la Breve historia del cuento mexicano)*. México: Ediciones de Andrea, 1957.

- _____. *Cuentos de la Revolución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- LORENTE MEDINA, Antonio. “La novela de la Revolución mexicana”. *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX*. Coord. Trinidad Barrera. Vol. 3. Madrid: Cátedra, 2008. 43-56.
- LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1966.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MONTES DE OCA NAVAS, Elvia. *Protagonistas de las novelas de la Revolución mexicana*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.
- MORTON, F. Rand. *Los novelistas de la Revolución mexicana*. México: Cultura, 1949.
- MUÑOZ, Rafael F. *El feroz cabecilla (Cuentos de la Revolución en el Norte)*. México: Ediciones Botas, 1936.
- PALOU, Pedro Ángel. *Zapata*. México: Planeta, 2006.
- PAÚL ARRANZ, María del Mar “La novela de la Revolución y la Revolución en la novela”. *Revista Iberoamericana* 65.186 (1999): 49-50.
- PORTAL, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1977.
- _____. “La Revolución mexicana: imagen y reflejo en la novela”. *Narrativa de la Revolución mexicana. La Revolución en las artes y en la prensa*. Ed. Elena Barroso Villar. Sevilla: Fundación El Monte, 1996.
- SALMERÓN, Pedro. *La División del norte*. México: Planeta, 2006.
- SEYDEL, Ute. *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- TAIBO II, Paco Ignacio. *Pancho Villa*. México: Planeta, 2006.
- TERAO, Ryukichi. *La novelística de la violencia en América Latina*, Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes, 2005.

- TORRES DE LA ROSA, Jaén Danaé. *La conformación del canon de la novela de la Revolución mexicana*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Letras Hispánicas. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2005.
- VON ZIEGLER, Jorge. "Novelistas o novela de la Revolución mexicana". *Hora crítica*. México: Premiá, 1988. 8-9.
- WHITE, Hayden. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1992.
- . *El texto histórico como artefacto literario*. Trad. de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Paidós, 2003.

EL EXPEDIENTE LITERARIO DEL GENERAL FELIPE ÁNGELES

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO*

Su asesinato no sólo pesó en el *Centauro del Norte*, sino también en los 5,000 chihuahuenses que siguieron la carroza fúnebre de Felipe Ángeles. De la honorabilidad y muerte del general se habla en el corrido compuesto por el mexicano Guadalupe Ríos.¹

En mil novecientos veinte
señores, tengan presente
fusilaron en Chihuahua
a un general muy valiente.

[...]

En el cerro de la mora
le toco la mala suerte,
lo tomaron prisionero,
lo sentenciaron a muerte.

[...]

El reloj marca las horas
se acerca la ejecución,
preparen muy bien sus armas

* Universidad Veracruzana

¹ Versión sobre el fusilamiento del general. Felipe Ángeles, aliado de Pancho Villa en Chihuahua, contenida en el *Cancionero mexicano anónimo. Corridos de la Revolución Mexicana*. Véase <http://www.elportaldemexico.com>

y apúntenme al corazón.
Apúntenme al corazón,
no me demuestren tristeza,
a los hombres como yo
no se les da en la cabeza.

Capturado en el Cerro de la Mora y conducido como prisionero a Parral, Felipe Ángeles trae consigo dos libros significativos: *La vida de Jesús* de Ernest Renan y una historia de Napoleón, los cuales descubren, de alguna manera, su destino de militar traicionado que muere mártir; o mejor, diremos que estos libros ponen a la luz su vocación religiosa al martirio. Fusilado en una mañana gris por un contingente al mando de Ramón Ortiz, el general va hacia su ejecución lúcido y sereno a pesar de haber sido encontrado culpable por el delito de rebelión. El juicio se llevó a cabo en el Teatro de los Héroes (Chihuahua) por un Consejo de guerra que lo sentenció a muerte el 25 de noviembre de 1919; a este tránsito lo llamó “Calvario” el propio Ángeles. En la memoria del pueblo ha quedado no sólo como un “mártir” sino también como un héroe cuyas últimas palabras fueron la cifra de su vida: “Mi muerte hará más a la causa democrática que todas las gestiones de mi vida. La sangre de los mártires fecundiza las buenas causas” (*Documentos relativos* 360), palabras casi oraculares que fueron escritas en el cuaderno de apuntes de un periodista de Parral y que serían la sentencia del derrocamiento de Carranza.

Ante el concierto de lo histórico en lo ficcional y de lo ficcional en lo histórico nos coloca la narrativa de la Revolución mexicana: los relatos que se apropian de los acontecimientos de este período de la historia de México han mostrado un marcado interés por recuperar las figuras que en ella intervinieron. Sin embargo, un aspecto es notable: los relatos factuales han

seguido, hasta hace poco, una línea de investigación institucionalizada —si se nos permite la adjetivación—, en la cual no tienen cabida las acciones realizadas por algunos sujetos, cuyas voces se ha preferido silenciar porque de incluirlas, la historia oficial evidenciaría las incongruencias de nuestro sistema político pretendidamente democrático; es decir, la descripción de estos personajes en el acontecer histórico introduciría no solamente una aportación en el registro del dato comprobable, sino que implicaría tal vez una rearticulación de la historia sobre la Revolución mexicana; rearticulación en cuyo proceso se abrirían preguntas de las cuales sólo sería posible ensayar una respuesta si no verdadera al menos verosímil. Y como tal ejercicio conjetural está prohibido a los historiadores ortodoxos u oficiales, la literatura aprovecha esta ventaja para llenar esos vacíos recurriendo, con intencionalidad estética, a procedimientos de configuración ficcional. Con este tipo de discursos guardan afinidad dos novelas de Ignacio Solares que me interesa recuperar nuevamente.² *Madero, el otro* (1989) y *La noche de Ángeles* (1991), con el claro propósito de destacar algunos de los elementos poéticos que, desde distintas configuraciones discursivas, se han generado en torno a la figura del general Felipe Ángeles. No pretendo un trabajo exhaustivo sobre el papel político del General, pero sí pasar atenta revista a las fuentes que componen su seductor expediente literario.

Si bien estas narraciones manifiestan una aguda pasión por la trama, sería inútil negar la fuerte dimensión social e ideológica en las cuales implican al lector, pues dejan ver que nuestra cultura no tiene como características la hegemonía, ni la ten-

² Una investigación académica de mayor extensión sobre estas novelas fue publicada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato bajo el título de *Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares*, 2004.

drá a futuro como tampoco la ha tenido antes: porfiristas, re-
yistas, huertistas, maderistas, villistas, zapatistas, allí se que-
daron, aquí los tenemos: cada uno por su lado y con variados
medios queriendo ejercer, quizá inconscientemente, el mismo
imposible: el bien y el poder a un tiempo. Interesa subrayar lo
antedicho porque pareciera que la apropiación de la realidad
factual nos hace pensar con menor dificultad en una *puesta en
intriga* que si se tratara de una serie de discursos ficcionales;
sin embargo, las cosas no son así: resulta que lo importante no
es la precisión, el dato, la fecha, aunque todos estos elementos
estén acotados con una minuciosa prudencia; aquí la trama se
empeña en desnudar la espiritualidad humana, de modo fun-
damental a través de procesos parasicológicos que se resumen
en un acto de fe en el hombre mismo.

Madero, el otro y *La noche de Ángeles* son narraciones que
relatan tanto la historia de vida como el proyecto espiritual
de Francisco I. Madero y Felipe Ángeles, personajes cuyas ac-
ciones están en *marcadas* por el movimiento de la Revolución
mexicana; estas narraciones comparten, además, varios episo-
dios de la historia de las ideas en México a través de los cuales
el lector accede a dos visiones del mundo y de la realidad so-
ciocultural de nuestro país: la decimonónica y la del siglo XX.
No olvidemos que, desde la perspectiva política, Francisco I.
Madero es un liberal a la usanza del siglo XIX; baste recordar
uno de los principales postulados de *La sucesión presidencial
en 1910*, texto en que pugna por un respeto a la Constitución
de 1857. El lector de estas tramas novelescas recorre un pe-
ríodo historiográfico que va de la decadencia del Porfiriato al
Cardenismo; pero también experimenta otro recorrido, uno
que va y viene por las ideas y creencias religiosas de oriente y
occidente a fin de comprender el viaje hacia la muerte. Inicie-
mos la ruta.

El presente narrativo de *Madero, el otro* es de fácil ubicación cronológica: 22 de febrero de 1913. Este es el tiempo del acto narrativo y a partir de él asistimos, en términos de orden, a una analepsis³ que rebota hasta 1898 en el discurso del narrador, pero que puesto en boca de Francisco I. Madero se remite hasta el año de 1700; así, en la lectura se reconstruyen dos periodos: uno discontinuo (1700 a 1900) y otro continuo (1901 a 1913).

Si este juego temporal parece atractivo, más lo es si tomamos en cuenta lo siguiente: el narrador introduce dos relatos predictivos⁴ dentro de la analepsis; el primero, aparentemente ocasional, describe las acciones que el espíritu de Madero habrá de realizar en 1920; es decir, siete años después de haber muerto su cuerpo; el segundo, con el cual cierra la novela, alude a una escena que tendrá lugar en 1914, exactamente un año posterior al presente de la narración; fecha, además, con que abre otra de las novelas históricas de Ignacio Solares: *Columbus*, de la cual no se hablará aquí porque deja fuera de foco al general Ángeles.

A pesar de la duración temporal de la historia, *Madero, el otro* es una novela que relata en un instante la vida de Francisco I. Madero desde 1901 hasta 1913, pero con la ventaja, para el personaje, de brindar(le) la posibilidad de vislumbrar siete años más: al personaje le es concedida la gracia de ver una serie de acciones que acontecerán en el año de 1920; el conjunto de

³ Una analepsis es una anacronía que introduce, en términos de orden, un segmento narrativo temporalmente anterior al punto en que se encuentra la historia.

⁴ Tzvetan Todorov designa con el nombre de relato predictivo a toda clase de relato en que la narración preceda a la historia; ejemplos de esto los encontramos en las siguientes formas discursivas: profética, apocalíptica, oracular, astrológica, etc. (Véase "La descripción de la significación en literatura" en Roland Barthes *et al.* *La semiología*, 1970.)

estas acciones es el relato que fluirá, de manera fragmentada, en la narración de *La noche de Ángeles*. El instante temporal al que hicimos referencia tiene una duración de apenas algunos minutos que van de la caída de un cuerpo por el impacto de una bala a la caída de los párpados para cubrir los ojos y abrirlos, finalmente, en otro espacio y otro tiempo donde la mirada del personaje y del narrador serán aún más precisas.

Esta complejidad temporal, en términos de orden, nos advierte que si algún elemento se presenta como un simple dato indicial o informativo de carácter histórico no se reduce a ello, pues en realidad se trata de un adelanto temporal que exige del lector implícito un compromiso con el sistema literario en cuestión para derivar de esta narración sobre “algo futuro” una resonancia que, a pesar del enmascaramiento que la hace poco visible, el lector avisado podrá recuperar como intertexto, o subtexto, de otra narración posterior.

En ambas novelas es la Decena Trágica el lapso temporal de mayor recurrencia. Tiempo histórico en el cual Felipe Ángeles fue encarcelado junto con Madero y Pino Suárez en la Intendencia de Palacio Nacional, pero sabemos por los discursos historiográficos y los ficcionales que él no fue asesinado como los otros dos. ¿Qué pasó con Felipe Ángeles? La respuesta está en *La noche de Ángeles*, cuya narración primera comienza el 26 de noviembre de 1919, día de su fusilamiento. También ahora nos encontramos ante anacronías, pero en comunicación con los eventos de la novela anterior; la diferencia radica en que se trata, en sentido estricto, de un relato analéptico: se narra de 1919 a 1911. Esta narración *hacia atrás* está hecha a base de otras narraciones literarias que constituyen “el pasado” del personaje protagonista; así, podemos asegurar que la novela contiene de manera directa y explícita los siguientes textos: *Felipe Ángeles* de Elena Garro; *El águila y la serpiente* y *Memo-*

rias de Pancho Villa de Martín Luis Guzmán; y, por supuesto, *Madero, el otro*; de manera indirecta alude a uno de los relatos incluidos en *Cartucho* de Nellie Campobello. Así también, *La noche de Ángeles* se apropia de algunos textos historiográficos referidos por el autor en la “Nota” que acompaña a esta excelente novela:

¿Qué hacer sin embargo cuando la información sobre ese hombre es tan poca, como en el caso de Felipe Ángeles, a pesar de su importancia en nuestro movimiento revolucionario? Dice Odile Gulpain: “Poco se ha escrito sobre sus ideas y sus convicciones y, en realidad, hay que esperar hasta 1971, con la publicación de *La Revolución interrumpida* de Adolfo Gilly, para encontrar un análisis más a fondo de la participación de Ángeles en la Alianza Liberal Mexicana y una interpretación teórica de su papel político en la Revolución Mexicana”. Y el propio Gilly: ‘Muchos años han pasado desde que Federico Cervantes publicara, en 1942, su biografía de Felipe Ángeles. La figura del general fue relegada, ignorada, olvidada o sutilmente calumniada por la historia oficial [...] En 1982, Matthew T. Slattery publicó en Estados Unidos una rápida biografía, basada en la de Cervantes, pero sus serias inexactitudes sobre la Revolución Mexicana dejan al personaje en una superficie sin relieve y sin contexto. Álvaro Matute presentó, también en 1982, un volumen de artículos y cartas de Ángeles, documentos relativos al general Felipe Ángeles de donde provienen las referencias de este escrito. (187)

Una escena en la que Felipe Ángeles es conminado a mirar una serie de acontecimientos da inicio a *La noche de Ángeles*, novela cuya trama abre con la narrativización del histórico regreso de este personaje de los Estados Unidos a México, con el propósito de incorporarse al Ejército de Reconstrucción Nacional, dirigido por Pancho Villa, y combatir a Venustiano Carranza, quien es considerado el responsable de traicionar los ideales democráticos de Francisco I. Madero, culpa mayor si se com-

para con la de Victoriano Huerta. La narración total es una suerte de diálogo del presente con el pasado, de la vida con la muerte; diálogo entre el general y el barquero, medurado por una bien cuidada filigrana de voces de entre las que sobresale la del agente de la mediación narrativa, que va configurando al personaje protagónico:

General.

General Ángeles.

Mire:

Para cuando Felipe Ángeles regresó con Villa, por ahí de la navidad del dieciocho, ya traía el dolor aquel y la tristeza como un gran peso sobre la espalda: le doblaba el espinazo y se lo dibujaba en la camisa como el de un gato flaco. Y fue la tristeza misma la que le produjo el dolor de estómago y él lo sabía. “Los míos son males de la tristeza”.

Un tal Jaurrieta, hombre de Villa, le consiguió la barca para cruzar el río y le dijo que volverían a verse ya en territorio mexicano.

[...]

¿Lo ve, general?

La noche acordada no había estrellas y unas nubes de gasa lanzaban sombras como velos lunares. El barquero lo condujo en la oscuridad hasta la orilla del río. (9-10)

Ángeles es transportado, enfermo, en barca por el Río Bravo hacia Sonora en un viaje que dura una noche; tiempo representado, metafóricamente, en el título de la novela. La figura del barquero que guía al general introduce otro tiempo en el que el viaje, a manera de símbolo, no puede dejar de relacionarse con el cruce de la Laguna Estigia o *El río de los muertos*: “la función de un simple *barquero*, desde que aparece ubicada en una obra literaria, queda fatalmente tocada por el simbolismo de Caronte. Aunque haga el cruce de un simple arroyo, contiene el símbolo del más allá” (Bachelard 122).

Dado el *tempo* narrativo, la llegada a *la otra orilla del río* parece una meta inalcanzable, una noche eterna; sin embargo no lo es si consideramos la imbricación de las dos texturas de las que hemos venido hablando, pues en el mundo narrado llegan a fundirse en uno los dos viajes y en consecuencia las dos historias. La ilusión de simultaneidad lograda gracias a estos juegos temporales confunde el cruce del Río Bravo con el cruce del umbral que separa la vida de la muerte. El lector advierte tal confusión al saber, por la novela misma, que el viaje geográfico tiene lugar un año antes (en 1918) al presente de la narración (1919), mientras que el viaje hacia la muerte constituye la noche que durará la confesión de Ángeles para, finalmente, llegar a otro lado del río.

La lentitud con que rema el barquero se corresponde al modo en que Ángeles hila un recuerdo con otro, y obedece a las circunstancias del viaje: es una noche con neblina, iluminada apenas, ocasionalmente, por las chispas que se anteponen a los ojos de Ángeles una vez que los ha frotado. La luz hacia la que se dirige sólo la vislumbra después de haber observado (por orden de una voz narrativa que en realidad es el narrador) los cuerpos de quienes creyendo en él y siguiendo los ideales de Francisco I. Madero pelearon a su lado hasta perder la vida y enfrentar una muerte sin la oportunidad de ir en busca de la redención.

Ahora bien, si convenimos que todo relato es una construcción secuencial incoactiva con referente factual o ficcional, entonces pueden señalarse también dos texturas dentro de *La noche de Ángeles*: la primera es una “historia del pasado” –de carácter historiográfico, factual– que da cuenta de la vida del general Felipe Ángeles a partir de su regreso de Francia a México, en 1912, para luchar al lado de los Madero (Francisco y Gustavo), hasta la orden de fusilamiento en que concluye el juicio a que

es sometido por órdenes del Jefe Máximo; la segunda textura, la historia del presente diegético ficcional, se refiere al traslado del espíritu de Ángeles al más allá y tiene una duración temporal de una noche, la del 22 de noviembre de 1919. En otras palabras, la textura factual empieza en diciembre de 1918 y finaliza en noviembre de 1919; es decir, el relato narra desde la llegada clandestina a México de Felipe Ángeles hasta el día de su fusilamiento, pero incorpora a manera de analepsis siete años de la vida de este general que luchó al lado de Francisco I. Madero. En tanto que la textura ficcional tiene una duración de una noche, tiempo en que el espíritu de Felipe Ángeles expía sus culpas mientras el barquero lo cruza al otro lado del río para reunirse con quien ha venido guiando sus recuerdos.

Las dos texturas que señalamos dentro de *La noche de Ángeles* derivan del hecho de que todo discurso narrativo presenta una dualidad temporal; en este sentido, resulta sumamente interesante ver cómo desde el *incipit* empiezan a confundirse, en términos de orden, un tiempo con otro dando lugar a una sucesión de anacronías que se caracterizan por introducir un ritmo narrativo pausado o sincopado.

En contraste con *Madero, el otro*, *La noche de Ángeles* es una novela de talante poético; desde sus primeros párrafos el lector es llevado a un tiempo que tiene un ritmo otro que no es el que habitualmente se experimenta con la narrativa. *La noche de los Ángeles* atrapa entre sus imágenes y hace que se atienda y disfrute su *tempo* narrativo, el cual es similar al ritmo de la barca que apenas puede moverse entre las espesas aguas repletas de cuerpos inertes con los ojos abiertos, fijos para siempre en un mismo punto; barca en la cual es transportado el espíritu del general Felipe Ángeles al otro lado del río. Por características como éstas, podría decirse que la novela más que leerse se mira: es un discurso totalmente ocular, plástico:

Ángeles apenas distinguía los ojos del barquero, como canicas negras, enloquecidas, y el movimiento de sus brazos, tan rítmico que parecía remar en el aire. Remar en el aire e ir a elevar la barca en cualquier momento [...] Y el golpe del remo fue como una paletada en el vacío. El viento frenaba la barca. Quizá tan sólo habían tenido la ilusión de avanzar y permanecían en el mismo punto inicial, soportando inútilmente el frío y la ansiedad. Cuando una noche así se desata y sus mil cadenas baten sobre la tierra es preferible resignarse a la inmovilidad, dejar de suponer, de planear, de soñar. Olvidarse. (1991, 10-12)

Este párrafo citado es muestra de los tres elementos poéticos que articulan la composición de nuestro personaje: subjetividad, memoria y ficción. Elementos que si bien es relativamente usual hallarlos en múltiples textos, aquí se amalgaman para sostener la coherencia discursiva de la voz narrativa que es, a un tiempo, enunciada por el personaje Felipe Ángel en un aquí, (con los vivos), o en un allá (con los muertos). En esta novela, a Felipe Ángeles le es concedida la oportunidad (¿la gracia?) de volverse atrás y aceptar su destino antes de morir con los ojos abiertos a la vida eterna. El matemático general, el estratega, quedó de este lado; el hombre recogió sus pasos y cargó como un mártir la cruz que lo redimió de toda culpa para ascender al lado del “Apóstol de la Revolución Mexicana”: Francisco I. Madero:

—Va a tener que bajar con mucho cuidado, general. La orilla debe de estar muy enlodada.

¿A qué regresa a México el eximio general Felipe Ángeles, enfermo y casi vencido de antemano?

Hay un pensamiento suyo que quizá lo explique, general, y que plasmó en su diario durante su insufrible exilio en Estados Unidos: «Sólo en México puedo reencontrarme con Madero, creer que me reencuentro con Madero.»

Ahí. Aquí. Una y otra vez hasta el final.
¿Dónde más podría reencontrarse con él? (186)

Quien ha leído antes la novela de *Madero, el otro* no puede dejar de inquietarse con esta voz que interroga al general: el espíritu que lo guía está prefigurado en la novela anterior de Ignacio Solares. Si aceptamos entrar a un juego de especulaciones, habría espacio para considerar que Felipe Ángeles es narrador y narratario, el personaje guiado en varias formas por diferentes voces, pero que entre todas las formas y las voces sobresale la de un ser innominado, la de un espíritu que no es difícil de asociar —simplemente porque así nos dice más— con Francisco I. Madero, nombre vuelto metáfora para referir por sinécdoque toda voz que se reconozca como propia y emerja para manifestar sus deseos de paz y justicia. Salta a la vista que estos señalamientos son para el lector implicado con el sistema literario de Solares, pues es necesario traer a la memoria los diálogos fraternales entre Madero y Ángeles incluidos en *Madero, el otro*. Escenas en las cuales el general es un silencioso discípulo del Apóstol de la Democracia en México:

Pero aquel mediodía, en el balcón de tu despacho de Palacio, te atreviste a hacer un comentario a Ángeles que era, por el tono y el contexto de la plática, una revelación abierta a tu secreto.

[...]

—¿Usted cree, general?

Sus ojos, perdidos en el bullicio hinoptizante de la calle, se entristecieron más.

—Supongo que sí.

[...]

—Yo pienso, en fin, que es difícil hablar de esto, señor Presidente, Pero sí, quizás es en el campo de batalla en donde más he sentido eso que usted... eso que llamamos Dios. Y que, cómo decírselo, no tiene remedio: mordí el anzuelo y al intentar huir de él sólo consigo encajármelo más.

—Imagínese, general: huir de Él. Como si fuera posible. El pescador sólo espera que se canse usted lo suficiente para dar el tirón a la caña. (1989, 84-85)

A lo anterior se agrega que el conocimiento que tiene el guía, tanto de las acciones como de los anhelos de Ángeles, cobra mayor verosimilitud si se piensa no en un agente de naturaleza distinta a la del personaje guiado, sino en uno de su misma condición y circunstancia. Insistimos, el narrador-guía es un espíritu... el espíritu de Francisco I. Madero.

Y no es que esta novela sobre el general Ángeles deba su valor a una especie de correlación fincada con aquella que se ocupa de Francisco I. Madero; en tanto novelas ambas resultan extraordinarios ejemplos de la problemática que encarna a todo sujeto que se define con plena conciencia de la existencia del Otro. En el sistema narrativo ignaciano queda clausurada toda tentativa protagónica del yo para sí mismo; es el caso de los dos personajes históricos: resultaría parcial cualquier estudio sobre Felipe Ángeles que no abrevie, a su vez, en su cercanía política, ideológica y humanista con Francisco I. Madero. No hay mayor dificultad en ubicar los cruces que comprometen a uno y a otro sujeto, tanto en el relato histórico como en el de ficción. Madero y Ángeles son nombres propios contenidos en los títulos de los textos aquí estudiados; dos personajes que acusan elementos factuales para un lector medianamente informado sobre la historia de México; *Madero, el otro* y *La noche de Ángeles* ofrecen desde el título indicios de la *intención textual* que emerge en la *praxis estética*: reformular los acontecimientos del periodo histórico de la Revolución mexicana a partir de la configuración de dos categorías: la actorialización (“el otro”), la temporalización (“la noche”), pero con la intencionalidad de construir una metáfora de la condición humana a través del

acto volitivo que significa la expiación de las culpas, ese acto de confesión a que se someten los personajes ignacianos.

Registro, por el momento, tan sólo un par de coincidencias más en las novelas. Tanto en la novela de 1989 como en la de 1991, aparece el libro del *Bhagavad Gita*: “alguien” se lo encomienda a “otro” con la intencionalidad de que su vida se rija por los principios que en él se postulan: Francisco I. Madero se lo obsequia a Felipe Ángeles, éste lo lee y lo asume para de cierta manera ponerlo en práctica con Francisco Villa. Además, nuestros personajes centrales están sitiados espiritual y físicamente: Madero durante la Decena Trágica en la Ciudadela y Felipe Ángeles en el (simulacro de) juicio al que es llevado para entregarlo a la muerte. Quizá convenga decir, aunque sea sólo como apunte, que para un estudio de la poética de Ignacio Solares bien valdría la pena tomar en cuenta una afortunada concomitancia en sus novelas: la lectura y la escritura son actividades que humanizan a los personajes: Madero se asume como un médium escribiente cuyo deber es, entre otros, redactar *La sucesión presidencial*; Felipe Ángeles, además de las lecturas compartidas con Francisco I. Madero, regresa constantemente a las páginas de *Los evangelios*, *Los miserables* y *El Quijote*.

Las configuraciones de Francisco I. Madero y Felipe Ángeles están en el discurso que ellos mismo elaboran para conocerse: cada uno cuenta su propia historia; su “yo” diegético es el centro de atención narrativa y son, en consecuencia, los héroes de su propio relato. Insistimos por última vez: esta estrategia ignaciana permite que los personajes construyan una narración confesional: entre el personaje-espíritu, narrador de su propia historia, y el personaje-hombre, las demarcaciones temporales no son nítidas; los umbrales entre el acto de la narración y la acción narrada alternan constantemente: en el decurso hacia la configuración del mundo narrado, la voz que juzga las ac-

ciones de Felipe Ángeles puede ser comprendida como el desdoblamiento de este actor en otro, que significaría su propia conciencia. Sin embargo, aunque el interlocutor siga siendo él mismo, el mediador ha cambiado, la voz narrativa no es la de Felipe Ángeles, pues a este nivel está claro que su papel es el de narratario. ¿Quién narra entonces y desde dónde lo hace? Si no se trata de un segundo narrador en comunicación directa con Ángeles, lo pertinente –imaginamos– sería atribuir esta intervención a un narrador extradiegético innominado con el poder de la omnisciencia, cuya función es la de transmitir información tanto al lector-implícito como al protagonista. ¿Por qué el conflicto? ¿De dónde el deseo o la angustia por la confesión? Fijémonos en otros aspectos de la novela.

La noche anterior a la mañana en que sería fusilado, el general Felipe Ángeles vive la misma tranquilidad espiritual que Madero experimentó la noche en que supo a ciencia cierta que sería asesinado, y ello se debe a que como él, supo disciplinarse como un Yogui:

O quizá pensara usted, general, que el problema no es *esta* Revolución. Habría que poner los ojos en lo que trasciende. Y a partir de esa perspectiva, la convicción de que hay que inventarlo todo otra vez, otra vez y otra vez, el código no ha sido estatuido, las claves y las cifras van a nacer de nuevo, serán mejores y diferentes, responderán a *otra* cosa, a *otra* gran batalla por ganar. (1991, 167)

Como se ve, ya ni siquiera es necesario citar en *La noche de Ángeles* el *Bhagavad Gita*, pues las enseñanzas que contiene se han convertido en el proyecto de vida de Felipe Ángeles, de manera tal que el lector se conforma con la paráfrasis ofrecida por el narrador. El vínculo del metatexto con el texto original es, también ahora, la alusividad y la aparición de frases anafóricas: “¿Y puede haber mayor dolor, mayor angustia, que la

pérdida de la verdadera identidad?”, le dice el narrador a Francisco en la novela de *Madero, el otro*; escuchemos la voz de Ángeles en diálogo con el sacerdote que se empeña en confesarlo antes de morir y nótese la resonancia que tiene la pregunta anterior: “¿Y puede haber mayor dolor, mayor angustia, que la pérdida de la verdadera identidad?”:

—Le agradezco su interés, padre, pero le suplico que no insista. Estoy tranquilo con mi conciencia y le diría que en estos momentos amo la vida como nunca la amé y por ello precisamente tengo fe en que continuaré vivo de alguna manera. Quizá mi error es que no logro separar vida y muerte: las he contemplado hermanadas todo el tiempo que habité esta tierra. Por eso me ha dolido tanto ver a quienes se mueren como si tan solo se murieran. ¿Puede haber mayor dolor que la falta de esperanza? (199, 181-182)

No cabe duda que Madero y Ángeles (personajes ignacianos) leyeron el *Bhagavad Gita* con una misma sensibilidad, como toda lectura la suya también estuvo mediada por el horizonte cultural en que recibieron el texto y, quizá, también influyó notablemente su experiencia de vida en ella.

No puede negarse que el general encontró en el *Bhagavad Gita* elementos que le parecieron vigentes y posibilitaron una *traducibilidad* de los valores axiológicos de la cultura oriental a la suya. En el caso de *La noche de Ángeles* lectura y memoria (mediata e inmediata) van de la mano porque resulta que la memoria del lector tiene lugar, en mucho, gracias a los recuerdos del propio Felipe Ángeles, es decir, recuerdos que no son sino los textos literarios que se insertan en la novela a manera intertextos, como ya ha quedado señalado. El problema es cómo hacer, por dónde empezar a ordenar este mar de información compartida por el personaje-narrador al lector, quien advierte estas relaciones hipertextuales desde los epígrafes de las nove-

las. Quizá sea mejor decir que los intuye en el epígrafe, los advierte en el mundo diegético y los ratifica en la Nota [de autor]:

partí de que el Ángeles de Elena Garro es el “verdadero” Ángeles y las palabras que él pronuncia en la obra de teatro son “verdaderas”. Hasta preferí al coronel Bautista de Elena Garro al mando del pelotón del fusilamiento que ejecutó a Ángeles, en vez del teniente Ramón Ortiz, que menciona Federico Cervantes, quizá históricamente más “exacto”, pero también más gris, más “inexistente”. Porque, en fin, lo que importa es el halo que dejan los hechos, más que los hechos mismos.

Otro tanto me sucedió con Martín Luis Guzmán. Sin el Felipe Ángeles que recrea en las *Memorias de Pancho Villa* esta novela no hubiera sido posible. (1991, 188)

Estos textos literarios anotados por el propio autor y que se actualizaron en la escritura ignaciana, constituyen parte medular del expediente literario del general Felipe Ángeles. Éstos, pero también otros textos revelados no por el autor sino por el lector: *El águila y la serpiente* (1928), *Cartucho* (1931), *Memorias de Pancho Villa* (1940) y el corrido de *Felipe Ángeles* y, claro está, *Madero, el otro* y el corrido sobre el general Ángeles.

Recordemos, para continuar, que en *La noche de los Ángeles*, Felipe Ángeles, desdoblado como dijimos en narrador y narratario, se da a la tarea de reconstruir su vida durante el viaje hacia la muerte. ¿Dónde empieza, pues, la novela de Ignacio Solares? Empieza justo donde termina el texto dramático de Elena Garro.

Felipe Ángeles es una pieza teatral en tres actos que podría decirse, suspendiendo su modo de enunciación, *narrativiza* los últimos días de la existencia del general: la acción sucede el 26 de noviembre de 1919, día en que Felipe Ángeles ha viajado en tren hasta la ciudad de Chihuahua para presentarse al juicio que lo llevará al paredón. En el Teatro de los Héroes esperan la llegada

de Felipe Ángeles sus detractores (el general Diéguez, el coronel Bautista, el oficial Sandoval) y sus seguidores: todos los mexicanos que simpatizaron con las ideas de Francisco I. Madero respecto a la democracia, entre ellos: Señora Revilla, Señora Galván, Señora Seijas y los abogados Gómez Luna y López Hermosa.

En el acto primero, el lector se entera de que el juicio es una venganza política, que no hay posibilidades de vida para Felipe Ángeles; su destino está decidido:

Diéguez: El teatro está repleto de partidarios suyos y ya verá usted como se pone cuando él hable. El juicio es ilegal, ha sido suspendido por un Juez y el Primer Jefe insiste en matar con el código en la mano. ¿No se dará cuenta de que no engaña a nadie? Hubiera sido mejor matarlo en el campo y decir que había muerto en una escaramuza. Pero quiso darse el gusto de matarlo en el nombre de la ley y de la Revolución, como si quisiera matarlo totalmente, y nada más está enseñando demasiado el juego [...]

Diéguez: Pero, ¿no comprende, general, que el crimen de matar a Ángeles justificará muchos asesinatos en el futuro? El mío, el de usted, el de Carranza... y mientras tanto la opinión mundial y el país entero piden clemencia. Y no hay respuesta. El Primer Jefe no responde. [...]

Gavira: Nosotros ganamos la partida. Los vencidos nunca tienen la razón. La historia está con nosotros.

Diéguez: La historia es una puta, general. No hay que fiarse de ella. Y este muerto es muy grande, no vamos a tener bastante tierra para cubrirlo. (Garro, 19)

En este momento Elena Garro comienza a configurar a su personaje ofreciéndole a los *lectores* que busquen representarlo en el escenario, algunas indicaciones sobre la caracterización física de Felipe Ángeles: “*Viste camisa vieja y unos pantalones viejos de mezclilla desteñida. Calza unos zapatos tennis muy gastados. Lleva dos libros bajo el brazo. Es moreno, delgado y alto*” (Garro,

21-22). Por lo que toca a la identidad moral del personaje, señalaremos el parecido de este Felipe Ángeles con Jesús: al ser traicionado por unas cuantas monedas, Ángeles es apresado en el Valle de los Olivos y está dispuesto al sacrificio porque su muerte habrá de ser la vida para muchos, incluso para él mismo: “Ángeles: La muerte de un hombre, abogado, es algo determinado desde antes de su nacimiento [...] Los destinos secretos de la muerte nadie los conoce. Además, la muerte es el único privilegio privado que acepto... cada uno muere de su propia muerte” (24-25).

Resulta que este personaje de Elena Garro nos es conocido como lectores. A este personaje se lo ha visto en otro lado, en otro texto –*Cartucho*, 1960– del que la pieza teatral sería el hipertexto, pues si reunimos la identidad moral con la identidad física del personaje, el resultado es una iconización del retrato de Felipe Ángeles anunciado en un relato de Nellie Campobello:

LA MUERTE DE FELIPE ÁNGELES

“Traen a Felipe Ángeles con otros prisioneros. No los maten” –decía la gente–. Yo pensé que sería como casi todos los villistas; el periódico traía el retrato de un viejito de cabellos blancos, sin barba, zapatos tennis, vestido con unas hilachas, la cara muy triste. «Le harán Consejo de Guerra», decían los periódicos [...]

“Antes que todo –dijo Ángeles–, deseo dar las gracias al coronel Otero, por las atenciones que ha tenido conmigo, este traje (un traje color café, que le nadaba) me lo mandó para que pudiera presentarme ante ustedes” (Se abrió de brazos para que pudieran ver que le quedaba grande). Nadie le contestó. El siguió: “Sé que me van a matar, *quieren matarme*; éste no es un Consejo de Guerra” [...] “yo andaba con Villa porque era mi amigo; al irme con él para la sierra, fue para aplacarlo, yo le discutía y le pude sacar muchas cosas de la cabeza” [...]

“Oiga, Pepita, ¿y aquella señora que usted me presentó un día en su casa?” “Se murió, General, está en el cielo, allá me la saluda”.

Pepita aseguró a mamá que Ángeles, con una sonrisita caballerosa, contestó: “Sí, la saludaré con mucho gusto”. (915-917)

Nótese el sistema de iconicidad⁵ mediante el cual se configura a Felipe Ángeles como a un Jesús a punto de ser crucificado: los brazos extendidos al mostrar el traje indica la resignación de la muerte de la materia porque se tiene –así lo indican las últimas líneas de la cita– la convicción de elevar el espíritu y conciliarse con aquellos otros espíritus que han ascendido. Ángeles muere, en el texto dramático, con los ojos abiertos: “Acaba de morir [...] Pueden ustedes recoger su cuerpo. Está allá, con los ojos abiertos, mirando lo que él quería ver: el cielo de los mexicanos [...] el último cielo [...] el cielo de los fusilados” (Garro 73). Ángeles muere tal como muere Madero en el texto de Solares: con los ojos abiertos hacia la eternidad, porque es a través de la mirada como se descubre el alma, y es precisamente el alma la que asciende y alcanza la paz.

Es en el tercer acto que Felipe Ángeles manifiesta su fe en la existencia de un tiempo y una vida más allá de la muerte: aquí también encontramos la prefiguración del personaje de Ignacio Solares:

⁵ Hemos preferido adoptar el concepto de sistemas de iconicidad al de iconología, porque aquél es aplicable a la literatura y éste, con propiedad, sólo al discurso plástico. Para Greimas-Courtés la iconicidad encuentra su equivalente bajo el nombre de *ilusión referencial* y ésta puede definirse como “el resultado de un conjunto de procedimientos puestos en juego para producir el efecto de *“realidad”*; aparece, así, como doblemente condicionada por la *concepción cultural variable de la “realidad”* y por la *ideología realista* asumida por los productores y los usuarios de tal o cual semiótica [...] La iconización designa la última etapa de la figurativización del discurso, donde se distinguen dos fases: la figuración, propiamente dicha, que explica la conversión de temas en figuras, y la iconización que *las dota de vertimientos particularizantes capaces de producir la ilusión referencial*” (Las cursivas nos pertenecen) (212).

Al encuentro de esta noche vine. Estaba lejos y una voz me llamaba: Felipe Ángeles, no pierdas tus pasos en estas calles extranjeras, gastadas por tus pies de tanto andarlas. Ven cerca de mí, habla con tus compatriotas, despiértalos del sueño de los homicidas. Y me vine a detener el crimen. Y aquí estoy esperando... (69)

En la obra de teatro esta voz que llama a Ángeles a reunirse con la muerte queda entendida, salvo la puesta en escena que algún director decida, como la conciencia de Felipe Ángeles que habrá de descansar cuando la orden de fuego por él dada acribille su cuerpo. Afortunadamente, éste es uno de los intersticios aprovechados por Ignacio Solares en *La noche de Ángeles*, pues la novela “sugiere” el nombre de Francisco I. Madero como el guía espiritual de Felipe Ángeles. Y es que como el general ocupa la última noche en la tierra para hacer un balance de su vida, después de haber mencionado algunas veces a Francisco I. Madero, es aquí, en la recta final, cuando se abre la posibilidad de reunirlo con otros espíritus en un espacio astral, en donde Madero está esperándole.

En el texto dramático, Felipe Ángeles se limita a relatar los episodios de su vida que, durante el juicio, le son requeridos por los abogados que lo interrogan. Su discurso gira en torno a la reconstrucción de los hechos en que participó al lado de Francisco Villa por defender los ideales maderistas. Estos mismos eventos son recordados por el general en la novela de Ignacio Solares, sólo que en ella estos recuerdos resultan ser la reescritura de *El águila y la serpiente* y *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán, en ambos textos la ficción es el elemento que sirve para establecer, por vía de lo hipotético, la “verdad histórica” de la Revolución mexicana.

En todos los textos que integran este expediente literario, encontramos a un Felipe Ángeles reflexionando sobre la muerte para asumirla como un privilegio personal supeditado

al reconocimiento de los errores; tal reconocimiento hace de la muerte una nueva vida. Se trata de la redención, cuya máxima gratificación no está en la redención misma sino en la promesa implícita que le hiciera Madero de volver a encontrarse aunque no fuera en el espacio terrenal, sino en un espacio astral. Y sí, el Ángeles que habla en estos textos es el que volvemos a escuchar, tal cual, en *La noche de Ángeles* de Solares, quien ha preferido apropiarse de este personaje por sobre el que nos han dejado los discursos historiográficos, que a decir verdad, no son muchos.

Si reunimos el tiempo narrado en el texto de Elena Garro con el tiempo de la narración ignaciana, podemos pensar que son tres las noches que Felipe Ángeles tiene para expiar sus culpas antes de llegar a la redención; es decir, resucitar al tercer día. La primera noche es aquella cuando viaja en tren hacia Chihuahua para ser sometido a la farsa del juicio; la segunda noche es la del día del juicio. Se trata de la noche más tranquila de su vida al lado de Bautista y en compañía de Escobar y un sacerdote que no alcanza a comprender que la confesión que Ángeles necesitaba no es la que él podría darle, sino la que él había hecho en el juicio y que continuaba unas horas antes de ser fusilado; después de entregarse a la muerte física viene la tercera noche de Ángeles, esa que es narrada por Ignacio Solares. Esta tercera noche es la noche en el río de los muertos.

Siendo el barquero a la vez la voz de la otredad y del más allá, su presencia es fuera de lo común, es parte de la irrealidad que rodea al protagonista: “—¿Me decía, general? —preguntó el barquero” (100). Es por el descenso al Hades que la intemporalidad recrea la forma imperfecta del verbo en los diálogos con el barquero quien funge desde el principio como intermediario entre Felipe Ángeles y el mundo de las sombras, pues él mismo viene de lo oscuro: “Ángeles entrevió la sonrisa macabra —¿la falta de luz?— del barquero llenándole un instante las mejillas

consumidas, revelando las encías sin dientes” (148). No obstante a diferencia de la tradición clásica, en lugar de descender en su travesía Felipe Ángeles mira de cara al cosmos: “Ángeles sintió el agua hasta los tobillos. El río agitado era un tumulto de sombras, en sus límites tan oscuros que parecía formar parte del cielo. Un río celestial, eso, por ahí va usted a ir general Ángeles” (10). Es un viaje que hace hacia la noche, “Voy hacia allá, donde quiera que sea” (170), hacia el sueño o la irrealidad: “Ángeles iba solo a través del río, con el barquero casi irreal que se metía a la noche como en un sueño” (13), y cuyo entorno es un remolino de recuerdos, lecturas y desmemorias que como toda travesía persigue varias finalidades: encontrarse con Francisco Villa y con Francisco I. Madero muerto en 1913, hacer un examen de conciencia para confesarse ante sí mismo, el rescate del triunfo de la Revolución y cerrar los ojos de todos sus muertos en batalla: “Hay un montón de muertos que esperan a que usted les cierre los ojos y les descubra la última mirada vehemente, porque de otra manera nadie les va a cerrar los ojos como a usted nadie se los cerró” (186). Y finalmente el enfrentamiento de un juicio: “Trate de controlarse, dejar la mente en un punto fijo, pensar en las palabras que dirá durante el juicio” (171). De esta manera Felipe Ángeles es un héroe de la noche que en su viaje hacia la muerte por la corriente del río logra reencontrarse con sus dos ideales: la Revolución y la vida después de la muerte.

Bibliografía

- BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- BARTHES, Roland *et al.* *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970. *Bhagavad Gitá*. Buenos Aires: Kier, 1969.

- BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BRITO, Mena. *Felipe Ángeles: Federal*. México: Ediciones Herreñas, 1936.
- CAMPOBELLO, Nellie. "Cartucho". *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1960.
- "Cancionero mexicano anónimo. Corridos de la Revolución Mexicana". *El portal de México*. <http://www.elportaldemexico.com/arte/musica/cancioneropopularanonimo.htm>
- CUEVAS VELASCO, Norma Angélica. *Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.
- DOCUMENTOS RELATIVOS AL GENERAL FELIPE ÁNGELES*, México: Domés, 1982.
- SWAMI PRABHUPADA, Bhaktivedanta. *El Bhagavad- Gita tal como es*. Trad. A.C. Los Ángeles: The Bhaktivedanta Book Trust, 1978.
- DEL CALLEJO Y TORRENTERA. *Felipe Ángeles*. México: Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, 1985.
- GARRO, Elena. *Felipe Ángeles, obra en tres actos*. México: UNAM, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos; la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GREIMAS, A. J. y J. Courtés. *Semiótica; diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*. Madrid: Gredos, 1990.
- GUILPAIN PEULIARD, Odile. *Felipe Ángeles y los destinos de la Revolución mexicana*. Pról. Adolfo Gilly. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- GUZMÁN MARTÍN, Luis. *El águila y la serpiente*. México: Aguilar, 1960.
- _____. *Memorias de Pancho Villa*. México: Porrúa, 1991.
- HOMERO. *La odisea*. Pról. Manuel Alcalá. México: Porrúa, 1993.
- KRAUZE, Enrique. *Francisco I. Madero: místico de la libertad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

- _____. *Francisco Villa: entre el ángel y el fierro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- LA BATALLA DE ZACATECAS. Ed. y prolog. José Enciso Contreras. Zacatecas, México: Piedra Angular de Zacatecas, 1988.
- MADERO, Francisco I. *La sucesión presidencial en 1910*. México: Época, 1985.
- PINET, Alejandro. "De corridos censurados y corridos migrantes" *Proceso Bi-Centenario* 10 (2010): 27.
- RODRÍGUEZ KURI, Ariel. "1913-1915: El gran desasosiego" *Proceso Bi-Centenario* 5 (2009): 26-35.
- SWAMI PRABHUPADA, Bhaktivedanta. *El Bhagavad- Gita tal como es*. Trad. A.C. Los Ángeles: The Bhaktivedanta Book Trust, 1978.
- SOLARES, Ignacio. *Madero, el otro*. México: Joaquín Mortiz, 1989.
- _____. *Columbus*. México: Alfaguara, 1995.
- _____. *La noche de Ángeles*. México: Diana, 1991.
- TODOROV, Tzvetan. "La descripción de la significación en la literatura". *La semiología*. Ed. Roland Barthes *et al.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

NOVELANDO UN GOLPE REVOLUCIONARIO

RAQUEL VELASCO*

¿Por qué novelar la historia? A la orilla de un ciclo cuya espiral llena de premonición a los días futuros, la literatura se confirma como ese espacio donde es posible especular a propósito del devenir de la nación, enfrentar las culpas, sanar las llagas. Novelar la historia es reinventarnos frente al espejo de la página abierta y desmitificar el pasado, pues —paradójicamente— novelar la historia significa también desficcionalizar las fuentes oficiales de toda la imaginación que en ellas fue volcada con la finalidad de instaurar y mantener el poder político.

Novelar la historia es ir al origen, al momento cuando se dictaron las reglas que seguimos reproduciendo. Desde la conquista hasta acontecimientos más recientes como el asesinato del candidato a la presidencia del PRI, Luis Donaldo Colosio o el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, varios escritores contemporáneos han aprovechado la crisis de fines del siglo XX para repensar el devenir nacional desde el umbral que ofrece la novela. Con ello han tratado de reformular el pasado con los artificios de la ficción y acceder, de este modo, a otra forma de conocimiento histórico.

Dentro de este contexto, la Revolución mexicana y toda la imaginación que existe alrededor de la misma, se ha convertido en uno de los episodios más novelados, debido en gran me-

*Universidad Veracruzana

dida a la repercusión que han tenido sus protagonistas como modelos de legitimidad. De ahí la necesidad de echar una mirada más profunda a sus intenciones y al desempeño político que tuvieron, al curso de sus decisiones y a las consecuencias históricas de sus errores, las cuales han sido abordadas desde muy distintas formas de aproximación narrativa y llevado al territorio de la ficción como el preámbulo para iniciar una reflexión sobre los mecanismos sociales que todavía continúan vigentes.

Tal necesidad de expresión fue apuntada hace varios años en el ensayo “Las máscaras de la hipocresía”, donde Rodolfo Usigli propone la idea de que la Revolución mexicana, entendida como categoría de tránsito profundo y de evolución, fue mutilada por la demagogia emprendida por sus servidores. Como toda aspiración política, la Revolución partió de una aspiración de verdad sustentada en el mismo círculo vicioso que permitió al Porfiriato girar alrededor de la idea del progreso por treinta y cuatro años y acariciar la quimera de convertir a México en un país tan civilizado como los europeos; a Madero pensar en la democracia como único eje de acción de un gobierno tan tambaleante como los postulados que lo sostenían; y a Huerta hacer de la traición un nuevo modelo de accionar político. Para Usigli, el mexicano siempre está condicionado a creer las verdades que le ofrecen, pero según este autor la verdad no necesita de creencia alguna sino de conocimiento, pues “es la mentira la que anda en busca de credulidad” (2002, 134).

Dentro de esta tendencia a fundar las verdades sobre mentiras colectivas, la escritura del pasado se halla detrás de una nebulosa en la cual convergen distintas visiones mundo. Por ello, la comprensión que ofrece la literatura en la reconstrucción de un episodio que no pretende ser real, dado que asume su naturaleza ficcional desde el momento que se convierte en

el asunto de la obra literaria, abre otras posibilidades para la interpretación de la historia.

Somos un país de ensayos, han dicho varios pensadores, y en las novelas históricas escritas en México durante las últimas décadas esta sentencia se repite como el eje de nuestros fracasos. Por esa razón, analizar desde el ámbito de la literatura ese constante reiniciar de proyectos sociales que ignoran la influencia del pasado permite poner en la balanza la situación nacional en un periodo coyuntural por su carga semántica: a cien años de la Independencia una revolución quiso cambiar la estructura de dominación hegemónica cuyo trasfondo cultural no era acorde con la realidad mexicana. Ahora que nuevamente el plazo de transición se cumple, vivimos otra guerra como consecuencia de la violencia llevada a extremo y fuera de la institución gubernamental.

En este sentido, la búsqueda de material simbólico en los años de la revuelta revolucionaria ha llevado a algunos autores a detenerse en el momento cuando tiene lugar el golpe de estado que terminó con el gobierno de Francisco I. Madero, uno de los cuartelazos más exitosos en el trayecto de Latinoamérica. Así, luego de terminar con el proyecto revolucionario original y tras algunos ajustes de personas y motivos, los sucesos de 1913 se convirtieron en el antecedente del partido político que, bajo la consigna de mantener la paz social, aniquilaría la democracia y los derechos sociales de los ciudadanos al sustituir la figura representada por Porfirio Díaz con un sistema político que no tenía miedo a envejecer.

Desde este punto de partida, el cuartelazo de Victoriano Huerta nos ayuda a entender por qué, a pesar de la Revolución, seguimos insertos en un eterno volver al mismo sitio. A su vez, la revisión narrativa que hacen algunos escritores sobre este episodio ofrece también distintas formas de comprensión

a la lucha de intereses colectivos e individuales involucrados en el flujo de la historia. En este sentido, con estructuras narrativas muy diferentes, escritores como Paco Ignacio Taibo II en *Temporada de zopilotes*, Pedro Ángel Palou en *Zapata* e Ignacio Solares en *Madero, el otro*, tocan el golpe de estado y se cuestionan a propósito del incomprensible éxito que tuvo este atentado a pesar de los constantes avisos que recibió Madero. Desde el quicio de la ficción, estas novelas confrontan las fuentes oficiales y exhiben la falsedad de las construcciones simbólicas de control social, las verdades maniqueas, las trampas en los significados colectivos. Lo anterior ocurre como consecuencia de una articulación literaria eficiente, que logra su objetivo de repensar el pasado, precisamente porque no se encuentra supeditada a una finalidad conceptual relacionada con el sostenimiento del poder político.¹

Asimismo, las novelas históricas² que recupero a continuación otorgan una mirada crítica a la Decena Trágica, acorde con la propuesta que hace Hyden White para la escritura de la historia: revisar el pasado con base en “ese movimiento dialéctico del sueño a la realidad y de vuelta al sueño con conciencia de ello, manteniendo abiertos los accesos a la fuerza vital, pero permitiendo la liberación de esas fuerzas en cantidades de energía humanamente asimilables” (317).

¹ Ha sido tan importante el resurgimiento de la novela histórica en el proceso que ha emprendido Latinoamérica de repensar a sus naciones, que en *La nueva novela histórica de la América Latina* Seymour Menton catalogó 367 novelas históricas provenientes de 17 países distintos, las cuales fueron escritas entre las décadas de 1950 y hasta el año 1992.

² Al respecto, María Cristina Pons señala: “[L]os cambios en el género que propone la nueva novela histórica dan la pauta de un nuevo tipo de conciencia histórica que responde a los cambios —en términos históricos, ideológicos y culturales— de las condiciones de producción material y simbólica de la últimas décadas del siglo XX” (101).

Comienzo con *Temporada de zopilotes*, una reconstrucción libre del cuartelazo huertista, la cual narra los hechos conforme aparecen sus protagonistas y las motivaciones políticas que los impulsaron. En esta obra, los personajes son descritos con base en su funcionamiento en la trama y el papel que desempeñaron en la misma. Para ello, Paco Ignacio Taibo II muestra sus hallazgos y deficiencias como figuras históricas a partir de una estrategia similar a la de Belascoarán Shayne, el protagonista de su serie de novelas policiacas: tratar de comprender los intereses de cada uno de los actores en esta puesta en escena cuyo telón de fondo es la necesidad por ostentar el poder. No se trata de recrear las vidas de Madero o Huerta, como lo hiciera en *Pancho Villa: una biografía narrativa*, sino de comprender los factores que propiciaron el quiebre de un proyecto político.

Para Taibo II es clara la fragmentación de la realidad y la divergencia de opiniones sobre un solo acontecimiento. Si bien algunos historiadores conciben el cuartelazo como el fin de la verdadera Revolución —ya que luego de la muerte de Madero, Villa y Zapata luchan sin alcanzar logros importantes— y otros como la antesala de la reposición del viejo régimen porfirista con nuevos actores, para el autor de *Temporada de zopilotes* lo increíble es que se haya concretado pese a las reiteradas advertencias de que sucedería; por ello, va exhibiendo cuidadosamente las inauditas decisiones de Madero a lo largo de su mandato y específicamente durante los días de la Decena Trágica. Taibo II es insistente al señalar la sordera o negación del Presidente para escuchar los rumores a propósito de la traición que se estaba gestando en contra del gobierno revolucionario. No trata al personaje histórico con distinción alguna, ni somete su voluntad narrativa a desmitificarlo, únicamente lo vuelve humano e intenta desprender su figura del halo mitificador que impide ver al hombre que hay detrás de las acciones.

A la manera de la *non fiction novel* y cercana a la novela documental *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, la cual narra los acontecimientos del golpe argentino en la década de los cincuenta, *Temporada de zopilotes* cuenta los últimos días de Madero haciendo retratos hablados de los personajes que estuvieron cerca de él justo antes de su muerte. Algunos de esos personajes tratan de alertarlo sobre los tiempos convulsos que estaba viviendo la nación con figuras como las de Félix Díaz –sobrino de don Porfirio– y Bernardo Reyes –jefe militar de la dictadura–, quienes buscaban recuperar su privilegiada posición política; ambos se habían sublevado con anterioridad en contra de Madero y se encontraban en la cárcel debido a ello, pues como dirá Ignacio Solares en su novela ubicada en este mismo periodo histórico, el presidente no fusilaba ni tampoco sabía desconfiar de sus opositores. Los muertos no se levantan en armas pero los vivos todavía podían hacerlo. Tanto Reyes como Díaz fueron liberados por sus aliados con sólo la intención de hacerlo, pues para tal fin no necesitaron hacer uso de la artillería fuerte. Casi sorprendido, Taibo II relata:

Frente a la entrada de la prisión, Bernardo Reyes y Félix Díaz se abrazan, se disparan salvas al aire. El porfirismo desvanecido reaparece y con banda de guerra al frente. La historia se corrige y vuelve a empezar. Hay fiesta en el encuentro entre los dos caudillos de la reacción, vivas y gritos de una muchedumbre en la que sigue creciendo el número de civiles. No hay duda de que Reyes y Ocón habían tenido éxito en implicar en el golpe a una buena parte de la juventud burguesa de la ciudad de México. “¡A Palacio!”, gritan y la columna se pone nuevamente en marcha. (41)

Como puede apreciarse, existe la intención de fusionar el ritmo de la narración con el vértigo de los sucesos históricos. Taibo II tiene el cuidado de construir su relato a partir de escenas que

se desplazan a través del tiempo. Recuerda las historias personales de cada uno de los protagonistas en relación con su desempeño en el episodio, como si de esto dependiera la comprensión de la naturaleza de sus acciones. Así, también aventura explicaciones para las circunstancias de fondo que dieron fin a un proyecto de nación que aparentemente no estaba dando buenos resultados. Sin embargo, lo hace sin tomar una posición, sólo observando los movimientos de sus actores y la expresión que mostraban en aquellas fotografías de época, capaces de captar complejas realidades sociales en la aprehensión de un instante.

Temporada de zopilotes no es una crónica, tampoco un reportaje: carece de una estructura lineal y privilegia la especulación como recurso válido para acceder al conocimiento histórico. Para ello, con base en su intuición narrativa organiza los datos recabados en las fuentes documentales existentes, los diarios y memorias de sus personajes, así como lo publicado en la prensa. Se trata de una exposición de cuadros construida a través de las imágenes que permanecen y de la reestructuración de otras que casi se esfumaron. Taibo II reúne información y la escribe. Al hacerlo reflexiona sobre la lógica del accionar político. No a la manera del ensayo, más bien como si estuviera en medio de una conversación. Este autor pretende que hay alguien más allá de la página con quien es posible dialogar, compartir, temer el destino nacional; también habla de todo aquello que no dice normalmente la historiografía oficial en el afán de vanagloriar “a los hombres que nos dieron patria”.

En su narración no hay reivindicación para nadie. Taibo II recuerda a Madero como el “Presidente Pingüica” o el “Enano del Tapanco” (pues medía un metro con cuarenta y ocho centímetros) y que a Gustavo, su hermano, le decían “Ojo parado” debido a la impresión que provocaba el ojo de vidrio que le co-

locaron cuando en la infancia perdió la visión como consecuencia de un accidente. También enfatiza que, paradójicamente, Gustavo veía con mayor claridad los indicios del golpe de estado preparado por la facción reaccionaria que había gozado de favores durante el gobierno de Porfirio Díaz y estaba esperando la oportunidad de recobrar el poder. La oportunidad toma forma y se concretiza ante las incongruentes decisiones políticas tomadas por el Presidente. Entre esas determinaciones, cuenta Taibo II, está la gradual separación de su hermano Gustavo —quien lo apoyó desde el inicio de su lucha— para dejarse manipular por otros familiares como su tío Ernesto —a quien nombró secretario de Hacienda— o su primo Rafael L. Hernández —encargado de Gobernación—, dos personajes que antes de que la Revolución tuviera éxito se habían pronunciado como leales a Díaz y en contra del levantamiento.

En la historia narrativa de la Decena Trágica que pretende ser *Temporada de zopilotes*, Taibo II deambula por una serie de sucesos que no hacen sino confirmar una de las primeras hipótesis del autor de esta obra: uno de los problemas más graves en la instauración del nuevo gobierno fue la proclividad de Madero a rodearse de los representantes del viejo orden, los cuales se mantenían escépticos ante sus ideales, temerosos frente a la revuelta y siempre a la expectativa de lo que estaba por venir. Dice Taibo II:

A diferencia del alzamiento maderista de 1910, la clave del golpe militar está en la ciudad de México, conservadora y mojigata, donde se concentran una serie de batallones en varios cuarteles [...] Tienen claro, y aciertan, que si un golpe militar puede triunfar tiene que darse en el corazón corrompido del ejército, con la solidez de la oligarquía. (22)

No era extraño que hubiera una fuerte oposición. En el seno mismo de las alianzas revolucionarias existían diferentes

búsquedas y comenzaba a correr el rumor, dice Taibo II un tanto en broma y en verdad, de que probablemente Francisco no era el mejor hombre para representarlos. A su hermano Gustavo le gustaba decir que “de todos los Madero, fueron a elegir presidente al más tonto” (11). Lo anterior, en gran medida, debido a los constantes avisos preventivos que éste diera al Presidente sobre las intrigas que estaban cobrando partidarios para terminar con su gobierno, diálogos que, según la versión proporcionada por el autor de *Temporada de zopilotes*, nunca llegaban a nada. Al parecer, desde que tomó el poder, Francisco I. Madero comenzó a experimentar una especie de parálisis para ejercer los cambios que había prometido y esto acentuó los enconos.

En el tiempo histórico de este golpe de estado, por ejemplo, escritores como Federico Gamboa, José Juan Tablada y Amado Nervo señalaron de diferentes maneras en sus obras los problemas que enfrentaba el país: algunos de esos problemas eran ocasionados como consecuencia de la indefinición de Madero, otros debido a la *tour de force* que prevalecía en los últimos años de la centuria decimonónica y las primeras décadas del XX. El ala opositora de la Revolución, desde donde se pronunciaron autores como los mencionados, no estaba segura de que con la caída de Porfirio Díaz se fuera a resolver la situación de México. En este sentido, Amado Nervo en más de una ocasión aseguró que no había proyecto político que salvara al país, pues desde su perspectiva no se contaba con los elementos para ello:

¿Extraña usted mi pesimismo? ¡Ah! Cree usted que nuestro pueblo es ilustrado, y por Dios y mi tizona juro que desearía yo creerlo a mi vez, pero me rindo ante la evidencia. Nuestro pueblo no es más que una masa de estupidez humana, como dijo un conocido orador.

Duélome de esto como mexicano, es claro; ¿qué más querría yo sino que este pueblo, el mío, mi hermano, fuese el más perfecto, discreto y acabado de todos los pueblos habidos y por haber?

Duélome, sí, y no culpo a las masas de su estulticia e ignorancia. ¿Qué culpa tienen ellas de que hasta hace poquísimo tiempo se haya sustituido el dómene de palmeta con el preceptor ilustrado y prudente? ¿Qué culpa tienen ellas de que la escuela no haya podido llevar su luz divina hasta los más apartados rincones de la república? ¿Qué culpa tienen, por último, de que el libro no sea barato ni pueda serlo el periódico en general, y de que sólo estén a su alcance nauseabundas hojas diarias, que tras flagelar a la moral dejan en cueros y maltrecho al sentido común?

No, no tiene la culpa el pueblo de su ignorancia, mas ¿acaso por eso su ignorancia es menos real? (1, 620)

Según Nervo, la ignorancia generalizada provocó una condición de conformismo entre las masas, las cuales estaban totalmente incapacitadas para tomar conciencia sobre su situación y mucho menos para hacer algo que pudiera cambiarla, pues existían en México “millones de hombres [que] ni siquiera tienen opinión” (1, 646). Para este autor, desde la restauración de la República se iba evidenciando que el gobierno mexicano difícilmente podría hacer algo verdaderamente relevante para transformar el estado de atraso presente en la inmensa mayoría de los habitantes del país. Como lo había planeado Benito Juárez, ilustrar al pueblo conduciría a condiciones de igualdad para todos los mexicanos, pero este ideal iba en contra del grupo conservador, que dueño del poder, no veía con buenos ojos una nueva organización de la sociedad. Desde la perspectiva de este sector, para impulsar la movilidad social, explica Víctor Alarcón, era necesario que la “superación ‘natural’ del mexicano se diera mediante la asimilación e integración racial con europeos, a quienes debían copiarse todos sus hábitos de trabajo y patrones de cultura” (2). Esta postura fue defendida por

personajes como Andrés Molina Enríquez, Francisco Bulnes o Joaquín Baranda, este último encargado de la política educativa en México de 1882 a 1901.

Por su lado, John W. Foster, ministro norteamericano en México durante el Porfiriato, resumió los vericuetos de la democracia mexicana al insistir en que la ausencia de ésta se debía sobre todo a la falta de educación entre las masas. Desde su perspectiva, “era imposible inducir a un indio (la inmensa mayoría de la población es de esa raza) a dirigirse a la casilla electoral a menos de tenerlo atado fuertemente con una soga al cuello” (cit. por Roeder, 1, 42). Ralph Roeder explica esta circunstancia como la resistencia de este sector ante los abusos del sistema.³

No obstante toda esta predisposición social y política, Francisco I. Madero había conseguido una transformación en este aspecto. La confianza en un cambio radical modificó el comportamiento de aquellos “que no contaban con ninguna opinión”, los cuales se organizaron para derrocar al sistema que los mantenía cautivos. Más tarde, quizá uno de los errores fundamentales de Madero —como parece dilucidar Taibo II— fue privilegiar la necesidad de fortalecer la democracia en México sin antes salvaguardar conflictos más graves como aquellos que eran de

³ En este sentido, continúa Foster: “Mi colega alemán, profundo observador, discutiendo este asunto conmigo, me dijo: ‘En este país no hay sufragio popular y no puede haberlo en esta generación por dos razones, primero por la falta de inteligencia por parte de las masas; segunda, por la convicción general de que los votos emitidos los manipulan de tal modo las autoridades que no hay garantía de que el resultado salga de acuerdo con los deseos de los votantes. Las masas (los indios) no votan por indiferencia o por ignorancia. Si fueran a votar sería en el sentido señalado por los curas, que tienen sobre ellos una influencia muy grande, pero los curas no ponen en juego su influencia en parte debido a su abstención de la política y en parte por la convicción que abrigan, de que de nada les serviría, en contra de los políticos que están en el poder” (1, 42).

vital importancia para los guerrilleros que lo ayudaron a tomar el poder; éste es el caso de Emiliano Zapata, quien se levanta en armas buscando la repartición de las tierras que pertenecían a los campesinos. Sin embargo, la preocupación de Madero por instaurar antes que nada un sistema democrático y su propensión a no abandonar del todo la concepción de mundo que poseía como hombre de elite, produjo nuevos levantamientos armados. Tal vez de haber optado por una posición más radical en contra de los intereses de los poderosos y a favor de quienes lo llevaron a presidencia, dichos levantamientos hubieran podido evitarse además de dar otro cauce a su derrocamiento.

Precisamente con un entramado narrativo completamente distinto al empleado por Paco Ignacio Taibo II, durante algunos capítulos de su novela Pedro Ángel Palou también se detiene a narrar los detalles del golpe huertista. Pero la perspectiva empleada es la de Zapata, protagonista de una novela histórica que probablemente surgió como consecuencia de una plática sostenida varios años antes durante un desayuno con Edmundo Valadés y Juan Rulfo, cuando éstos discutían sobre cuál de los personajes de la historia de México sería el más novelable (2008, 202). A raíz de eso, tiempo después Palou daría inicio a una saga de novelas que denominaría como sacrificios históricos, en los cuales incluye además de Zapata, a Morelos y Cuauhtémoc.

La historia es una espiral construida con pequeños sucesos que permanecen en la memoria para después ser recuperados, sucumbiendo ante ese giro recurrente de introducir la historia dentro de la historia, o quizá deba apuntar, la ficción al interior de la ficción, estrategia que es el punto de partida de las novelas históricas. Dice Palou: “Sólo se escribe sobre el pasado porque se encuentra uno interrogando este presente indefinible desde el reencantamiento del mundo” (2008, 203).

Este punto de acercamiento ha sido uno de los ejes de la narrativa latinoamericana. La escritura de novelas, testimonios, crónicas, cartas y diarios, que parten de un acontecimiento presumiblemente verdadero, ha otorgado a nuestras letras capítulos interesantes debido a la posibilidad que ofrece la literatura de hacer converger diferentes tiempos históricos en una interpretación de los sucesos que permanece atemporal.

Ahora bien, el hallazgo de una obra con estas características surge de la necesidad de repensar las marcas de la herencia cultural. El fin es trascender los lugares comunes determinados por la historia oficial para, en cambio, propiciar un flujo infinito que revele las contradicciones de un pasado común; así, el enfoque es el sentido de la verdad narrativa al desentrañamiento de los rasgos inherentes a la humanidad. El sustento de la construcción narrativa no lo otorga la trama por sí misma sino la articulación de las pasiones que en ella se entretajan. Pero para conseguir lo anterior es necesario enfrentar el conflicto que implica la tremenda divergencia existente entre las distintas fuentes documentales, de ahí que Palou apunte como preámbulo a la lectura de *Zapata*:

No hay historia verdadera porque el pasado es una disputa entre partes contrarias. Y el que cuenta no es un árbitro de la contienda. ¿Cuál de las historias verdaderas narrar ahora? El pasado se quedó allí en las montañas. Allí terminó el cuento y comenzó el corrido. (2006, 13)

Es por ello que para la reconstrucción que Palou realiza de la vida de Zapata revise infinidad de los corridos de la época, donde de voz en voz y de pueblo en pueblo se fue definiendo la esencia del movimiento revolucionario. De esta manera, los corridos por sí mismos constituyen una propia versión de los hechos que se repite incesante de varias formas. Los corridos cantan la

premonición con que nace el hombre y fallece el héroe, pues todos –dice Palou– “cuentan idéntica historia, vienen a decir lo mismo, que finalmente vamos a morir” (2006, 11).

Esta idea de recuperar el corrido como fuente de conocimiento del pasado, proviene paralelamente de una necesidad práctica. Como han expresado varios historiadores, el potencial mítico de Zapata no fue explotado en su momento precisamente por su enraizada posición en contra de los diferentes gobiernos posrevolucionarios; éstos se apropiaron de la presidencia protegidos en las consignas por las que él luchó, sin la menor intención de llevarlas a la práctica.⁴

No obstante, la conciencia sobre la muerte cantada en los corridos es asumida por Zapata desde el momento en que recibe el cargo como Jefe del Pueblo y la encomienda de pelear los títulos de propiedad de las tierras de Anenecuilco. Esta condición funesta en la novela de Palou proporciona a su protagonista una naturaleza sombría, que lo lleva a conservarse permanentemente desconfiado y escéptico del triunfo, pese a su decisión de luchar. De este modo, Zapata, al interior de la novela del mismo nombre, se presenta como la antítesis de Madero.

Como ocurre con las novelas de folletín del siglo XIX, en algunos momentos narrativos de esta obra la descripción del ambiente se amalgama con las emociones de los personajes: los montes recuerdan a Zapata el cansancio ancestral de su gente frente a la subyugación ejercida por los hacendados, y también

⁴ En este sentido, Roger Bartra señala: “[L]a Revolución fue un estallido de mitos, el más importante de los cuales es precisamente el de la propia Revolución. Los mitos revolucionarios no fueron, como en otras naciones, levantados sobre biografías de héroes y tiranos, sino más bien sobre la idea de una fusión entre la masa y el Estado, entre el pueblo *mexicano* y el gobierno *revolucionario*. El mito de la revolución es un inmenso espacio unificado, repleto de símbolos que entrecocan y que aparentemente se contradicen; pero a final de cuentas son identificados por la uniformidad de la cultura nacional” (1987, 188).

la necesidad de pelear por la libertad. Es una estructura narrativa que va acorde con la inserción de estrofas de aquellos corridos en los que Palou encuentra la verdad histórica a propósito de la Revolución:

Quien dijera que el tiempo en que estamos
Nadie sufre ya de ser esclavo,
A mí me parece que para allá vamos
Si en éstos momentos quedamos callados.

Que retumbe el grito de don Emiliano
Cuando pide al poder ¡Tierra y Libertad!,
Que el gobierno ahora nos tienda la mano
A los hombres del campo para trabajar

Los campesinos trabajamos para alimentar
A todos los seres del campo y la ciudad,

Y a la tierra pródiga sufre y se queja
De ver que sus hijos le hacemos maldad. (2006, 42)

Palou describe cómo Zapata participó en la construcción de su leyenda. Cuando comienza su lucha por recuperar las tierras, cambia de indumentaria por consejo de los suyos y adopta la de los Plateados, no con la finalidad de parecer un bandido, sino para evocar la figura del justiciero. Está consciente del poder de la imagen en la construcción de símbolos; quizá por ello se convirtió en uno de los líderes revolucionarios con mayor presencia en el imaginario colectivo. Se trata del justiciero que brinda una oportunidad a los subyugados, representación recuperada casi cien años más tarde por el Subcomandante Marcos, cuando bajo la misma consigna del líder del sur se levantó en

armas en enero de 1994 junto con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Como en la obra de Paco Ignacio Taibo II, Palou también sugiere que la caída de Madero fue consecuencia de la traición a las promesas realizadas a la gente durante la euforia revolucionaria, así como a la deslealtad que profesó a caudillos que, como Zapata, decidieron luchar a favor del Plan de San Luis. Son tiempos convulsos, pero la afinidad con Madero estaba asentada en que dicho acuerdo tenía como una de sus prioridades la repartición de la tierra entre sus verdaderos propietarios.

No obstante, al tomar el poder el presidente se detiene a hacer concesiones con algunos de los sectores antes porfiristas y pospone las demandas campesinas. Lo anterior provoca una serie de inconformidades donde la confusión es el arma más fuerte de sus enemigos. Zapata empieza a desconfiar cuando observa a Madero indeciso de cumplir con las promesas firmadas, de una forma similar a la de antiguos gobernantes como Díaz. Por ello, el jefe de las tropas del sur se mantiene cauto:

El asunto de las tierras es complicado le dice Madero. Hay que respetar la ley, los procedimientos. Debe hacerse con cuidado. Habrá que empezar a tomar disposiciones para licenciar a sus tropas rebeldes, señor general, sentencia el líder de la revolución. Zapata discrepa, tímido. Pone en duda la disposición de los federales a respetar a un gobierno revolucionario desarmado. (2006, 64)

Deponer las armas era un suicidio para Zapata. La traición va tomando un rostro. De manera tal vez inconsciente, Madero participa en su propia traición al nombrar a Victoriano Huerta como el general encargado de la pacificación de Morelos. Viene la destrucción de Cuautla y Zapata es acusado injustamente ante el presidente por aquellos sucesos. Será muy tarde cuando

descubra que el autor de las mayores tragedias de la Revolución había sido nombrado por él mismo para salvar la situación:

Pronto vuelve la primavera y pronto se irá. En febrero de 1913. Victoriano Huerta consuma su lento ascenso de muerte y traición. Asesina a Madero y al vicepresidente Pino Suárez pretextando que ambos se escapaban.

Gustavo A. Madero sospecha desde mucho antes del general Victoriano Huerta. Con las pruebas en la mano, lo aprehende en Palacio Nacional, lo desarma personalmente y lo lleva ante su hermano para advertirle que había descubierto a Huerta en arreglos con Félix Díaz. Huerta se justifica con el presidente y promete demostrar su lealtad tomando la Ciudadela al día siguiente. Madero lo escucha con atención. Acto seguido, le regresa la pistola que Gustavo le había quitado y además reprende severamente a su hermano por dejarse llevar por la primera impresión y por el primer impulso.

Gustavo no da crédito a lo que sucede. Antes de cumplirse veinticuatro horas, Huerta demuestra lo que significaba la lealtad y en la tarde del 18 de febrero se consuma la traición. Madero y Pino Suárez son aprehendidos en Palacio Nacional y encerrados en la intendencia del viejo edificio. Casi al mismo tiempo, Gustavo Madero es detenido en el restaurante Gambrinus por órdenes de Huerta. (2006, 91)

Zapata veía a Madero como el hombre más veleidoso que había conocido. Antes de su muerte, el presidente mandó a unos comisionados para tratar de volver a retomar los asuntos de las tierras si se abandonaba el camino de las armas, pero Zapata dijo que la tregua había terminado.

El episodio de la Decena Trágica abre un nuevo periodo en la lucha revolucionaria, pero queda claro que Madero, al dudar sobre la legitimidad del reparto de las tierras, también desvirtuaba la Revolución; y que para muchos no sólo significaba el tránsito a la democracia, sino una oportunidad para el ejercicio de la justicia social.

La novela de Palou ofrece otra mirada al golpe de estado: muestra también las disputas y traiciones que tenían lugar al interior del grupo zapatista, sus limitaciones y excesos. Al contrario de Madero, que jamás optaba por la muerte de sus enemigos, el grupo zapatista había comenzado a aniquilarse entre sí y fusilaba a los que antes eran amigos frente a la menor sospecha de conspiración. Son tiempos difíciles que Palou describe con eficacia narrativa al imaginar las características de su personaje y recobrar los significados de su permanencia; al hacerlo desmiente la visión de escritores como Nervo sobre aquellos que carecen de educación. En las páginas escritas por Palou, los campesinos que acompañan al caudillo del sur asumen su responsabilidad con el momento histórico que les tocó vivir, y Zapata, en reiteradas ocasiones, es mostrado como un hombre atrapado por el designio de ser el elegido.

Cuando Carlos Fuentes recibió el premio Rómulo Gallegos hizo una reflexión que prevalece: “la literatura latinoamericana contemporánea ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia, en contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia, en apropiarnos con palabras nuevas de un antiguo pasado que pertenece e invitarlo a sentarse a la mesa de un presente que sin él sería la del ayuno” (cit. por Sklodowska 29). Pedro Ángel Palou consigue en la reconstrucción de Zapata involucrar una comprensión del hombre y sus motivos, incrementando de este modo el valor semántico de la novela. Este artificio lo repite Palou a lo largo de su saga de sacrificios históricos, en la cual se confirma un presentimiento: el biógrafo y el novelista se parecen, pero el escritor posee mayores libertades. Mientras el historiador trata de descubrir rasgos en situaciones del pasado para articular la significación hacia el presente, el escritor es un conquistador de lo no dicho.

Tanto la narrativa de la Revolución producida en el instante mismo en que tenía lugar la revuelta armada (como

ocurre con las novelas de Mariano Azuela, John Reed o Martín Luis Guzmán, por citar algunos) como la producida a finales del siglo XX, son un intento por descifrar el trayecto de México desde la comprensión que ofrece la literatura. Una y otra tienen en común que, a la par del acontecimiento que las inspira, uno de sus temas fundamentales es la muerte como destino final.

La muerte proporciona tensión a esos relatos tan manoseados por la historia, pero lo hace de forma distinta al entramado de otras novelas cuyo tema no posee un trasfondo conocido. El conflicto del escritor no está en la descripción de los hechos sino en averiguar cómo sus protagonistas atravesaron la aparente línea entre la vida y la muerte.

Tanto Taibo II, como Palou y el propio Ignacio Solares muestran a sus protagonistas avanzando hacia la muerte, no importa cuán huidiza es ésta. El que toma las armas inevitablemente muere a causa de ellas. En este sentido, la única verdad que prevalece sobre estos personajes históricos es el testimonio de su muerte, en medio de la lucha por concretar sus ideales. Eso es lo que hace que permanezcan en el imaginario colectivo, más allá de demagogias posteriores, como a las que se ha referido Rodolfo Usigli.

José Juan Tablada estaba consciente de ese estatuto histórico que abre la muerte, pues sabe que luego del deceso viene la mitificación del héroe. Por ello, al enterarse del asesinato de Madero escribió:

Madero, que pudo parecer insignificante y aun irrisorio a sus enemigos, hoy, transformado por la muerte, asumirá proporciones terribles e implacables.

Todo lo que tuvo de bueno, de generoso, de iluso, será sepultado con su cuerpo, pero, en cambio, de su huesa, surgirán siniestras fuerzas que él jamás hubiera ejercitado y que abrumarán al país...

¡Madero en vida no hubiera causado jamás los cataclismo que acarreará Madero muerto!

Vivo se hubiera derrumbado lentamente en el abismo de su inadaptable superioridad espiritual, de su ideología sin sentido en nuestro medio inánime... ¡Ahora sus propios verdugos han puesto un nimbo de martirio en su memoria y una bandera en su brazo que atravesará la tierra del sepulcro y se alzarán ya vengador, sino justiciero. (1993, 397)

Conocido por su filiación a Victoriano Huerta, Tablada no se equivocaba. Luego de la muerte de Madero, por diferentes motivos, la lucha revolucionaria se volvió mucho más sangrienta. Muerto el hombre, quedaban sus ideas como el pretexto para alcanzar el poder a cualquier precio, como hizo Venustiano Carranza. Narra Palou que en uno de los encuentros entre Madero y Zapata, Carranza fue percibido por aquél como un hombre igual a cualquiera de los hacendados de Morelos. La antipatía inicial después se convertirá en un antagonismo acérrimo.

No obstante, novelar la historia en estos años es novelar la muerte de Madero. Eso hace Ignacio Solares en *Madero, el otro*. En una suerte de interrogación que se prolonga a lo largo de toda la novela, Solares recupera al hombre en lugar del revolucionario, el demócrata o el presidente. A partir de un flujo constante de preguntas que se entrelazan para construir la trama de esta novela histórica –cuyo inicio tiene lugar en el cuando culmina la Decena Trágica, es decir, en el instante en que el presidente es asesinado–, el escritor cuestiona tanto los motivos de su protagonista como la lógica deconstrucción del movimiento revolucionario y las razones de su derrumbe.

Así, la inserción de saltos temporales en la narración, que tienen como punto de enlace esa minúscula fracción en la que el hombre toma conciencia de su muerte, dejan ver gradualmente a Madero como el responsable de lo que más tarde se convertirá

en el sistema operativo de la política nacional: la traición como motor institucional de los cambios sociales. Madero traiciona a Zapata a pesar de su constante discurso de integración de las búsquedas revolucionarias en un marco de legalidad, y firma su sentencia cuando confía en Victoriano Huerta como uno de los jefes militares en lugar de –por lo menos– segregarlo como consecuencia de las acusaciones que se hacían en contra del ahora chacal de la historia nacional.

Solares cuenta una y otra vez los mecanismos de la traición que terminan con Madero. Repite, divaga, inventa tratando de encontrar una justificación para el comportamiento pasivo del presidente cuando contaba con todas las pruebas de que iba a convertirse en un mártir de la Revolución. Entonces Solares entiende que el propósito de su protagonista era precisamente ése: concluir su misión suicida.

Pareciera como si en la novela de Solares Madero estuviera sentado en el diván de una sesión de psicoanálisis, en lugar de tirado en la parte trasera de la penitenciaría de Lecumberri luego de ser acibillado. Los ojos frente a la muerte permanecen fijos como ocurre durante el hipnotismo, cuando el vértice que se abre entre los distintos planos de la realidad permite acceder a otra imagen de uno mismo y recordar sin poner trampas a la memoria. Así pues, recordar de esta manera los quicios de una historia personal permite a Solares adivinar las intenciones de quien arrastró consigo el devenir colectivo.

En obras anteriores como *Anónimo* o *Delirium tremens*, Solares ya había recurrido al desdoblamiento como estrategia narrativa. En *Madero, el otro*, el protagonista asume el papel que le tocó desempeñar como parte de su destino, desde el umbral de sometimiento a esos otros que habitan en su interior. Madero encarna su propia persona pero también es el medio de expresión de las visiones de muchos más.

Solares construye narrativamente esta hipótesis luego de imaginar las prácticas espiritistas del líder revolucionario y cómo decide iniciar la lucha por la democracia al dejarse influenciar, primero por Juana de Arco, y después por la voz de su hermano José, quien había muerto siendo apenas un niño. Los espíritus le mostraban su misión, ofreciéndole a cambio del sacrificio el reconocimiento eterno:

(Unos años después, otro espíritu, José, te lo dictará aún con más contundencia: “Sobre ti pesa una responsabilidad enorme. Has visto el precipicio hacia donde se dirige tu patria. Cobarde de ti si no la previenes... Has sido elegido por tu Padre Celestial para cumplir una gran misión en la tierra.”)

¿Podrían entender quienes te rodeaban sin conocer estos señalamientos perentorios del más allá? Difícilmente. Y aún te dictaron una verdadera premonición: el desenlace de la Decena Trágica, la ola roja que ni siquiera ha terminado de caer sobre tus ojos. La proyección futura de tu imagen: “De esos espíritus superiores siempre guarda recuerdo la historia y son, entonces, sus grandes hombres, sus héroes. Héroes que sin remedio han derramado su sangre por la salvación de su patria”.

¿El proyecto tenía que incluir el sacrificio? Tal parece que sí, de otra manera, sin la sangre derramada, no serías el mismo gran hombre, el mismo gran héroe y tal vez ni siquiera guardara recuerdo de tu historia. ¿Lo supiste desde entonces? (1989, 59)

Solares duda que la declaración maderista de ser elegido para cambiar la situación en México, esa iluminación que presumía con sus allegados, fuera sólo un artificio para convencer a sus partidarios. Su convicción es el resultado de las revelaciones que obtuvo en su búsqueda de la verdad, a la manera de tantas que ha habido en la historia universal. Así pues, son las certezas de los espíritus que lo dominan las que modifican su forma

de concebir el mundo y lo sumergen en el sueño revolucionario que finalmente acabará con su vida.⁵

Narrada en segunda persona del singular, la voz que confronta a Madero en la novela de Solares se multiplica y se confunde con un interlocutor que a veces funciona como su doble, y algunas más como el otro que se apodera del cuerpo del líder revolucionario. Éste a menudo se confunde con el lector, quien también se balancea incrédulo en una historia de traición que pudo haberse evitado, cambiando significativamente el rumbo nacional.

En este sentido, es probable que otras interrogantes fluctúen de forma subterránea en el transcurso de la novela: ¿qué sería ahora de México si en lugar de confiar en Huerta el sentido común que guiaba a su hermano Gustavo hubiera guiado a Madero?, ¿cómo habría cambiado el ejercicio de política si Madero, como señala Solares según algunas fuentes poco confiables, en lugar de ser aprehendido en Palacio Nacional se hubiera resguardado con Zapata, quien —a pesar de haber expresado su desilusión ante la traición que hizo de los ideales revolucionarios en relación con el reparto agrario— todavía estaba dispuesto a darle una nueva oportunidad? Pese a todo el atraso del México profundo, ¿hubiera sido instaurado el ideal democrático? Todas estas son preguntas a las que Solares tratará de seguir dando respuesta en otras novelas históricas posteriores como *La noche de Ángeles* y *Columbus*.

⁵ Madero conoció casualmente a Allan Kardec y durante su gobierno la prensa lo atacó por seguir esta práctica desde 1891. Véase Francisco I. Madero, “Los diarios espiritistas de Francisco I. Madero”. Es probable que así como Adolf Hitler utilizó la imagen de que en una sesión espiritista había sido elegido como el Mesías que iba a consagrar la supremacía de la raza aria, Francisco I. Madero se refiriera a su objetivo de transformar el país como “su misión”, y esta actitud debió provocar una enorme desconfianza en espíritus escépticos como los de Nervo, Tablada o Gamboa.

En *Madero, el otro*, nuestro autor no sólo muestra a su protagonista detenido en un limbo histórico, también lo ubica en el banquillo de los acusados. La voz que interroga es paralelamente la de un abogado que confunde a su testigo a ratos haciéndole creer que entiende sus motivos para haber actuado como lo hizo, y otras reprochándole sus omisiones. La novela realiza una investigación concienzuda de los hábitos de su protagonista y los contrapone con la ideología dominante durante el Porfiriato: es vegetariano para mantenerse libre de impurezas, así que es difícil que cumpliera con su rango como jefe revolucionario, haciendo fusilar a los traidores; oye voces y son conocidas sus prácticas espiritistas, circunstancias que hacían desconfiar hasta sus más leales servidores, e incluso a los miembros de su familia:

Así te lo escribió don Evaristo: “Cada vez que reflexiono sobre tu conducta, temo que has perdido la razón, ya que no consultas a personas sensatas”. Y así se lo dijo tu padre a Federico Gamboa en el restaurán La Maison Dorée ante Carlos Sánchez Navarro: “Mi hijo Panchito está loco”, cuando tú estabas preso en San Luis Potosí. ¿Por qué? ¿Y por qué a ese padre que en tan poco estima te tenía encomendaste después decisiones trascendentales para tu futuro y el del país? ¿Por lo mismo que a tu tío Ernesto lo nombraste ministro de Hacienda en tu gobierno después de que en febrero de 1910 firmó un desplegado de prensa en contra tuya al ver afectados sus intereses económicos (era fabricante de licores), declarándose partidario del general Díaz. Y al tomar posesión de su cargo dijo que el ministerio de Hacienda sólo requería que se “le diera cuerda”, pues el señor Limantour, su antecesor, lo había dejado como la máquina de un exacto reloj”. Incluso Luis Cabrera denunció en un artículo periodístico que tu tío “coadyuvó a tapar todos los sucios manejos de los científicos comandados por Limantour”. (1989, 91-92)

Uno de los problemas más graves del gobierno maderista y el reclamo sistemático que hace el interlocutor de la novela de Solares es precisamente la dificultad del presidente para acabar con el modelo político impuesto por el antiguo régimen. Madero no fue capaz de ir en contra de su naturaleza: la del hacendado cuyos intereses tenían que ver más con la reorganización del poder político que con la justicia social. De ahí la ruptura con Zapata, que claramente escenifica Pedro Ángel Palou.

Pero también están la fragilidad en la toma de decisiones. Madero es vulnerable y cambiante, y es en esa ambivalencia en la que se sostiene el éxito del golpe de estado, pues al momento de la caída no sólo eran los segmentos conservadores del país los que estaban en contra de él. La tibieza de Madero había aniquilado las expectativas de una transformación de fondo, legítima, que no sólo involucrara la transición democrática sino la resolución de problemas ancestrales. Y nuevamente, con más condescendencia de la que otorga Paco Ignacio Taibo II a este personaje, Solares parece interrogarse si efectivamente hubiera sido posible que un solo hombre cubriera tantas expectativas.

Como puede apreciarse, las tres obras que he abordado ofrecen visiones distintas al episodio coyuntural que introdujo el cuartelazo de Victoriano Huerta. Cada una de ellas confirma la intuición de que la literatura ofrece ese espacio donde la historia debe cuestionarse y si es necesario volverla a contar, pues sólo la memoria reivindicada nos permite libranos de ideologías dogmáticas.

Conocer el pasado desde esta óptica involucra estar dispuesto a aceptar los puntos de quiebre para evitar su repetición y asumir que la verdad histórica como tal no existe: la única posibilidad de acercarnos a ella es la reflexión que llega luego de reconstruir e interpretar el pasado con base en su repercusión simbólica.

Bibliografía

- ALARCÓN OLGUÍN, Víctor. "Política, educación y cultura porfiriana: un falso intento de modernidad". *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial* 2.20022 (2002): 257-278.
- BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo, 1987.
- MADERO, Francisco I. "Los diarios espiritistas de Francisco I. Madero". *Letras Libres* 2 (1999): 8-15.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- NERVO, Amado. *Obras Completas*. 2 Vols. México: Aguilar, 1962.
- PALOU, Pedro Ángel. *Cuauhtémoc*. México: Planeta, 2008.
- _____. *Zapata*. México: Planeta, 2006.
- PONS, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.
- ROEDER, Ralph. *Hacia el México moderno: Porfirio Díaz*. 2 Vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 1991.
- SOLARES, Ignacio. *Madero, el otro*. México: Joaquín Mortiz, 1989.
- TABLADA, José Juan. *Las sombras largas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- TAIBO II, Paco Ignacio. *Temporada de zopilotes*. México: Planeta, 2009.
- _____. *Pancho Villa. Una biografía narrativa*. México: Planeta, 2007.
- USIGLI, Rodolfo. "Las máscaras de la hipocresía". *Anatomía del mexicano*. Sel. y pról. Roger Bartra. México: Plaza & Janés, 2002. 131-140.
- WHITE, Hyden. *Metahistoria La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

REVELACIONES Y RENOVACIONES: MUJER, CINE, REVOLUCIÓN

ILANA DANN LUNA*

La identidad nacional no es una teoría
sino una práctica del tiempo libre.
La Revolución Mexicana es
la sucesión de sus imágenes cinematográficas.

CARLOS MONSIVÁIS¹

Desde los inicios de la nación mexicana hasta apenas las últimas décadas del siglo pasado, se puede percibir una falta patente de auto-representación de la mujer mexicana en la cultura masiva: en las letras, las artes plásticas y los medios audiovisuales. Eso no descuenta la gran labor cultural de muchísimas mujeres, en su gran mayoría de clases media y alta, que han dejado un legado de escritos, pinturas, fotografías y películas con su huella propia y con el afán de encontrar, como Rosario Castellanos afirma en su poesía, “otro modo de ser humano y libre²”.

Esta pequeña reflexión no pretende descontar (ni recontar) los esfuerzos y las grandes hazañas de las mujeres que trabajaron junto con los hombres para forjar una nación. Sin duda

* University of California, Santa Bárbara

¹ “Apuntes sobre la cultura popular” (12).

² Rosario Castellanos, “Meditación en el umbral”, *Otros poemas*, 1972.

mujeres sobresalientes, de talentos brillantes, de privilegios únicos, que precisamente por su excepcionalidad, las reconocemos;³ sino que pretende analizar el campo de batalla simbólico, el terreno contestado y peleado por las mujeres, por La Mujer, por el derecho de la auto-representación y su alcance dentro de la industria cinematográfica mexicana.

En este 2010, cien años después de la Revolución mexicana, 200 años después de la Independencia de México, nos debemos preguntar ¿cuál es el próximo paso? ¿Cuál va a ser la próxima revolución? ¿Cómo pueden las historias que nos contamos incidir tangiblemente en nuestro porvenir? Al reflexionar sobre los festejos en toda Latinoamérica, nuestra América, que comparte rasgos culturales, traumas colectivos, rencores milenarios, políticas semejantes, Carlos Monsiváis plantea una serie de cuestionamientos acerca de cómo enfrentar el Bicentenario (y el Centenario de la Revolución) en México. Escribe que “las naciones se inventan, perdón, se construyen, y en el caso de México una celebración del Bicentenario y del Centenario debe incluir los dispositivos de fantasías, mitos, leyendas y atribuciones de lo nacional. ¿O de tanto festejar los símbolos no los reconocemos fuera de las pantallas” (“Propuestas” 34).

Precisamente por el hecho de que la pantalla grande del cine ha sido empleada como vehículo de los proyectos nacionalistas patriarcales, propongo detener la mirada en la escritura visual del cine hecho por mujeres y su visión de la Revolución como una manera de subvertir dichos proyectos, aunque de una manera irregular. Quisiera detenerme unos momentos, a propósito

³ Pensemos en Nellie Campobello, Antonieta Rivas Mercado, Tina Modotti, Frida Kahlo, Mimí Derba y las hermanas Ehlers, Adela Sequeyro, Carmen Toscano y las integrantes de la revista *Rueca*, Elena Garro, Josefina Vicens entre otras tantas.

de los propios festejos, para examinar qué es lo que hemos visto (o no) en las pantallas, cómo se ha construido una contrapor-tada al libro de la Revolución a través del cine que contesta los mitos y fantasías patriarcales, a través de “otro cine” que según Matilde Landeta, la “pionera” de la industria fílmica mexicana, es el cine que hacen o deben de hacer las mujeres.

En el libro *Cien años de confusión*, el historiador Macario Schettino afirma que “La Revolución Mexicana es un hecho inexistente, una construcción simbólica realizada con el fin de dotar legitimidad a los ganadores de una serie de conflictos armados” (60). Jean Franco (1989) arguye que a pesar de la imagen pública de la Revolución, en la que mujeres reales se alzaron junto a los hombres, y a pesar del incipiente movimiento feminista (sufragista) que había, excluía a las mismas mujeres del protagonismo. La Revolución “constituted a discourse that associated virility with social transformation in a way that marginalized women at the very moment when they were, supposedly, liberated” (102).

Mi pregunta sería, entonces, ¿qué es lo que pasa cuando se utilizan estos símbolos, tan conocidos y tan venerados, para criticar desde el campo de las y los que no “ganaron” la Revolución? Sergio de la Mora examina la formación de estructuras de género en la cultura mexicana y sugiere que el cine fue imprescindible en la formación de una identidad mexicana postrevolucionaria y que esa identidad se formuló a base de un machismo (simbólico) rampante que obligaba a la sumisión (y pureza) absoluta de las mujeres (buenas), y a la abyección de los hombres y las mujeres que no pudieran asumir esos papeles.⁴

⁴ Dice De La Mora: “Machismo is intimately linked to State power and to the highly contested gendered social contract extended to Mexican citizens in the post-revolutionary period. Indeed, the machismo attributed to Mexi-

No hay película de la Revolución que dé un ataque frontal al “macho” como *La negra Angustias* (1949), ni cineasta que haya luchado por su lugar dentro del sindicato como su directora Matilde Landeta. Mágina Millán nota que Landeta rodó sus películas dentro de una estructura gremial bastante rígida y definitivamente patriarcal⁵ y que “cuenta los mismos temas y utiliza los mismos recursos formales, pero al cambiar al sujeto de la acción transgrede las expectativas comunes que se tienen en torno al personaje femenino” (2007, 401). Yo agregaría que al dialogar con las estructuras y estereotipos del cine nacional logra crear un espacio crítico, apropiándose de ciertas imágenes para re-significarlas. Por ejemplo, la coronela Angustias tiene sus inicios en una escena que recuerda el camino errante de Rosaura (María Félix), la diligente y abnegada maestra rural en *Río Escondido*⁶ (Emilio Fernández 1947). Sin embargo, en vez de servir a su país, y ser rescatada dada su debilidad (femenina), Angustias cruza el desierto por haber asesinado al hombre que la acosó sexualmente y es tomada presa por resistir, lo cual la señala como posible simpatizante de las fuerzas revolucionarias zapatistas.

can men (the *charro*, popularized through *mariachi* music and the *comedia ranchera* film genre, or combatants who fought in the Revolution) is among Mexico’s most internationally recognized symbols” (6).

⁵ Tuvo una larga historia trabajando en el cine antes de entrar como directora. Registró su primer argumento en 1938 y trabajó como anotadora para Emilio Fernández, entre otros. (García Elío 8).

⁶ Fue estrenada en 1947 y dirigida por Emilio “El indio” Fernández y fotografiada por Gabriel Figueroa quienes conforman el equipo de cineastas que lograron crear el estándar de la industria en cuánto a imágenes icónicas. Curiosamente, o no, Gloria Schoemann fue encargada de la edición de *Río Escondido* tanto como *La negra Angustias*. Su labor como “mujer cineasta” fue celebrada en el ciclo y la publicación *6 mujeres cineastas mexicanas* como parte del Cineclub INBA, editado por Diego García Elío.

También es valioso notar que muchas de las tomas en primer plano de *Angustias* (María Elena Marqués) en vez de enfocar su docilidad y belleza, tienden a hacerlo en las grandes transformaciones anímicas de la protagonista. Leemos claramente los pensamientos y las emociones en los ojos inteligentes y *pensantes* de *Angustias*. Ella ríe y llora, se asusta y goza sin censura, y la cámara parece captarla en ese estado natural como si nadie la estuviera viendo. Es decir, sin coqueteos para una mirada masculina putativa.

La película establece desde un principio una relación entre *Angustias*—una huérfana afro-descendiente que vive con una yerbera indígena, Doña Crescencia—y su entorno: un entorno en el cual la injusticia de género es palpable. Ella ve cómo los machos del rebaño hacen daño a la cabrita amarilla y ella rechaza, desde niña, la idea de exponerse a los machos y padecer el mismo fin. Al regresar su padre, el legendario mulato Antón Farrera, ella es entregada a él, y de él aprende los valores revolucionarios. Conforme crece, a pesar de que su padre le da su palabra de que podrá escoger si casarse o no, ella es acosada por varios hombres, y perseguida por las mujeres del pueblo por ser “marimacha.” Mata a un hombre que la ha acechado y huye al campo, donde es recogida, encarcelada, manoseada por el jefe de Rondeño y finalmente liberada por un campesino, Huitlacoche, que la adora y la sirve fielmente. Como fugitiva ella pone en práctica las enseñanzas revolucionarias de su padre quien le había dicho: “lástima que yo sea viejo y que tú seas mujer,” y se vuelve coronela de la misma Revolución uniéndose a los zapatistas. Como tal toma el mando de las tropas, compuesta sólo hombres, y comienza a dar castigos a los que encuentra en el camino: los ricos, los administradores de las haciendas y a los que abusan de las mujeres como el jefe de Rondeño. A éste, *Angustias* lo manda a castrar, mientras ella ríe diabólicamente

a carcajadas al oír sus gritos de dolor, cumpliendo así su juicio en nombre de “todas las mujeres” y afirmando que “sólo así son menos malos los hombres”. Claro está que desde una perspectiva contemporánea, podemos leer ese impulso tajante y poco sutil con un ojo crítico, es decir, como el tipo de feminismo que tratamos de evitar para no caer en los mismos abusos que queremos erradicar. Sin embargo, es importante notar la novedad de ese tipo de mensajes en su momento histórico y entender que los primeros golpes y machetazos de una revolución son necesariamente burdos y violentos.

Cabe señalar una escena en particular que cristaliza el mensaje profundo de la película, rompiendo así los estereotipos de género anteriormente asociados con el cine de la Revolución. Dentro de un burdel, con música de fondo —una variación de la Adelita—, la coronela Angustias se viste con las cananas cruzadas, bebe, fuma y preside en el centro de la mesa mientras los hombres se jactan de su hombría. Mientras tanto ella escucha todo callada pero con un aire de control. Las tomas innovadoras muestran *top-shots* de las prostitutas y los revolucionarios bailando y la cámara vuelve a la mesa de la coronela que se destaca por su diferencia con las otras mujeres. Dos hombres deciden usar como blanco el sombrero y el zapato de una de las muchachas. Cuando Angustias, la jueza, da su “sentencia”, sorprende a todos. Dice que el dinero de la apuesta debe de pagarse a la muchacha cuyo tacón fue destrozado y ante las protestas incrédulas de sus compañeros ella explica que por ser prostitutas son las que más merecen el respeto “porque tienen que aguantar la brutalidad de los hombres.” Hay un corte, y un hombre con maneras afeminadas suspira, “ay, lástima que el más hombre sea mujer.”

No hay duda que algunos de los estereotipos (especialmente en cuanto a la homosexualidad masculina y lesbianismo alu-

dido de *Angustias*) se presentan sin mucha profundidad. Sin embargo, *Angustias* representa claramente la campeona no de la Revolución como la entendían hasta ese entonces, sino de las mujeres abusadas y brutalizadas por el machismo.

Julia Tuñón propone críticas muy válidas, señalando que en las películas tempranas de Matilde Landeta, *Lola Casanova* (1948) y *La negra Angustias* (1949), “vemos que las protagonistas asumen poder político, pero lo hacen en medio de una serie de dobles mensajes palpables” (105). Esos mensajes, según Tuñón, giran alrededor de la idea de que para acceder al poder la mujer debe volverse varonil y repudiar, como lo hace *Angustias*, la debilidad de las mujeres. Sin embargo, *Angustias*, un ser marginado doblemente por su condición racial y de género, es elevada al estatus de coronela precisamente porque los hombres “reconocen en sus ojos los de Antón Farrera” (105), su padre rebelde cuya historia había sido inmortalizada en corridos que contaban sus hazañas.

Tuñón también nota la ambivalencia expresada por la misma Landeta en una entrevista publicada en 1948 en la que afirma que las mujeres no deben incidir en las actividades masculinas como la guerra ni el gobierno.⁷ Landeta por otra parte afirma su propio compromiso con otras mujeres (en el cine y fuera de éste) y su deber social como difusora de imágenes masivas. Utiliza, de algún modo terminología propia de una revolucionaria, tal vez una de las muchas Adelitas que tomaron armas para construir un nuevo México, sólo para después esperar medio siglo para poder obtener el derecho al voto siquiera. Dice: “sí debemos continuar nuestra lucha por conquistas que nos pertenecen legítimamente, no por la propia satisfacción sino por la obligación que tenemos con la generación de mujeres que viene

⁷ Tuñón cita a Sara Moirón en “¡Al fin triunfadora!”.

detrás: legarles un camino y un horizonte mucho más limpio y mucho más amplio” (106).

Por otra parte, Elissa Rashkin nota que la transformación del texto fuente (la novela de Francisco Rojas) resalta el valor individual de una mujer excepcional, pero lo hace a costa de la crítica devastadora de la Revolución que estaba presente en la fuente (52). Sin embargo, nota también el sentido progresista y positivo que la película de Landeta propone: en vez de terminar en la casa chica, débil y sin legitimidad, Angustias vuelve a asumir la labor de hacer la Revolución (53). De hecho, esta última secuencia de escenas encarna el despertar de una mujer que “habla en nombre de todas”. Angustias, a lo largo de la película, juzga a los machos, defiende a las prostitutas, a las mujeres pobres violadas por los hombres poderosos, demuestra simpatía (muy a su pesar) por las madres sin necesidad de un “ser que la complete”. Al intentar acceder al poder de la palabra, confunde el amor con el auto-desprecio, y a su maestro Manuel, el güero Catrín que representa todo contra lo que luchaba, lo convierte, brevemente, en el objeto de su deseo (y así ella se ridiculiza con moños y flores). Cuando él señala que su unión sería aberrante ella, por primera vez, asocia la fealdad con su negritud. Para mitigar su dolor, Huitlacoche, su servidor humilde, le ofrece un discurso que señala el ideal de la indiferencia ante el color de la piel, la humanidad compartida por todos los seres. No es hasta la muerte de Huitlacoche –un sacrificio sublime, por el amor a Angustias y a la Revolución– que la protagonista, literalmente, se despierta de su ensueño. Ella está enmarcada en el umbral de una puerta de una casa colonial. Landeta presenta una toma en ángulo normal a una distancia mediana. Se corta a un primer plano de Angustias abrazando al sacrificado, el único hombre que siempre la respetó, que siempre la trató con amor y reverencia, y vemos la transformación en su cara,

la mudanza de una expresión ida a una expresión viva e inteligente. Cierra la película no con una mujer ridícula, abyecta, débil, relegada a un espacio cerrado e ilegítimo, sino que la vemos una vez más sin preocupaciones por su inconformidad de género, cabalgando, libre de amores que la menosprecien por su clase o por su raza, con la bandera atrás, dando gritos de guerra. La Revolución, parece transmitir Landeta, está dentro de cada uno de nosotros.

Revelaciones

La Revolución Mexicana tuvo un gran poder transformativo: invirtió estructuras sociales, arrasó con jerarquías sociales (si bien sólo para re-instaurarlas de otra forma) y dejó su huella permanente en el imaginario de lo mexicano. Sin embargo, como muchos han notado, hoy en día los más marginados, los indígenas, los de clases populares, las mujeres, siguen en muchos casos sin poder acceder a la tierra y libertad, ni a los campos del saber y de poder que proponía la Revolución. Además podemos hablar de otra Revolución que comenzó a mediados del siglo pasado y que también ha dado resultados un tanto desiguales.

La Revolución de la que hablo es la Revolución feminista que tuvo sus inicios en el cine con Matilde Landeta y en la literatura con la figura de Rosario Castellanos y la publicación en 1950 de su tesis *Sobre cultura femenina* que planteaba desde la academia otra forma de pensar y de estudiar, otra forma de hacer historia de las mujeres. Sin embargo, la gran fuerza del feminismo, junto con el movimiento estudiantil llegó a finales de los años 60 y 70. Si bien México mostraba tendencias tempranas sufragistas (con el Congreso feminista de Yucatán de

1917)⁸ fue de los últimos países latinoamericanos en otorgarle el voto a la mujer en 1953. No es casual el hecho de que la Angustias de Landeta ofreciera como respuesta al problema de la Revolución: “creo que el día en que las mujeres tengan las mismas facultades que los hombres habrá más personas en el mundo que piensen”. En 1949 la Mujer mexicana (y así hablo del conjunto de las mujeres que obviamente vivían experiencias muy diferentes según su clase, su nivel educativo, su raza, etnia y religión, además de sus preferencias sexuales) todavía no tenía “la palabra” ni escrita ni visual. Todo eso cambiaría en los años siguientes.

Los años 60 y 70 fueron años de mayor “movimiento” y alboroto y sin lugar a dudas hubo grandes avances desde el espacio doméstico al universitario. A la par con el movimiento estudiantil, hubo grupos de conciencia feminista que se reunían; surgen revistas como *La revuelta* (1975), *fem* (1976) y un colectivo de militantes de la imagen en Cine-Mujer (1976),⁹ además de una

⁸ Véase Urrutia, Elena. “El primer Congreso Feminista de Yucatán.” *fem. Feminismo en México: Antecedentes*. También, para un marco histórico imprescindible de las contribuciones de las mujeres en la esfera pública, véase Cano, Gabriela. “Las mujeres en el México del siglo XX. Una cronología mínima.”

⁹ El colectivo feminista CINE-MUJER se conformaba de Rosa Martha Fernández, Beatriz Mira, Guadalupe Sánchez, Ángeles Necochea, Sonia Fritz, Ellen Camus, Laura Rosetti, Sibille Hayem, Amalia Attolini, Pilar Calvo, Ana Victoria Jiménez y Mónica Mae. En un segundo momento entraron las estudiantes María Eugenia Tamés y Mari Carmen de Lara (Millán 2007, 411-13). Ángeles Necochea escribe de su experiencia personal en el colectivo. “En los años 70 con el surgimiento en México del Movimiento Feminista, es decir, un movimiento político, organizado y consciente de mujeres, las que participábamos en él empezábamos a intentar, lógicamente, extender nuestras ideas, nuestras discusiones y el análisis que iniciábamos sobre la condición y situación de la mujer. Por aquellos años era (o había sido hasta el momento) imposible hablar sobre el problema del aborto ilegal, la violación, la división del trabajo entre hombres y mujeres, el trabajo doméstico (necesario pero invisible por no ser remunerado) y por supuesto de la sexualidad” (Necochea 157).

activa discusión en los periódicos y medios de comunicación en general.¹⁰ La ONU declaró 1975 como el Año Internacional de la Mujer, cuyos festejos fueron lanzados en México del 19 de junio al 2 de julio y así dio comienzo a lo que sería la Década Internacional de la Mujer.

Fernández Violante fue, junto con Landeta, una de las más celebradas cineastas mexicanas dentro del esquema gremial y con el discurso “institucional” del enfoque en la mujer gozó de una posición privilegiada (por su conexión con las instituciones: la labor de profesora y dirigente en las escuelas profesionales).¹¹ Fue la segunda mujer en entrar al sindicato de directores y negoció su lugar entre un cine comercial y universitario (Márgara Millán 2007, 409). Se valió también de temas “nacionales,” momentos históricos de grandes intervenciones, que sin embargo, dieron un lugar en la historia a las mujeres. En 1975 estrena *De todos modos Juan te llamas*, una película que se enfoca en la vida de la hija de un general en la guerra de los cristeros. Un año después estrena *Cananea*, que exami-

¹⁰ En *Excelsior*, (5 de Septiembre de 1970), Rosario Castellanos escribió acerca del problema del feminismo desde una perspectiva de clase, notando que la Revolución que se estaba llevando a cabo en Estados Unidos estaba a punto de estallar también en México: “yo les advierto que las mujeres mexicanas estamos echando vidrio acerca de lo que hacen nuestras primas y estamos llevando apunte para cuando sea necesario [...] Pero cuando el desarrollo industrial del país nos obligue a emplearnos en fábricas y oficinas, y a atender la casa y los niños y la apariencia y la vida social y, etc., etc., etc., entonces nos llegará la lumbre a los aparejos. Cuando desaparezca la última criada, el colchoncito en que ahora reposa nuestra conformidad, aparecerá la primera rebelde furibunda” (Citado en la p. 12 de “Piezas de un rompecabezas.” de la revista *fem*).

¹¹ Curiosamente, como señala Millán (2007, 404), Matilde Landeta no fue “descubierta” hasta la institucionalización del feminismo en 1975, con el Año Internacional de la Mujer, cuando la Cineteca Nacional organizó un Ciclo de Mujeres Cineastas. El crítico Jorge Ayala Blanco (“Matilde Landeta, nosotros te amamos”. *Siempre!* Núm. 1152) dijo que Landeta “fue la revelación”.

na la relación de explotación (minera) entre Estados Unidos y México. Aunque analiza el levantamiento en Cananea y los hombres que tomaron parte, la película no deja de presentar a sus mujeres como agentes de su propio destino y como personajes polifacéticos.

En 1986, para un panel especial llamado “La mujer en los medios audiovisuales” dentro del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana, Ángeles Necochea describió con claridad lo que venía formulándose y lo que vendría en los próximos años, durante el sexenio salinista:¹²

Las películas producidas más recientemente no son como las que nacieron en los primeros años del Movimiento Feminista, necesitadas y obligadas a hablar de los temas básicos en discusión en aquel tiempo, y con la presión de hacerlo en aras de ser “buenas militantes” y no tan buenas cineastas. Ahora entendemos que la mejor militancia consiste en hacer verdaderamente buen cine. (160)

El “boom” de cineastas en los años 90, además de una victoria ganada por las luchas feministas, se debió en gran parte a la re-estructuración de la industria filmica y la política favorable a las producciones independientes en general, que distanciaba la producción cinematográfica nacional de los sindicatos y los bancos centralizados (contra los que Matilde Landeta tuvo que luchar¹³) y abría el campo a las producciones a menor escala y

¹² Según Millán (2007, 416), aquí Necochea parece responder directamente a la crítica de Ayala Blanco en su escrito “El parto de los montes feministas.”

¹³ Landeta tuvo una conciencia clara de las dificultades de hacer cine como mujer. Responde a la ilógica de los productores que tenían “miedo.” Ella notaba que su mérito hacía que los directores la buscaran como asistente y que fue aceptada como directora en el Sindicato de Directores pero que “los que no me aceptaron nunca, ni aún hoy [1980], son los productores, los señores de lana [...] Los productores no confían en nosotras [ella y Marcela Fernández Violan-

desde fuera del gremio.¹⁴ De repente se cuenta con una proliferación de realizadoras, la mayoría egresadas de las escuelas profesionales del CUEC¹⁵ o del CCC.¹⁶

Concretamente, muchas de estas jóvenes cineastas fueron capaces de llevar una carrera profesional además de ser madres (y compañeras). De hecho, Busi Cortés, Marisa Sistach, Olga Cáceres, Consuelo Garrido y Dora Guerra, alumnas que conformaban la UTEC (Unidad de Televisión Educativa y Cultural), llegarían a renovar la industria filmica mexicana con una serie de películas de largometraje (Arredondo 97).¹⁷ No cabe duda de que fueron herederas de las luchas de sus antecedentes feministas.¹⁸ Junto con las pioneras (Landeta y Fer-

te]”. Explica que no hay motivo comercial porque sus películas no fracasaron, “ni las que dirigí, ni las que escribí” (García Elío 6).

¹⁴ Para una historia minuciosa de las cineastas y las estructuras industriales desde los inicios del cine mudo hasta finales de los años 90, véase Elissa Rashkin. *The Country of Which We Dream*, y Mágina Millán. *Derivas de un cine en femenino*. Para tener una visión de las historias orales de las directoras del sexenio salinista véase *Palabra de mujer: historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)* de Isabel Arredondo.

¹⁵ El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, fundado en 1963 como parte de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).

¹⁶ El Centro de Capacitación Cinematográfica, fundado en 1975 como parte del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes).

¹⁷ Las películas hechas en el ámbito universitario y/ o con apoyo estatal incluyen *El secreto de Romelia* (Busi Cortés, 1988), *Los pasos de Ana* (Maryse Sistach, 1988), *Intimidad* (Dana Rotberg, 1989), *Lola* (María Novaro, 1989), *Danzón* (María Novaro, 1991), *Nocturno a Rosario* (Matilde Landeta, 1992), *Ángel de fuego* (Dana Rotberg, 1992), *Serpientes y escaleras* (Busi Cortés, 1992), *Anoche soñé contigo* (Maryse Sistach, 1992) *Golpe de suerte* (Marcela Fernández Violante, 1992), *Novia que te vea* (Guita Schyfter, 1993), *Dama de noche* (Eva López Sánchez, 1993), *El jardín de Edén* (María Novaro, 1994), *Sucesos distantes* (Guita Schyfter, 1994).

¹⁸ Busi Cortés en una entrevista con Alejandro Medrano Platas indica: “yo estaba con nueve meses de embarazo, entonces, se me hacía difícil comprometerme, mi hijo nacía en marzo [...] como que no me animaba mucho pero dije voy a esperar a que nazca mi hijo y si veo que es tranquilo y que puedo hacerlo

nández Violante), el cine de la era salinista tomó un giro hacia lo personal, lo cual era también político y se resaltaron las historias de mujeres en sus largometrajes de ficción:¹⁹ madres solteras, niñas pobres que sufrían en la ciudad destrozada por el temblor del 85, judías, disidentes, trabajadoras, prostitutas no glorificadas, amigas de gays y travestis, mujeres de clase alta que se reconciliaron con sus hijas militantes, mujeres que luchaban para entender su rol y su lugar dentro de la sociedad, tanto para entender su propia experiencia personal.

No parece accidental el surgimiento de la revista *Debate feminista* (1990) en aquel momento porque precisamente fue allí que se lidiaba para entender qué era lo que valía mantener del movimiento feminista y qué no, y si asumir una identidad feminista favorecía o no el alcance cultural de una autora.²⁰ Si

pues me aviento. Teníamos el antecedente de Marisa Sistach que acababa de hacer *Conozco a las Tres*, donde ella filmó tanto embarazada como recién nacida su hija. Entonces eso como que también me animó, dije: bueno si Marisa pudo, yo ya había tenido dos hijos antes, entonces sabía cómo era el trabajo cuando ya nació el niño, José era bastante ordenado en los primeros meses y fue posible filmarla” (77). Además señala que en la filmación de *Danzón* hubo un caso similar. “María Novaro, me acuerdo perfecto también estando a punto de nacer su hijo también quería ir a filmar a Veracruz, es algo que no nos limita, que al contrario, el estar embarazada como que nos da mucha energía para muchas cosas” (77).

¹⁹ La actriz Diana Bracho nota la importancia de género en la representación de la mujer en aquel momento: “[L]a mayoría de los nuevos cineastas que prometían salvar el cine mexicano, se interesó minimamente por los problemas de la mujer, y muy a menudo lo hizo con una mentalidad misógina. Sus preocupaciones fueron otras. Y así, en ese cine, los personajes femeninos tienden a diluirse en la medida que los directores-autores no se han sensibilizado como individuos, a la realidad de la mujer mexicana contemporánea. Cabe mencionar que hay excepciones importantes, entre las que destaca el cine de Jaime Humberto Hermosillo, en especial su película *La Pasión según Berenice* (1947) [sic] [1975], que en mi opinión, es la mejor película mexicana sobre una mujer (422).

²⁰ El debate, un tanto tendencioso, planteaba, a veces, falsas dicotomías. Es decir, ser o no ser “feminista” muchas veces dependía de quién preguntaba y cuáles eran los motivos de la pregunta. Por ejemplo en una entrevista

bien para esos años el cine militante se había transformado en “cine de calidad” (y según críticos como Ayala Blanco, las jóvenes ya no se interesaban en militar)²¹ cabe señalar la diferencia entre estas producciones a pequeña escala y el cine comercial patrocinado por Televisa.²²

Una de las películas de índole comercial que surgió en esta época es *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Berman/Tardán, 1994). Esta película ha sido criticada por su comercialismo, por su relación con Televisine (una rama de Televisa) lo que hizo que estuviera comercialmente disponible en el extranjero con el mercado incipiente de video. Cabe preguntarse por qué el valor “comercial” debe necesariamente significar un valor intrínseco menor, especialmente cuando se piensa en términos del alcance de un mensaje contra-corriente. Yo sugiero que lo “comercial” se puede aprovechar precisamente para mostrar

publicada en 1991, Marcela Fernández Violante dijo “No puedo ser feminista porque, a lo largo de mi vida profesional, personal y sentimental, a veces ha habido mujeres que me han puesto muchísimos más obstáculos que los que me hubiera puesto un hombre, y yo por eso en *Nocturno amor* hablé de una madre castrante que puede mutilar a un hombre” (Trelles Plazaola, 159). También, había mucha ambivalencia, por ejemplo en el caso de la película *Danzón*, que tuvo mucho éxito no sólo en México, sino también en el extranjero, incluyendo el festival de Cannes. María Rojo, la que interpretó el rol protagónico de *Danzón*, lo llamó “intimista, pero sobre todo altamente feminista” (Rashkin 178), en cambio, la directora, Novaro, tal vez por miedo a las repercusiones comerciales, rechaza la noción de que su obra se feminista. Dice: “No hay una postura feminista, sólo estoy al lado de ellas y tomo partido por ellas” (180).

²¹ Según Millán (2007, 416) Ayala Blanco criticaba de manera feroz a la obra de Cine-Mujer y afirmaba que el feminismo no había dado frutos en “El parto de los montes feministas.”

²² Rashkin nota que la gran mayoría de las mujeres cineastas trabajaron con apoyo estatal bajo la rúbrica de cultura y no del comercio. La única representante femenina del cine “comercial” antes del sexenio de Salinas era la actriz cómica María Elena Velasco (La India María) que sí logró dirigir varias películas de mucho éxito comercial, pero que en muchos casos reforzaban estereotipos negativos de las mujeres indígenas (16).

(o intentar afectar) grandes cambios en el ámbito social y para alcanzar audiencias mayores, así, “subvirtiéndolo” los modos hegemónicos de representación con más facilidad.²³ Además, propongo que esta película pone en tela de juicio los mismos medios audiovisuales, parodiando así su influencia en la cultura.

La película, de hecho, es una adaptación de la obra teatral *Entre Villa y una mujer desnuda*,²⁴ escrita y dirigida por Berman, producida por Tardán, que tuvo un éxito inaudito en la historia del teatro nacional, manteniéndose en cartelera por más de dos años (con 460 funciones) y sólo retirándose para rodar la película con casi el mismo elenco:²⁵ Diana Bracho como Gina, Arturo Ríos como Adrián y Jesús Ochoa como Villa. Aunque la película sigue el formato básico de la pieza teatral, tiende a “internacionalizar” el *locus* cultural de la historia, evitando así el argumento de fondo que trataba la “traición” de Plutarco Elías Calles en la pieza teatral, al dejar un fondo que invocaba las transformaciones del recién instaurado Tratado de Libre Comercio (TLC) con sus protagonistas como dueñas de una maquiladora en la frontera, dirigida desde el Distrito Federal.

La trama básica es ésta: hay una pareja ocasional formada por Adrián, un historiador y profesor de izquierdas que está escribiendo un libro sobre Villa y la Revolución traicionada, y

²³ Elissa Rashkin sugiere que “while the mass media in Mexico overwhelmingly reinforce a conservative understanding of the status quo, the challenge to traditional elitism that they [commercial films] symbolize rather than embody may also provide space for the expression of oppositional values” (6).

²⁴ El título remite a la obra narrativa de Enrique Adoum *Entre Marx y una mujer desnuda*. Berman, al re-emplazar a Marx con la figura de Villa en su título, a la vez deja el espectro del marxismo en el contexto latinoamericano —que para fines del siglo XX se entendería como un fracaso en cuanto a su valor como sistema político— mientras re-inscribe esa sensación de una revolución de dudoso éxito en el contexto mexicano.

²⁵ Véase “Mexico City Theater, Summer 1993” de Timothy Compton.

Gina, una madre divorciada y mujer de negocios, cuya relación entra en crisis por las expectativas diferentes. Gina siempre “permitía” que él llegara cuando quisiera y que fuera él quien la buscara sin ella exigir nada. Le presta su casa, su cama y hasta su trabajo, ya que colabora en el proyecto de Adrián te- cleando la historia mientras él se la dicta. Conforme ella quiere “formalizar” la relación, él la elude más, hasta desaparecerse por meses con el pretexto de hacer labor social. En la ausen- cia de Adrián, Gina toma como amante a su “mini-socio”, un hombre joven de la edad de su hijo. Adrián no puede aguantar el desplazamiento y con la ayuda de su *alter ego*, Villa, que lo acompaña y le incita a comportarse de forma ridícula, machista y fuera de lugar, intenta re-conquistar a Gina. La reconquista es un fracaso redondo.

Lo novedoso de la película es su forma de tratar la teatrali- dad de las relaciones de género, es decir, la manera de exponer los guiones culturales que siguen los hombres y las mujeres, de los cuales resulta difícil escapar y son poco útiles para la auto- realización. El uso de la figura de Villa que ha servido como mo- delo de masculinidad a lo macho,²⁶ y el humor que resulta del desdoblamiento de Adrián entre su yo periodista progresista y su “super ego”, demuestra la caducidad del modelo machista.

Hay momentos clave en que el espacio temporal histórico confluye con el tiempo presente. Se construye el sentido a tra- vés de cortes entrelazados entre distintos planos de los amantes en la cama y el campo de batalla mientras Adrián dramatiza su investigación. Cuando Adrián le cuenta una historia y hace

²⁶ En su estudio sobre la masculinidad en el cine mexicano Sergio de la Mora afirma: “Mexican film historians and cultural critics have argued that the Mexican cinema’s first international super star was Francisco “Pancho” Villa, the popular revolutionary leader from northern Mexico. To date, he is still the epitome of the Mexican macho” (6).

que Villa mate a una mujer, Gina se enfurece y lo persigue por la casa. Le pregunta, “¿por qué la mataste? y él contesta, “porque me tengo que ir” poniendo punto final al idilio de su romance con ironía: “huyendo o atacando. Es el destino del macho... Villa *dixit*.”

Sin embargo, es Adrián quien al final sufre el desprecio de Gina, liberada y plena con un amante joven. Se logra demostrar su grado de humillación por medio de la auto-traición que hace a su libro, a su masculinidad y a la Revolución ante la lente intransigente de la cámara. Adrián se vale del circuito de auto-promoción de la “cultura” televisada. Aprovechando la publicidad, trata de reconciliarse con Gina al reconocer públicamente la falta de “democracia” de género en la Revolución mexicana y en su relación con ella. No sólo sufre la ridiculización de sus colegas en el debate cultural homo-céntrico, sino la auto-censura. La escena comienza con un plano en ángulo picado que muestra el espacio de un estudio, desmitificando el misterio de la producción filmica y televisiva al enseñar las cámaras, luces y micrófonos y cables que normalmente se esconden tras la pantalla. La cámara pana lentamente y queda en un ángulo medio, apuntado al escenario televisado, con Adrián mostrando tarjetas a la cámara que imploran la atención de Gina. Hay un corte repentino y la siguiente imagen es un plano general de Adrián viéndose por televisión, desde su propia cocina, vestido con un delantal y apagando la imagen de sí mismo con frustración.

Este salto de espacio y de nivel discursivo sirve para recalcar el balance tenue que mantiene Adrián entre su modelo de género interno y el comportamiento (falso) que intenta representar al mundo: el que sustenta la igualdad de los géneros. Y con un toque más de humor bermaniano, Adrián les insiste a sus tres hijas (todas Panchas) que pueden ser lo que quieran, y que una de ellas va a ser presidente de la República, pero expone la

falsedad de su propio discurso, y a la vez, la imposibilidad del neo-liberalismo, diciendo con una mirada directa a la cámara, “seguramente venderán el país a Norteamérica.”

Con la última secuencia, la película se torna seria y reflexiona sobre la violencia de género promovida por los tropos cinematográficos. La cámara sigue a los dos –ella huyendo y él acechándola– al estilo de una película de horror, con movimientos bruscos, tomas de *following* y planos cortos de los rostros de los dos personajes: él enfurecido y ella horrorizada. Adrián rompe a patadas los cristales del edificio de Gina, convirtiendo así el hogar en un sitio de terror. Con Villa como animador apunta su pistola a través de una puerta cerrada y dispara (reflejando los mismos gestos de Villa). Al abrir la puerta del baño se encuentra con el horror de Gina muerta con una bala en la frente. Sin explicación ni mediación, hay un corte y se reitera la escena, esta vez abriendo la puerta a una “realidad” alternativa –no la típica mujer muerta, sino una mujer viva al final de una relación, dispuestos a llorar la pérdida juntos. Así, con las múltiples iteraciones, la película demuestra que no son inevitables la victimización de la mujer y la agresión del hombre y que hay nuevos guiones por escribir.

En la película se notan las operaciones desmitificadoras del uso de la figura de Villa como objeto ridiculizado no sólo de una mentalidad arcaica con respecto a las relaciones de género, sino también de un dogmatismo político poco fructífero en cuanto a los últimos resultados de la Revolución, como se comenta al final de la obra. Según Gina, el legado que dejó Villa a los cientos de hijos y nietos que regó por el país al “hacer patria” era de hambre y analfabetismo persistente. También pone en escena los andamios que sostienen el discurso “progresista” de la clase media, en el que si bien la mujer ya ha ganado cierto terreno en el mundo corporativo o cultural, sigue atrapada a ciertas ex-

pectativas cursis del romance y la galantería; donde si bien el hombre cree en la democracia, la igualdad y la responsabilidad mutua de la pareja, no logra aplicar sus propias libertades a las de su compañera.

Berman plantea uno de los problemas más profundos de la supuesta revolución sexual: si sólo las mujeres se “liberaron” y los hombres no, ¿cómo van a poderse entender? ¿Dónde está el progreso?²⁷ *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* vuelve al tema de la Revolución mexicana ya no para proyectar la grandeza mexicana, sino para mostrar los paralelismos entre el “fracaso” o la Revolución “traicionada” y los límites de la liberación de la mujer con la revolución sexual dados los “guiones” de género que perduran. Así como la Revolución fue institucionalizada con el PRI (Partido Revolucionario Institucional), la Revolución feminista fue incorporada a la cultura masiva sin, en el fondo, cambiar las estructuras de poder. En ambos casos, parece proponer la película, hay una cierta traición: los andamios de poder se vuelven a instalar a pesar de las grandes esperanzas por un cambio profundo.

Renovaciones

Vuelvo a las preguntas planteadas por Monsiváis en sus propuestas para festejar la Independencia y la Revolución:

²⁷ Su preocupación perenne con la interacción entre géneros y el rol de la mujer en su propia subordinación, es evidente en su teatro y en la película que aquí se examina. Sabina Berman ha afirmado: “Yo soy feminista. Pero soy feminista en el sentido que estoy en pro de que no haya opresiones en este planeta. [...] Lo que pasa es que yo no veo que sea el hombre el que ejerce el poder y la mujer la víctima. Yo creo que la misma mujer tiene interyectado ese patrón de poder y no sólo lo permite, lo propicia” (Constantino 102).

¿Qué sucede con las minorías, o las mayorías “minoritarias” (las mujeres), con su desenvolvimiento y sus aportaciones? [...] ¿Qué ha pasado en dos siglos con las mujeres de clase alta, qué con las de clase media, qué con las de clases populares y qué con las indígenas? ¿Qué ha pasado con el sistema de exclusiones, con los adeptos a otras religiones? ¿Qué con los *gays* y lesbianas? (Propuestas 33)

Hoy en día, a pesar de las numerosas incursiones en el cine por parte de mujeres talentosas, a pesar de la paridad entre hombres y mujeres en lo que respecta a la matrícula en las escuelas profesionales,²⁸ a pesar de una presencia femenina fuerte en muchos de los niveles de la industria, incluyendo la producción; a pesar de las notables figuras ya mencionadas que han logrado rodar múltiples largometrajes comerciales en las últimas décadas, vemos que persiste una gran desigualdad en cuanto al acceso a la producción cinematográfica, lo que, podemos inferir, se traduce además a una restricción a los demás grupos minoritarios en cuanto a la expresión masiva.

Me permito esbozar unos datos concretos, extraídos del catálogo virtual del IMCINE,²⁹ institución cuya meta es promover y divulgar el cine mexicano en el mundo.³⁰ En el 2008, de los 76 largometrajes de ficción registrados, sólo cuatro fueron dirigidos por mujeres,³¹ y al año siguiente, de un total de 18, sólo

²⁸ Elissa Rashkin nota que para el año 1987 había más mujeres que hombres matriculadas en el Centro de Capacitación Cinematográfica y que el número de alumnas siguió creciendo, pero ella señala también que las transformaciones económicas nacionales y transnacionales que cambiaron el estatus laboral de las mujeres no implica, necesariamente, una mejor calidad de vida para ellas (17).

²⁹ Instituto Mexicano de Cinematografía, fundado en 1985.

³⁰ En este enlace se encuentra disponible una sinopsis e información de contacto: <http://www.imcine.gob.mx/DIVULGACION/CATALOGO/HTML/CATALOGO.HTML>

³¹ *31 días* de Ericka Grediaga, *El más allá* de Lourdes Portillo, *Casi divas* de Issa López, *Cosas insignificantes* de Andrea Martínez Crowther.

dos.³² Y de los largometrajes que están por salir en este año, de los 20 programados sólo una película es dirigida por una mujer.³³ Con respecto a los documentales, la disparidad es un poco menor, pero la brecha sigue siendo enorme: en el año 2008, de 33 documentales ocho fueron dirigidos por mujeres; un año después, de 18 en total tres fueron dirigidos por mujeres y tres fueron dirigidos por un equipo mixto; de los cuatro próximamente programados sólo uno es dirigido por una mujer.³⁴

Entonces, la pregunta es: ¿dónde está la “independencia”? ¿y para quién? y ¿qué se puede hacer para instigar cambios tangibles si no otra revolución? A pesar de los grandes avances en el campo cultural y político para las mujeres y otros grupos subalternos, la decepción y la frustración ante la falta de cambio que se ha sentido —el cinismo palpable— es comprensible. El fracaso tan bien señalado por Berman de la Revolución mexicana y de la revolución sexual (ni hablar del marxismo esperanzado de los estudiantes y trabajadores) ha desembocado en una sensación de incapacidad para cambiar radicalmente la vida de los más pobres y desamparados, de los más miserables de la tierra. Asimismo, ha cimentado una aparente imposibilidad de re-distribuir la riqueza material, cultural, social; ha propicia-

³² *Las buenas hierbas* de María Novaro (que escribe el guión sin su hermana Berta) y *Stroke* de Daniela Schneider.

³³ *Cantata* de Maryse Sistach. Cabe señalar que en el 2009 y el 2010 dos de las tres mujeres cineastas que dirigen una película son las ya establecidas: Novaro y Sistach. Surge la pregunta que si es sólo por la cuestión de la economía mundial o si hay otros factores en juego.

³⁴ Estas cineastas son: Paloma Ayón Roscio, Lilly Wolfensberger Scherz, Natalia Armienta Oikawa, Yolanda Cruz, Yulene Olaizola, Dora Juárez, Diana Cardozo Benia, Christiane Burkhard (2008), Ivonne Fuentes Mendoza, Andrea Borbolla, Sarah Minter, Anaís Huerta con Raúl Cuesta, Ana Paola Rodríguez España con José Luis Figueroa Lewis y Blanca Álvarez Pulido con Boris Goldenblank (2009) y Alejandra Sánchez próximamente.

do una falta de libertad profunda; ha fomentado una creciente dependencia en las remesas del extranjero y una persistente inseguridad por el narcotráfico y la desintegración familiar a causa de la migración casi obligatoria desde el campo hacia las grandes ciudades y más allá, al Norte.

¿Y qué de la representación? Si, “se supone”, las historias que nos contamos, que vemos, que ingerimos como cultura no sólo reflejan nuestra existencia, sino la constituyen y la construyen, la exclusión patente de mujeres (ni hablar de otros seres abyectos y difíciles de rastrear) implica una visión de la realidad y una construcción muy parcial de la misma. Pues la pugna sigue siendo igual: hacer buen cine, de interés y alcance comercial (léase de calidad internacional) desde una perspectiva que abra espacio social para la(s) mujer(es) y para los demás excluidos del espectáculo nacional.

Berta Navarro,³⁵ una de las figuras femeninas más importantes en el cine mexicano contemporáneo, desde una perspectiva feminista consciente escribió en 1986 lo que hoy sigue vigente y forma su propio criterio para patrocinar a las (y los) jóvenes cineastas:

Nuestra narrativa deberá tornar la mirada al acontecer humano, desentrañar lo que está detrás del lenguaje del poder, de ese lenguaje “público” tecnocrático de nuestro tiempo que borra el drama humano [...] Es claro que la mujer que se desarrolle en los medios audiovisuales de comunicación tendrá necesaria-

³⁵ Más allá de su participación en el cine independiente de los años 70, incluyendo la colaboración en *Reed México Insurgente* (Paul Leduc, 1973), y la dirección del documental *Nicaragua los que harán libertad* (1978) (Navarro 149), en los 90, Navarro, junto con Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón fundaron la compañía productora “Tequila Gang”, aprovechándose del éxito internacional de éstos para promover la co-producción como modelo en México y así lograr una mayor difusión y una mayor calidad de cine en México y Latinoamérica (King 264).

mente que asumir su compromiso social, su compromiso político al lado de los desposeídos y de los marginados de la tierra. De otra manera, la incorporación de la mujer en la comunicación de masas, sólo servirá para reforzar el rol “femenino” que impera: la de objeto sexual y consumidora; los nuevos roles que la sociedad de consumo nos ha asignado para perpetuar nuestra subordinación (152).

Y es aquí donde acaba esta breve consideración sobre el estado de las cosas cuando tornamos la vista hacia nuestras revoluciones. Me quedo no con las grandes hazañas ni los tumultos, sino con las *Cosas insignificantes* (2008) de la joven cineasta Andrea Martínez Crowther, película producida por Berta Navarro (y Tequila Gang) en co-producción con Manga Films.

En 1987 Teresa de Lauretis afirmó que para que hubiera cambios radicales en la cultura, a base de la comunicación de medios masivos, sería necesario dejar atrás la idea de “La mujer” y trazar las líneas de diferencia entre “mujeres” dándoles así una agencia y una voz.³⁶ Así, las grandes metas para renovar el cine (hecho tanto por mujeres como por hombres) va a ser contar las historias de las personas pequeñas cuyas necesidades, ideales, dificultades y traumas se entiendan individualmente no de manera estereotipada y contar las historias desde una perspectiva de género que atraviese clase, etnia, raza, religión, preferencia sexual, etc. Veo en *Cosas insignificantes* la posibilidad de valerse del buen cine, cine de “calidad” (o sea, de valor cultural) y a la vez cine comercialmente vigente (y de un nivel de pos-producción de índole internacional), para detener-

³⁶ “Radical change requires delineation and a better understanding of the difference of women from Woman, and that is to say as well, *the differences among women*” (135).

se en las pequeñas historias humanas, de mujeres y hombres que están buscando una forma de convivir dentro de una sociedad cada vez más enajenante.

Esmeralda (Paulina Gaitán) es una joven adolescente de clase popular que sufre jaquecas desquiciantes y trabaja en un café de chinos para mantener a su abuela y a su hermanita menor. Tiene el hábito de coleccionar objetos encontrados, aparentemente triviales y guardarlos en una cajita, su único espacio “personal”. La trama de la película se construye a base de entrelazar las historias de las personas relacionadas a los objetos que Esme va encontrando. Se revela que las vidas, aún en medio del Distrito Federal, aún entre extraños, no son tan inconexas y que a pesar de las diferencias de clase, hay puntos de encuentro sobre los cuales se pueden construir relaciones valiosas.

Las cosas insignificantes también pueden referirse a las palabras injustas y las acciones que hacemos sin pensar en la vida cotidiana y que tienen un desenlace mucho mayor a lo que podemos imaginar. Mientras Esme lucha con el deber de cuidar a una abuela enferma y una hermanita en la primaria, sin el apoyo de ninguna figura familiar, más allá de las remesas que manda su hermano desde Canadá, los otros personajes en su entorno luchan diariamente también. Eli es una mujer de clase media, fotógrafa de niños de la calle, que descubre que su pareja, Iván, le ha sido infiel y ha engendrado un hijo que le ha ocultado por 5 años. Paola (Barbara Mori) es una mujer de clase alta, aislada, sin el amor de su pareja y encerrada en su “castillo” y en su propia mentalidad. Es madre del hijo de Iván, un hijo que, se revela, sufre de leucemia. Mientras tanto, conocemos al psicólogo Augusto Gabrieli, cuya cartera Esme ha agenciado para su caja, que lucha con su propia soledad e intenta rectificar la relación con su hija, con la que no ha tenido contacto en muchos años.

A base de las interacciones entre los personajes que en la superficie no tienen ninguna relación, se descubre que el dolor atraviesa todas las clases sociales y que lo que sufre cada individuo puede, tal vez, mitigarse con el entendimiento mutuo y la comunicación. Esmeralda se encuentra en una encrucijada: debe lograr la realización personal e irse para Canadá, dejando así a su abuelita sola y a su hermanita con unos tíos en provincia, o debe aguantar el estrés y el dolor que sufre, los deberes injustos para una niña adolescente, pero que representan los valores tradicionales de la familia y además la solidaridad entre hermanas. Eli enfrenta sus propias expectativas de una relación y sus miedos, se acerca a la inestabilidad de la que anteriormente había sido sólo espectadora. Paola busca la manera de acercarse a su hijo enfermo, cuyo cuidado siempre se ha encargado a una nana (de rasgos indígenas), para mitigar su propia soledad y enajenación. Mientras tanto, Iván y Augusto, desde posturas muy diferentes, intentan encontrar una forma de ejercer la paternidad responsable y, en el caso de Iván, reconstruir una relación de pareja herida.

Cosas insignificantes termina meditando, calladamente, sobre las grandes cuestiones de la era: las migraciones forzadas por la política del neoliberalismo; las brechas entre las clases sociales: la necesidad de movilidad para las más necesitadas y el estancamiento social y sentimental para las más privilegiadas; la dificultad de vivir una relación de pareja plenamente a pesar de las mejores intenciones y las mentalidades más abiertas; el dolor de la enajenación; el valor persistente de la familia. Así que, desde lo pequeño, desde lo aparentemente insignificante celebremos nuestras diferencias y la diversidad que hace hermoso el país, festejemos nuestra forma única de ser... pero así también cuestionemos nuestras expectativas, nuestros prejuicios y nuestros fracasos porque eso sí, *lo personal*

es político. Como ha señalado Sabina Berman: “no es que una mujer que es feminista es menos mujer. Al contrario. Es una revolución síquica que ha ocurrido dentro de las mujeres y dentro de los hombres”. (Cit. Constantino 101). En este año 2010 iniciemos una revolución más, una renovación académica en el interés por la equidad, la paridad y la igualdad para todos los mexicanos. Analicemos cómo las nuevas formas de expresión y los nuevos cineastas, mujeres y hombres, que producen el cine de hoy día, se plantean las grandes preguntas de este nuevo siglo, ya no desde imágenes icónicas de la Revolución sino desde la interioridad de personajes complejos en una sociedad aún estratificada.

Bibliografía

- ACEVEDO, Marta, *et. al.* “Grupos feministas en México.” *fem.* 5, (1977): 27-32.
- _____. “Piezas de un rompecabezas.” *fem.* 5, Oct.-Dic., 1977. México. 11-26.
- ARREDONDO, Isabel. *Palabra de mujer: historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- AYALA BLANCO, Jorge. “El parto de los montes feministas”. *Intolerancia* 2. (1986): 3-20.
- BERMAN, Sabina e Isabelle Tardán. *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1996)
- BRACHO, Diana. “El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer... Quién?” *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, 1.2 (1985): 413-423.
- CANO, Gabriela. “Las mujeres en el México del siglo XX. Una cronología mínima.” Marta Lamas, coord. *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica: México, 2007. 21-75.

- CASTELLANOS, Rosario. *Sobre cultura femenina*. México: América, revista antológica, 1950.
- COMPTON, Timothy. "Mexico City Theater, Summer 1993." *Latin American Theatre Review*. 27. 2 (1994): 133-8.
- CONSTANTINO, Roselyn. *Resistant Creativity: Interpretative Strategies and Gender Representation in Contemporary Women's Writing in Mexico* (Rosario Castellanos, Sabina Berman, Carmen Boullosa). Tesis. Arizona State University, 1992.
- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1987. 127-48.
- DE LA MORA, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: U of Texas P, 2006.
- FERNÁNDEZ VIOLANTE, Marcela. "La otra cara de la historia del cine: las directoras de la industria cinematográfica nacional." *La mujer en los medios audiovisuales: Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UNAM, 1987. 139-48.
- FRANCO, Jean. *Plotting Women: Gender Representation in Mexico*. Nueva York: Columbia UP, 1989.
- GARCÍA ELÍO, Diego ed., *Cine Club INBA: 6 mujeres cineastas mexicanas*. Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.
- KING, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, 2000.
- LANDETA, Matilde. *La negra Angustias*. (1949)
- MARTÍNEZ, Andrea. *Cosas insignificantes*. (2008)
- MEDRANO PLATAS, Alejandro. *Quince directores del cine mexicano entrevistas*. México: Plaza y Valdés, 1999.
- MILLÁN, Márgara. *Derivas de un cine en femenino*. México: PUEG / Porrúa, 1999.
- _____. "En otro espejo: cine y video hecho por mujeres." Marta Lamas, coord. *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. 386-443.

- MOIRÓN, Sara. "¡Al fin triunfadora!" *Cinema Repórter* 6 Noviembre 1948: 8-10.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre cultura popular en México." *Latin American Perspectives*. 5:1. *Culture in the Age of Mass Media*. Winter, 1978. 98-118.
- _____. "Propuestas (desatendibles) sobre un Bicentenario y un Centenario." *Proceso*. 1613, 30 Sept., 2007. 32-4.
- NAVARRO, Berta. "Una reflexión sobre el papel de la mujer, su compromiso y responsabilidad dentro de los medios audiovisuales y de la comunicación de masas." *La mujer en los medios audiovisuales: Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UNAM, 1987. 149-56.
- NECOECHEA, Ángeles. "Una experiencia de trabajo." *La mujer en los medios audiovisuales: Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. Mexico: UNAM, 1987. 157-161.
- RASHKIN, Elissa J. *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream* Austin: U of Texas P, 2001.
- SCHETTINO, Macario. "La Revolución en duda." *Proceso* 1613 (2007): 60-2.
- TRELLES PLAZAOLA, Luis. *Cine y mujer en América Latina: Directoras de largometrajes de ficción*. Puerto Rico: EDUPR, 1991.
- TUÑÓN, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- URRUTIA, Elena. "El primer Congreso Feminista de Yucatán." *fem. Feminismo en México: Antecedentes*: 30 (1983): 5-7.

LAS REVOLUCIONES COMO APARATOS
DESCOMPUESTOS ANTE LA MAQUINARIA
DEL NARCOPODER EN *LODO EN TIERRA
SANTA* DE ÁLBARO SANDOVAL

MARIO MARTÍN*

*A mi profesor Juan Bruce-Novoa: presencia
lúcida y fina de humanista en nuestros cursos
y discursos críticos, en nuestra memoria y en
nuestra gratitud.*

Lodo en Tierra Santa (2007) de Álvaro Sandoval es una novela temática y tonalmente intensa, estructuralmente económica y articulada con rigor. Llama la atención que al ser una ópera prima mantenga la complejidad ideológica en un extraño equilibrio con una textura estética entre el realismo sucio, la parodia desmesuradamente carnavalesca y el contrapunto de una lírica sorprendentemente luminosa. Aunque *Lodo en Tierra Santa* presenta en un primer plano la experiencia de la narcocultura y la violencia, el diseño mayor es el de las revoluciones del XX. El espacio axial es ¡Valgamedió!, una comunidad que se imagina y reinventa desde un aislamiento atroz y una modernidad de desecho.¹ Todas las re-

* San Diego State University

¹ *Lodo en Tierra Santa* es también una novela de expresión de la última generación de la diáspora, puesto que fue escrita desde una estancia en San Mateo California. En 2007 la obra ganó el *Premio Binacional de Novela Joven: Frontera*

voluciones se desvanecen antes de cumplirse y sólo queda el pueblo como evidencia de sus despojos, de sus memorias inútiles.

La historia es la mil veces contada de una revolución (de Camerino Rojo) estéril, frustrada a la mitad de la fiesta de las balas por la rendición de Villa y la entrega de armas en Sabinas. Luego vienen las promesas sucesivas e incumplidas de reparto agrario y progreso con puertos salitrosos y ferrocarriles sin recorrido, sin destino; los despojos de tierras ejidales durante el programa gubernamental de reconversión; el éxodo a la frontera y la emigración tras el sueño americano (de Alcides, de Ventura); y los ecos del alzamiento del EZLN entre jornaleros migrantes que protestan contra la cacería de inmigrantes indocumentados. Este evento termina desastrosamente. Los manifestantes son deportados y ante el desempleo Alcides y Ventura se unen a la mafia del capo Osito y se desata la matanza contra el bando rival del Diablo, bajo la mirada de la policía y el ejército, con el pueblo inocente en medio. Alcides y Teodoro son fusilados por la banda del Diablo. La novela se hunde en el último párrafo y en un río negro, que arrastra más de una centena de cadáveres de ajusticiados y de desechos biológicos. Si la instantánea final de *Los de abajo* deja a Demetrio Macías apuntando, ya muerto para el lector, desde una resquebrajadura del cañón de Juchipila, en contraparte *Lodo en Tierra Santa* muestra a Lico Rojo mientras es arrastrado por la creciente del río, mientras con sus dedos figura una pistola para apuntar a un sicario apostado en un puente. Por medio de ésta y otras muecas pastiche de la primera novela de la Revolución, se extiende el sentido de violencia contra el pueblo, desde el movimiento armado de 1910 hasta los ataques del narco. Al utilizar *Lodo en Tierra*

de palabras/Border of Words promovido por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Editorial Tierra Adentro y el Centro Cultural Tijuana.

Santa cierta fluidez de planos temporales y espaciales sugiere que la injusticia, la represión y la violencia son una misma, y que no han tenido solución a partir de 1910.

En este trabajo se examina ese amplio espectro de revoluciones a partir de los aparatos en cuanto estructuras mecánicas, y se analiza el origen, funcionamiento, abandono y ruina de éstos debido a que son marcas instrumentales y también desechos de movimientos de conciencia. Asimismo se analiza el valor del capital simbólico de otro tipo de mecanismos estructurales, los aparatos ideológicos, de los que se señala su origen, eficacia, disfuncionalidad, abyección, eliminación y desecho.

Se levantaron en cuerpo y arma

Si se reconstruye la trama novelística, ésta iniciaría cronológicamente con la rendición del ejército de Villa, al que pertenecía Camerino Rojo. El perfil de esta etapa revolucionaria es la matriz de todas las movilizaciones que cobran presencia o son alusiones en la novela. Para Camerino el movimiento revolucionario no se funda en principios, sino en levantarse en armas. A ese instrumento se reduce el funcionamiento de la maquinaria revolucionaria. Todas sus memorias se fundan en ese reclamo que nunca le hizo a Villa, porque no tenían posibilidad de hacer oír su voz:

Ahí está él, queriendo hablarle de tú a tú a Villa, chispearle la cara de saliva del vivo coraje que tiene.

—No mi General, las armas son la mejor salida del pueblo. Qué no ve que andando en la bola la gente se siente rica, a sus anchas; qué no ve que la gente es feliz entre el tierrero levantado y el griterío de las locomotoras y los alaridos de los caballos. Qué no ve que apenas así la gente tiene maíz pa' tortear gordas en las hornillas. Qué no ve que el que anda con nosotros difícilmente hambrea.

Y Villa se enrosca el bigote, como pensando las palabras que no le dijo. (63)

La novela sugiere que la Revolución no estableció estructuras ni superestructuras de poder durables, sino una lucha por la sobrevivencia. En el pasaje anterior se reduce el villismo a un “alarido”, a un “griterío” de máquinas e instrumentos de guerra. Es como un fervor del caos, no hay justificación ideológica sino la confusión del estallido: nada antes, muy poco después, de forma semejante a lo que se describe en *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán, en que la ley es la pistola del general y su aplicación se ejecuta mediante el revólver de Rodolfo Fierro en una “fiesta de las balas”. Para Camerino la efectividad del líder Villa se mide proporcionalmente en el daño que pueda causar con su revólver y con su cuerpo, que también se entiende como arma para sometimiento y predominio.

—No era más que otro cabrón desalmado de los viejos tiempos, otro que sólo iba por las calles afinando la puntería de sus dos pistolas: la que llevaba fajada a la cintura y la de un poco más abajo: una pa’ empanzurrar la tierra de los camposantos y la otra pa’ jorobar los vientres del viejerío. Así era Villa. (142)

Lodo en Tierra Santa sugiere que se levantaron en armas antes los cuerpos que las conciencias. Late un deseo informulado de emociones revolucionarias que van del júbilo frenético al coraje acumulado, que no encuentran expresión sino en la violencia.

Hay una instantánea carnavalesca de Camerino en la que, ante el coraje y la impotencia de tener que entregar sus armas, a éste sólo le resta su propio cuerpo. Al no ser capaz de proferir su indignación en ideas y voces, expulsa un flato como un grito. Es un acto de protesta ante la autoridad represiva que los deja indefensos, sin poder de acción y sin palabras:

Camerino regresa a Sabinas y descarga la carabina y se la da al gobierno y se siente desamparado, piojoso, sin saber qué hacer ni a dónde ir y está obligado a dar una sonrisa en un lugar donde sólo cabe el coraje. Lo único que las vísceras le dicen que haga en ese entonces, lo hace: se atocha entre la bola, aprieta el culo y les tira un pedo bien tronado. De su flatulencia se ensoberbece más que cualquiera porque es el único en mostrar su desacuerdo con la decisión que Villa ha tomado. (62, 63)

Debido a que Camerino no pudo verbalizar su protesta, se queja toda la vida en su imaginación y eso le da la ilusión de heroicidad. La Revolución para el imaginario popular es más una narrativa ficcional desproporcionada, que el testimonio de lo factual. Si el cuerpo de Villa es un arma para someter, el de Camerino es como una escritura en el vacío de los imaginarios populares, es lo innombrable en el sujeto histórico, el objeto fuera del límite. Por otra parte, el orgullo de esa detonación flatulenta de Camerino tiene un valor distinto desde la perspectiva de Julia Kristeva, para quien las excrecencias sirven para remarcar una confirmación de vida, de que se está vivo ante una situación coyuntural:

Tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadáver. (*Poderes de la perversión* 12)

La estética de lo escatológico (Lodo) y la escatología (Tierra Santa) se cifran desde el título de la novela y alcanzan una compleja red de significaciones. No es gratuito que Camerino

describa jactanciosamente a la Revolución de 1910 como el gran ruido, es decir, no una ideología o un contenido conceptual, sino un puro significante además descompuesto, que no comunicó nada porque se redujo a ruido. Al comparar Camerino su villismo con el alzamiento de los jinetes enmascarados (ecos del EZLN), defiende el sinsentido de su revuelta:

—Viéndola ahora —insistió el jinete—, sabe bien que su lucha de nada sirvió.

Camerino se sintió agredido por el comentario. Sintió que respiraba un jalón de aire agrio. Se incomodó un poco. Se atrincheró en una mueca ruidosa de la cara y comenzó su defensa:

—Claro que sirvió. Y mucho. Dígame dónde ha habido un ruido que se le parezca. Búsquele. No hay nada.

—Sí, claro, pero nos dejaron un criadero de ratas —volvió a intervenir el jinete—. (62)

Si se sigue la lógica de Camerino de su sonoro flato como valiente protesta, entonces la molestia se reduce a un Gran estrépito del cuerpo social, una mímica animalesca que desencadenó un desorden mayor de alimañas depredadoras. Esto implica que los resultados del llamado triunfo de la Revolución fueron desastrosos porque fue incapaz de detener el latrocinio de los bienes de la nación y de la sociedad civil.²

La instancia temporal que se rememora de la Revolución, es la del final: la rendición, la entrega de armas y el asesinato de Villa. De este último evento queda el automóvil astillado a balazos en el cruce de las calles Juárez y Barreda de la ciudad de Parral. Con lo cual se inaugura en *Lodo en Tierra Santa*

² En el lenguaje coloquial mexicano se usa la expresión “hacer un pedo” para describir la creación de un conflicto desmesurado, o de un escándalo sin sentido. Desde esta semiótica, la Revolución de Camerino fue una excrecencia de la que sólo queda la memoria de la furia y el sonido.

este museo de máquinas ruinosas, reliquias de ilusiones canceladas, de fracasos, de decadencias, de caídas, de cadáveres. Al incendiarse su jacal, Camerino salva unas fotos y un baúl de madera con abalorios de gitana de su mujer Maravillas. Entre las baratijas venía una foto, que según Camerino fue la instantánea fundacional de México como gobierno revolucionario:

[É]se ha sido el único día en la historia en que ha existido gobierno en este país: Doroteo y Emiliano ocupando los más altos cargos. Mírelos bien. Están a sus anchas. No caben de tanto pinche gusto. Esa fotito puso patas arriba al país. (109)

Camerino y su rifle, sobrevivientes de la Revolución ruinosos y sin balas, mal pueden amenazar a quienes les intentan echar fuera del furgón en que habitan con Maravillas.

El tren de la Revolución agraria

Hay en *Lodo en Tierra Santa* una rica referencialidad al periodo del “Despegue económico” (1940-70) en la sinécdoque del tren y la vía construida y utilizada por un poderoso patrón para transportar “la yerba” al puerto. Hay una deliberada confusión entre las obras de infraestructura realizadas para la industrialización agrícola, promovida por la presidencia de Lázaro Cárdenas y los sexenios posteriores, y la utilización de tales obras a favor de la narcoeconomía. Dentro de la historia sinaloense, el 21 de febrero de 1941 en el Hotel Belmar de Mazatlán se asesinó al gobernador de Sinaloa, Rodolfo Loaiza (1941-1944). Se había distinguido, desde que era senador y después como gobernador, por sus campañas permanentes y agresivas contra las redes de narcotráfico y de producción de enervantes, especialmente contra los

narcoagricultores de adormidera de Badiraguato y del sur del estado. El homicida material acusó de autor intelectual al que luego sería el gobernador del estado, el general Pablo Macías Valenzuela (1945-1950), quien fue Secretario de Guerra y Marina de la Nación de 1940 a 1942. En los juicios y en los diarios consigna Luis Astorga que “se hablaba del general Maximino Ávila Camacho (hermano del Presidente), de los terratenientes del sur de la entidad, de la familia de Alfonso Tirado —ex presidente municipal de Mazatlán—, e incluso de traficantes de opio de Badiraguato” (Astorga 177-179). El General Anselmo Macías Valenzuela, comandante de la zona Militar de la Huasteca, se hizo apoyar por varios generales para interceder por su hermano ante el presidente Manuel Ávila Camacho. Así consiguió que el juicio pasara de la jurisdicción federal al estado de Sinaloa, que Macías gobernaba, y pudo nulificar los cargos en su contra. Este evento pudo develar las redes de complicidad y contubernios al más alto nivel del gobierno nacional en relación con las organizaciones criminales y los narcoproductores sinaloenses. Quizá a estos eventos se refiera *Lodo en Tierra Santa* cuando menciona que las vías férreas y el tren fueron construidos por el gran patrón: “Contrataron ingenieros de Ferromex para tender una vía que facilitó el traslado de los cargamentos. Así lograron que la yerba bajara zumbando hasta el puerto, donde se embarcaba y salía por mar hacia diferentes destinos” (72). En la novela este hecho es el origen de la parálisis agrícola y la emigración bracera. Peor aún, este hecho marca la desaparición de la normatividad social, del orden público y la sustitución por la ley del narco, hasta desembocar en un narcoestado y la omnipresencia del terror y la muerte.³

³ Para una detallada relación de conexiones entre el gobierno sinaloense y la producción y distribución de estupefacientes, así como sus ligas con las gran-

Cumplida su misión, el narcoferrocarril se inmoviliza en ¡Val-gamedió!: bajo el liderazgo de Lico Rojo fue llenado de ilusiones agraristas y de comunidades utópicas, sin embargo, nadie pudo arreglar el desperfecto, pues pronto se fundieron las llantas con los rieles. No arrancó, no llegó a ninguna parte. La gente se fue tras otra utopía al norte (el programa bracero), dejando desolada su comunidad de San José de Gracia. Abandonaron a Lico Rojo trepado en lo alto de la máquina, como el guardagujas de Arreola, pero condenado a la inmovilidad: este tren ya no pasa ni por milagro, accidente, absurdo ni sarcasmo.

Sólo Lico Rojo se quedó grite y grite, pidiendo calma, que tan sólo se trataba de un desperfecto en el aparato. Abría los brazos en cruz, clavando su oreja derecha en el hombro como diciendo qué pasó, no me hagan esto. (73)

Lico Rojo ayuna diez días, pero no como el líder que busca con ello la purificación interior o la ayuda divina, sino como un be-rrinche contra sí y contra los que lo dejaron solo. Es un Moisés incapaz de sacar a su pueblo de las tierras del faraón, del “gran patrón” esclavizador hacia Tierra Santa. Su pueblo no tiene fe, no puede esperar más, lo desecha como a un (mero)Lico Rojo, sin poseer poder en su palabra. No hay en Lico Rojo aliento profético, sino más bien profiere desaliento en el valle yermo. Su gente se va a servir al territorio del poderoso imperio que está al cruzar el lejano río.

México se encuentra desde la post-revolución en un nivel de desarrollo capitalista intermedio, en vías de desarrollo, de economía emergente, al que el teórico W. W. Rostow llama

des mafias estadounidenses de “Lucky” Luciano, ver Luis Astorga, “Traficantes de drogas, políticos y policías en el siglo XX mexicano.”

“la etapa del despegue”. Para esta novela, el despegue fue el principio del lodazal: el progreso se desvió y se fundieron los fierros cuando la élite revolucionaria se aprovechó de la ideología revolucionaria para erguirse como nueva burguesía sin metas verdaderas de justicia o de imaginación de futuro. Allí está para siempre descompuesto el aparato ideológico, entre el movimiento y su parálisis, entre la Revolución y su institución. Se dislocó la mecánica social entre el despojo de tierras, la condena al rezago y la fuga de brazos al norte, mientras sucesivos gobiernos sinaloenses y de otros estados del noroeste, se ven involucrados frecuentemente en actividades del narcotráfico. La tan anhelada justicia revolucionaria se convirtió en poder, el poder en institución y todo junto funcionó como ejercicio de represión y control. Como ejemplo está el licenciadito que hace referencia al periodo que Ortiz Mena llamó de la estabilización económica, que se inaugura con Miguel Alemán. Es la etapa conocida como la de los licenciados, de los tecnócratas como sustitutos de la burocracia revolucionaria.

Camerino cuelga de la máquina algunas fotos de revolucionarios del temprano XX. El acto parece llamar la atención del gobierno que envía una comisión de diez hombres acompañando al licenciadito, que quieren hacer del ferrocarril una memoria monumental: “Por esos días habría de aparecerse la gente del gobierno, llevando la idea de convertir esa máquina en monumento histórico o patrimonio cultural de la región o algo por el estilo” (95). Se plantea que el gobierno convierte los fracasos en marcas memorables al reinventar la historia y el orgullo nacionales. Intenta, quizá, hacer olvidar que ese tren sirvió al narcotráfico del gran patrón y que ahora se ha destinado como museo revolucionario. En los sucesivos viajes anteriores el licenciadito ha enajenado todas las tierras, sólo queda por alienar la memoria como capital simbólico y último recurso

de identidad. Carlos Fuentes en *Tiempo mexicano* señala que “mientras el progreso norteamericano ha producido basura, el retraso mexicano ha producido monumentos” (10).

La Tierra Prometida por el TLC y sus alzamientos

En *Lodo en Tierra Santa* las mismas tácticas de acoso y despojo por parte de legalismos gubernamentales se repiten unos años después en clara referencia al periodo de la reconversión económica hacia el TLC y la globalización salvaje de mediados de los ochenta al presente. El personaje metonímico de esta victimización es Ventura Rico –o “pobre desventura”, como lo satirizaban en la cantina. Rico había recibido esas tierras de su abuelo en retribución a sus servicios con el ejército de Emiliano Zapata: “—Y me quitó todo. Como a todos. Llegó el gobierno y dijo que el nuevo dueño era el licenciadito” (26). A Ventura le queda la fe en un siempre cercano levantamiento: es rico en ventura, un bienaventurado dolorosamente crédulo. Materializa esa fe en sus cananas vacías, también herencia de su abuelo: “Hacen una cruz y piensa que el ritual es una especie de bendición a medias que da la providencia por el simple hecho de tener fe en algo” (39).

Simultáneamente al axioma inicial de “sufragio efectivo, no reelección”, la revolución social de 1910 proponía una Reforma y una redistribución del régimen de tierra. Esta conquista fue consagrada en el artículo 27 de la Reforma agraria en la Constitución de 1917. Desafortunadamente, una vez institucionalizada la Revolución la Reforma agraria y los subsidios de apoyo fueron la base clientelar, el ejército electoral del PRI-Gobierno. Sobre ese espejo se ven las demás revoluciones en *Lodo en Tierra Santa*, la esperanza de reparto de tierra y acceso a una

vida bucólica a la que aspira Ventura. Son más importantes las oportunidades de beneficio individual que los reclamos colectivos de justicia y participación política y social. El hombre de leyes es el antagonista que impide el retorno a este sentimiento de la Arcadia arquetípica, a la paz agraria. El licenciado de corbata de moño llega entre aullidos de patrullas y pelotones de guardaespaldas.

Con la reconversión económica y la globalización las tierras de Ventura han vuelto a manos monopólicas, como durante el porfiriato, anulando todo efecto de las conquistas agrarias de la Revolución:

Lo que Ventura no supo fue que después llegó la gringada y en esas mismas tierras paró hoteles, restaurantes, bares, zonas rojas y toda la parafernalia de su primer mundo. Florecieron albercas. Brotó el asfalto. Crecieron decenas de discotecas. Pararon un aeropuerto. En las cañadas cercanas, a caballo, se paseaba el ejército de güeros vacacionando. Todo eso fue sembrado en las viejas tierras de la revolución. (26)

En una viñeta inolvidable el autor concentra los constantes acosos, despojos y expulsiones de campesinos, reducidos a parias, que merecen la compasión de los espantapájaros que los contemplan partir:

Desde la punta de una colina, volteó hacia lo que dejaban. Vio las hileras de espantapájaros, que él mismo había hecho, cayéndose al mínimo empujón de viento: siluetas como ánimas en el valle de la tierra ensangrentada, donde un tiempo atrás hombres bragados caían aturdidos de pólvora, enceguecidos por la bala de las bayonetas; siluetas de palo con ropa vieja y clavada la mirada en la desbandada de aquellos otros hombres que ya no tenían nada, ni un machete para emprender la defensa de la propiedad. Aún así, esos espantajos parecían tener más vida que los que ya se perdían al bajar la cuesta. (27)

Una vez más *Lodo en Tierra Santa* traza un círculo de referencialidad desde la reconversión económica con aquellas luchas revolucionarias por la distribución de la tierra, que la gente ya no puede defender ahora por estar desarmada. El último despojo son los machetes, sin los cuales no sólo son contraespejo de los revolucionarios, sino que son entes más patéticos que los espantapájaros del valle.

La ironía extrema es el último viaje del licenciado a ¡Valga mediós!, ahora realizado en helicóptero con una comitiva de diez trajeados. La aeronave se arruina y no puede despegar, queda en el mismo lodazal, junto al narcotrén, varados como los restos del pueblo antiguo. Por una parte, este aparato sofisticado de movilidad y modernidad, ahora descompuesto, ilustra el generalizado uso de estos sofisticados medios de transporte (helicópteros y avionetas) de oficinas burocráticas de primer y segundo nivel. La protesta de los periodistas y columnistas mexicanos en las últimas décadas contra el dispendio y el gasto suntuario ejercido por funcionarios gubernamentales es un tema gastado. Es común en la narcocultura que las bandas de narcotraficantes abandonen automóviles, camionetas, camiones, avionetas o helicópteros después de una misión. Esto sugiere atrevidas semejanzas de operación entre el crimen organizado y el aparato de gobierno.

De las últimas revueltas a la narcoviolenia

Los albores del siglo XXI irrumpen en las vidas de las comunidades del valle con dos alzamientos incipientes. Por una parte, de otras tierras pasan de camino al Norte los trece jinetes de rostros cubiertos de paliacates, levantados en contra de los efectos negativos del neoliberalismo económico, de los rezagos sociales

y de la inmovilidad política de nuestro nuevo milenio. Por otra parte, desde Estados Unidos y hacia la frontera, un grupo de trabajadores indocumentados latinos organiza una manifestación armada contra los atropellos laborales, la discriminación de los jornaleros migrantes y el endurecimiento de controles fronterizos. Aunque en *Lodo en Tierra Santa* el viento no pasa de un connato de revuelta, sin embargo, pone de manifiesto el fenómeno de las migraciones que Renato Rosaldo propone en “Reimaginando comunidades”:

De hecho, yo plantearía que el estudio de las naciones bajo el imperialismo funciona ahora desde un presente en el cual hasta la útil ficción de Estado nacional como un terreno homogéneo territorialmente limitado se está disolviendo bajo la fuerza de transformaciones globales tales como la nueva división internacional de trabajo, las olas inmigratorias de una magnitud sin antecedente, y la implosión de tercer mundo al primero. (191)

Por otro lado, los jinetes del paliacate cumplen la función de discutir y descalificar la Revolución de 1910 y sus consecuencias y la situación sociopolítica actual en manos del caciquismo, del despojo, de la miseria, de la corrupción y la abulia de las conciencias:

Nadie mete las manos, nadie para eso. Así es México. Así le gusta. Una patria de chispazos. Nos tienen en un atolladero de puercos y ahí nos agrada estar. Nos tienen envilecidos, en lo másapestoso del lodazal, tragándonoslo, y no decimos ni pío. Pa' qué pues. Si nada cambia.

—Lo mismo de hace años..., dijo Camerino (60)

A la par del lodo geológico y biológico, la proliferación de los antivaleores arriba mencionados mantienen a la “Tierra Santa” de la patria en un fango inmundo, en un inframundo que envilece a todos sin tregua desde hace un siglo, porque nada ha

cambiado. Irónicamente, la última vez que vemos a los jinetes en la novela es después de sus discursos encendidos, cuando se duermen mientras Camerino los contempla y recuerda. Entre las montañas, una veintena de jornaleros hacinados en dos camionetas Ranger con remolques y un costal con siete pistolas, intentan llegar al muro fronterizo para empezar una revolución contra los patrulleros en turno. El pequeño grupo lo forman representantes de diversas comunidades: un gaucho, un cora, un nicaragüense, un chapín, un guacho desertor y, entre los valga-mediosinos, Rico Ventura, Lico Rojo y el universitario Alcides. El resultado es desastroso: los revolucionarios no tienen tiempo de usar las armas del costal, algunos son torturados o golpeados y empujados a patrullas fronterizas, otros deportados al lado mexicano del muro. El poeta nicaragüense Ulises Baltasar es colgado y asesinado por el rifle telescópico de Daisy Cervantes, bella e implacable como la muerte. Una de las hipótesis centrales de *Tiempo nublado* de Octavio Paz es la crítica al utopismo revolucionario por su retorno al tiempo cíclico. Éste es el caso de Ulises Baltasar, quien desea transplantar a Estados Unidos su revolución portátil nicaragüense. La fantasía es el escenario que nos permite desear: la ideología revolucionaria de Ulises Baltasar es una fantasía, un pastiche del Ulises que se enfrenta a los muros de Troya pero dentro del territorio prohibido y enemigo, que fue elegido como la Tierra Santa. Son Ulises y Alcides quienes junto al muro abandonan no estratégicos caballos de madera, sino dos Ranger, un remolque y un costal de siete armas inutilizadas. El guacho desertor sólo esperaba la hora de disparar porque era “como poner cohetes a la Virgen” (38), ilusión arcaica y frustrada de revivir el júbilo de la fiesta de las balas. Deliberada y eficazmente la voz narradora borronea las marcas de contemporaneidad del viaje de los jornaleros rebeldes. Describe la marcha de “la carreta” al referirse a la ca-

mioneta Ranger. Así, la intención es muy lograda: sugerir en el lector la impresión de que no importa el cómo (ni el vehículo, ni el parámetro temporal), pues nuestras revoluciones se animan con los mismos sentimientos y rituales del caos, es decir, con el deseo del retorno al *beatus ille*, al *locus amoenus* de las comedias rancheras del cine nacional, como sueña Ventura. Cualquier ideología está vacía y en bancarrota si no se proyecta hacia el futuro, hacia la utopía. Los trece jinetes (ecos del EZLN y el chispazo de los jornaleros latinounidenses) no deseaban ni concebían utopía moderna, ni la evolución hacia un nuevo estadio, sino un retorno a las ilusiones, a las promesas incumplidas de hace cien años y al repudio violento contra la fuerza alienante del imperio que aniquila y fascina. En *Corriente alterna* Octavio Paz explica esta violenta ambivalencia ante Estados Unidos, que se agudiza ante la amenaza y promesa del TLC: “[El ‘tercer mundo’ siente] fascinación y horror, amor y envidia por sus antiguos señores: quiere ser como las ‘naciones desarrolladas’ y no quiere ser como ellas. El ‘tercer mundo’ no sabe lo que es, excepto que es voluntad de ser” (213, 214). Esa “voluntad de ser” encarna en Alcides, que se arroja al futuro, al Norte, y en el camino lanza su cámara fotográfica al vacío para deshacerse de su pasado. Su utopía personal se vuelve servidumbre de jornalero y después de la última oportunidad para rebelarse contra la explotación y represión del imperio y sus fronteras, regresa al “Edén subvertido”. No encuentra en su Tierra Santa un futuro alternativo y se une a la mafia del Osito. Se une a la colección de aparatos rotos, la cámara como imposibilidad de testimoniar lo pretérito.

La primera escena de la novela se abre con la carroza funeraria “El Buen Viaje”.

La carroza funeraria viene a entregar los ataúdes de dos hijos de Lico Rojo, muertos en el intento de cruzar la frontera. Queda

averiada la carroza funeraria en el paisaje poblado de chatarra de otros aparatos y momentos fallidos. En un arranque quijotesco, Lico Rojo, con una escopeta sin municiones, acompañado del idiota Argumedo con su resortera al cuello y una mula flatulenta, deciden vengar las dos muertes. Apedrean las láminas del muro fronterizo, en una dolorosa escena en que David no sabe dónde está Goliat. El colofón paródico de las revoluciones es cuando el pelele Argumedo se reviste con cananas de utilería del fotoestudio de la plaza y en lugar de rifle insiste en empuñar una escoba. Es un comentario brutal del reemplazo de levantarse en armas a disponerse a la servidumbre con la sonrisa imbécil de Argumedo.

La narcoviolenca va del cine a las calles y al río

También hechos una ruina permanecen en ¡Valgamedió! el camión del cine de húngaros y la filmografía pastiche de los hermanos Almada. Se trata de un pastiche porque sus filmes eran una reelaboración tercermundista de las series filmográficas de superagentes como “007”, Rambo, Rocky etc. En *Lodo en Tierra Santa* esos filmes cobran otra dimensión pastiche a causa de que cuando llegaron los gitanos con el cine, las películas que exhibían eran ya una expresión desechada por el mercado, eran un esfuerzo de reciclaje, de nostalgia: “la bulla de un cine húngaro que hizo parada en un lote baldío: para correr películas de aquellos ya casi olvidados hermanos Almada” (85). A la periferia todo llega tardíamente y sin el sentido y función originales, por eso toda manufactura industrial, todo artefacto cultural se descomponen rápidamente. Con el camión de los húngaros vino Maravillas como boletera de las funciones, quien es descrita como un espectáculo por los abalorios que lucía. Ella es un re-

cuerdo del retablo de las maravillas cervantino. En la pantalla gigante se proyectaban los deseos de posesión de maquinarias de poder y prestigio: autos, aeronaves, yates, equipamiento y armas sofisticadas; junto están la fortuna fácil y la heroicidad indestructible de Mario y Fernando, así como sus amores con aspiraciones de primer mundo. Carlos Monsiváis en *Aires de familia* analiza la estética de gran-guignol de esta “cinematografía con pantallas llenas de explosiones, de autos precipitados en barrancas, persecuciones, fugas inverosímiles y muchos más lugares comunes mal imitados de la serie B norteamericana” (75). En *Lodo en Tierra Santa* destaca en un primer plano la estética de este *thriller* con la gran diferencia de que la intención y la finalidad de la parodia no son el entretenimiento del lector, sino el sacudimiento de conciencia debido al desencadenamiento de causales sociohistóricas conducentes al cataclismo humano final. Monsiváis destaca la función escapista de la gran pantalla *thriller* y, a pesar de todo, su valor modélico vital:

Fruto de la imitación descarada, del culto a la pobreza en materia de efectos especiales, el *thriller* en América Latina suple con parodias las emociones genuinas que la invocación del alto riesgo debería provocar. Los espectadores se divierten con el universo de cartón piedra, los trucos lamentables, los asesinos que –para ganarle la mano a las balas– se derrumban antes de que alguien dispare. Y, de seguro, a este público pertenecen los narcotraficantes verdaderos que se identifican no con su representación en pantalla sino con el vuelo de la fantasía de comic-book. Las películas se titulan, golosamente y por ejemplo, *Operación mariguana* (1985), *Masacre en el Río Tula* (1986), *Matanza en Matamoros* (1984), *Los narcosatánicos diabólicos* (1989). (75)

Este imaginario, al fin y al cabo, de mexicanidad, anticipa en *Lodo en Tierra Santa* la atmósfera de amoralidad de la narco-

violencia. Como Menciona Monsiváis, esta abundante producción fílmica con todo y su imaginación infantil no sólo influyó en el imaginario de las masas, sino de los mismos narcotraficantes. Es evidente que los capos de medio pelo el Osito, su madre doña Crucita montada en motocicleta, las gemelas Susan y Natasha, y el Diablo están hechos de rápidos y burdos trazos de personajes de revistas de historietas ilustradas. Las gemelas amantes del Osito son una grotesca fusión entre querubines obesos y prostitutas descaradas, pueriles, cursis y macabras: “De repente se apareció Susan. Sobre la mollera le fosforecía la curva de su diadema. Al verla, Natasha se puso al parejo. También se encajó su cinta luminosa” (118). Estas despiadadas cantineras llevan su halo angélico para representar el contraste con las huestes del Diablo, el narco rival. Se describe al Osito, jefe de las huestes angélicas, como una imagen degradada de Miguel Cara de Angel, “[b]ello y malo como Satán”, cerebro maligno de todas las atrocidades del dictador en *El señor presidente* (1962) de Miguel Ángel Asturias. El Osito es un ser esperpéntico, una variación más del mal:

Tenía cara de querubín y un cuerpón de res. Cotorreaba con todos, sin embargo, no perdonaba una y cuando llegaba a poner su escuadra cromada en el cuello de sus enemigos, no la bajaba sino chispeada de pellejos. A donde sea que iba siempre decía que tenía una cita pendiente con Jesús Malverde. (126)

Falla su aparente perfil celestial al ser Jesús Malverde la deidad de su Olimpo, un narcocriminal de Culiacán a quien le ofrecen veneración los narcotraficantes a cambio de protección sobrenatural. El Diablo se rasuraba medio cuello y medio rostro: “Tenía la voz oscura, pesada, como si siempre estuviera hablando desde el último recodo de una cueva” (162).

A diferencia de los *thrillers* de los Almada, fundados en un binarismo de moralidad simplona, en *Lodo en Tierra Santa* no hay normatividad social porque no existe distinción entre el bien y el mal, que ésta está disuelta y confundida, por lo que no se pueden derivar principios metafísicos ni leyes ni reglas de convivencia, como tampoco escalas de valores porque el Diablo anda suelto. Para los valgamediosinos este cine traído por los parias húngaros, a pesar de todo, posibilitó la convivencia social pacífica en el baldío, bajo las estrellas y una forma de imaginarse juntos.

A un lado del narcotrén se descompone la motocicleta de Doña Crucita, la madre del Osito, quien la utilizaba para cumplir con sus misiones de narcomayorista y menudista. Sin embargo, la narcoviolenencia, más que descartar vehículos y equipo, más bien se convierte en una maquinaria para fabricar más de cien cadáveres. Por una parte no hay oportunidad de la lucha épica de cuerpo a cuerpo: para Alcides el último recurso es maldecir el inservible poder del logos.

Alcides es ajusticiado por los siete fusiles del Diablo, sin derecho a la lucha cuerpo a cuerpo. Sólo le resta agonizar mentándole la madre al diablo y morir de rabia, como el unitario de *El matadero* de Echeverría. Sin embargo, no tiene la dimensión de un sacrificio, porque como establece Kristeva: “El sacrificio celebra la dimensión vertical del signo: de la cosa abandonada o suprimida en el sentido de la palabra y de la trascendencia” (98). Su muerte tampoco alcanza la dimensión del mito, del arquetipo: es un acto mecánico de exterminio de los fusiles, una eliminación de un estorbo; no hay agonía sino degradación física sin conciencia del acto, de su causalidad o de sus consecuencias. La violencia y el ruido de la Revolución lo único que dejaron fue la inercia de no reclamar, de no reconocer la justicia, ni siquiera la venganza bajo códigos de honor. Es la violencia descomunal,

no hay sentido de proporción entre la falta, el agravio y la supuesta reparación. En *Lodo en Tierra Santa*, a diferencia de otras narconovelas de su generación como *Bajo el disfraz: los cantos prohibidos* de Jesús Alvarado y *Los trabajos del reino* de Yuri Herrera, lo detectivesco no puede funcionar aunque haya crímenes que aclarar, como las tres cabezas de los gringos y los cadáveres de los hijos de Lico. No hay manera de investigar y esclarecer el crimen porque no hay normatividad social, leyes, presencia policiaca, jueces, orden, sanciones, sentencias, ni juicios. Priva la ley de la violencia. El caso extremo es el del niño tragafuegos llamado el Gallo, quien incendia la camioneta con los dos sicarios que le metrallaban sus frutas usadas para sus malabarismos. Estos niños son criminales que actúan con premeditación, alevosía y ventaja. Sin embargo, ante el público merece “un narcocorrido de los más chingones” (92). Está en el imaginario popular suplir valentía con la crueldad o con el crimen insólito o audaz. Ya no es la mecánica rústica de la venganza, sino el paroxismo estupidizante de la ejecución pública pero no ejemplar, no didáctica ni continuadora de una axiología, de una moral civil o política. Recientemente en *El narco: la guerra fallida* (2009) Jorge Castañeda y Rubén Aguilar han probado estadísticamente que ni el contrabando de armas, ni el incremento en el consumo de drogas, ni la generalización de la narcoviolenca y la inseguridad, son fenómenos que se hayan disparado exponencialmente en la última década. Sin embargo, aunque *Lodo en Tierra Santa* fue publicada en 2007, antes de la declaración gubernamental de guerra contra el narcotráfico, Sandoval ya planteaba una sociedad y un estado en plena disolución. En *Lodo en Tierra Santa* la violencia va *in crescendo*, cada vez es más cruel y más multitudinaria, mientras que el aparato gubernamental está descompuesto. El mecanismo que asigna y despoja las tierras, que fabrica éxodos y parias

está averiado. No hay normatividad. La escasa presencia de la policía es para levantar cadáveres, perseguir narcomenudistas, proteger a los capos, pactar con ellos sus vías de tránsito. En la novela se aprecian cuadrillas de empleados de la Secretaría de Salud vestidos de blanco, persiguiendo a los pobres, enfermos y desamparados. Más que una narcociudadela como en *Los trabajos del reino* de Yuri Herrera, *Lodo en Tierra Santa* propone un microcosmos desgravitado, excéntrico, una acumulación de piezas sueltas, de mitos quebrados, de clichés incapaces de echar a andar una maquinaria que produzca un mundo coherente, trascendente o por lo menos útil.

El único espacio que congrega y dispara como una centrífuga es la cantina “El Parral”, que es una referencia revolucionaria al final trágico de Villa. Allí opera el narcotráfico como un evento enquistado en el núcleo social. No es discreto ni secreto, sino que está a la vista y a la complacencia y, por lo tanto, a la complicidad de todos. Es una fiesta interminable, un escándalo de todas las picarescas nacionales ante el ritual del alcohol, la droga y la muerte. Es un centro productor de imaginarios industriales “de ser mexicano”, como lo advierte Monsiváis en “La identidad nacional ante el espejo”:

Según la industria cultural, la identidad es sucesión de lujos emocionales, de pasiones ordenadas por la fatalidad, de alianza orgánica entre raza y destino trágico, del gusto por la muerte, del machismo, irresponsabilidad, sentido totalizador de la Fiesta. (68)

“El Parral” es una maquinaria que reemplaza las funciones del aparato gubernamental. Allí se fijan las normas de tránsito, de vigilancia y castigo, de oportunidades laborales, de movilidad social, de negocios internacionales. Es un panopticon manipulado entre el angelote, sus querubines y el diablo. Carlos Fuen-

tes en *Nuevo tiempo mexicano* plantea algunas cuestiones en torno al riesgo de convertirse en un narcoestado:

Es un retrato parcial. Pero ominoso, ennegrecido por lo que parece ser el desafío del narcoterrorismo. ¿Volveremos, en este caso, a nuestro dilema secular: ser dos naciones, la nación moderna pero culpable de practicar un capitalismo arcaico, salvaje, concentrando la riqueza en una minoría, esperando el milagro imposible de un goteo de riqueza hacia la segunda nación, cruelmente excluida, paciente a veces, temerosa otras, rebelde también...? (79)

Desde “El Parral” se maneja un narcoestado bajo el modelo de una ensambladora: maquilan productos, entregan droga y fabrican muertos. Cada persona en la maquinaria del narco es un giro de tuerca. No hay conocimiento ni relación con el resto del proceso. La policía supervisa y ejecuta la limpieza de los lugares públicos, de los cadáveres como residuos de la narco-producción. Las instituciones judiciales y de salud colaboran para eliminar evidencias de crímenes, con lo que son cómplices de la alienación de la memoria colectiva y anulan la posibilidad de imaginar la verdad, la justicia.

“El Parral” finalmente también es un hueco, una pausa donde operan la nostalgia del cancionero órfico Teodoro y las fuerzas dionisiacas: el Oso y el Diablo. Los artilugios narrativos se presentan desarreglados, pues son trebejos también en el sentido de que quisieran narrar desde las comedias rancheras que canta Teodoro, del cine de oro. Entonces se estaría narrando un mundo apolíneo y no este mundo bacanal; se narraría un *locus amoenus* y no este apocalipsis. Por ello Teodoro cambia su guitarra por una metralleta, sus sueños de charro cantor por el de narcopistolero. Anula la esperanza de salvar a su amada de la prostitución con su amor cuando llega al cuartucho del sexoservicio y cubre a su mujer de billetes, la fusila y sale sin su gui-

tarra hacia la muerte. Es un palimpsesto del músico Hipólito que logra redimir a la protagonista en *Santa* de Gamboa, pero más aún, es Orfeo que renuncia al poder del arte, ametralla la esperanza y se condena al inframundo y a sus mil muertes. Es una estética del exceso: no hay tono ni dimensión menor tanto en las personas como en las acciones. No hay punto medio, no hay virtud. No hay con qué comparar la desmesura.

La naturaleza por obra de la contaminación humana se ha vuelto descomunadamente desproporcionada hasta lo increíble. Tierra Santa sin orfeos, sin revoluciones utópicas, sin un Dios que les valga a los de ¡Valgamedió! Es como si se arrojara la comunidad al periodo preprometeico de hombres de estúpido barro y piedra, abandonados a una ignorancia paleozoica, sin el fuego de Zeus, portador del arte y del progreso, a un siglo de lodazales y a muchos de la modernidad. Es una tierra que todo lo enloda, descompone y destruye, como si se tratara de una geografía maldita. No llegaron la modernidad ni sus revoluciones o evoluciones, sino sus residuos inservibles. En síntesis, en *Lodo en Tierra Santa* todas las revueltas y movimientos sociales o políticos del siglo XX se identifican en máquinas e instrumentos que, además de no haber dado nunca un servicio, terminan por atascarse en el lodazal de una otrora Tierra Santa. Son máquinas que acaban por ser trebejos, estorbos en el paisaje y factores contaminantes en el ecosistema de un terreno que fue pródigo. Todos los aparatos inhabilitados, descompuestos y abandonados son signos vacíos, son significantes sin significado de una revolución que no movió nada, que no evolucionó, que fue un conjunto de maquinarias de ruido, de sonido y furia. Este siglo que recuenta las catástrofes cíclicas de vanos intentos de fundaciones en la tierra sagrada, sólo puede advertir la inminencia del Apocalipsis como última revolución de la máquina descompuesta del tiempo y de la naturaleza, que

tornan la Tierra Santa en camposanto. En la conclusión de la novela sus renglones líricos se cargan de sugerencias alegóricas: “La creciente está a tope. Algo extraño vuelve a oírse. Es el ruido del agua cuando se rompe. Es la estampida de aquello que ya no tiene rienda ni destino” (181). No es ya un pueblo como Yahualica ante la inminencia de la tormenta revolucionaria en *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, sino que es ¡Valgamedió! después de un siglo de Tierras Santas prometidas y despojadas; son cien años de coraje contenido y finalmente desatado como diluvio de balas y sangre contra un río que pudo ser de leche y miel, pero que es de saporos, excremento, cadáveres y lodo ecocida.

Bibliografía

- AGUILAR VALENZUELA, Rubén y Jorge Castañeda. *El narco: la guerra fallida*. México: Punto de Lectura, 2009.
- ALVARADO, Jesús. *Bajo el disfraz: los cantos prohibidos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Editorial Tierra Adentro/Centro Cultural Tijuana, 2002.
- ASTORGA, Luis. “Traficantes de drogas, políticos y policías en el siglo XX mexicano”. *Vicios público, virtudes privadas: la corrupción en México*. Coord. Claudio Lomnitz. México: CIESAS, 2000. 167-193.
- AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- FUENTES, Carlos. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- GUZMÁN, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. México: Porrúa, 1995.
- HERRERA, Yuri. *Los trabajos del reino México*: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Editorial Tierra Adentro/Centro Cultural Tijuana, 2004.

- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 1988.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia* Madrid: Anagrama, 2000.
- _____. “La identidad nacional ante el espejo”. *Decadencia y auge de las identidades: cultura nacional, identidad cultural y modernización*. Coord. José Manuel Valenzuela. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 1992.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1973.
- _____. *Tiempo nublado*. México: Seix Barral, 1983.
- ROSALDO, Renato. “Reimaginando comunidades”. *Decadencia y auge de las identidades: cultura nacional, identidad cultural y modernización*. Coord. José Manuel Valenzuela. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 1992. 191-201.
- SANDOVAL MEDINA, Álvaro. *Lodo en Tierra Santa*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Editorial Tierra Adentro/Centro Cultural Tijuana, 2007.
- YÁÑEZ, Agustín. *Al filo del agua*. México: Porrúa, 1978.

ÍNDICE

Prólogo.....	9
--------------	---

Libro I Independencias

Manuel Sol, <i>Clemencia</i> , novela de la Segunda Independencia mexicana escrita por el coronel Ignacio Manuel Altamirano	19
Christopher Conway, “La tumba de Hidalgo: poesía y memoria histórica en México, 1846-1847”	35
Carlomagno Sol Tlachi, “La historia en la literatura: <i>El monedero</i> de Nicolás Pizarro, ¿novela histórica?”	57
Ángel José Fernández, “Manuel Díaz Mirón y una generación emergente de escritores”	87
María Emilia Chávez Lara, “Los modernistas y las quimeras de la Independencia”	111
Amber Workman, “ <i>El flâneur</i> y las fiestas centenarias” ..	129

Libro II Revoluciones

Linda Egan, “John Reed y la naturaleza de la Revolución: “proesía”, paisaje, peones y pugna”	145
---	-----

Claudia Parodi, “Zapata en náhuatl: una historia de traiciones”	165
Álvaro Ruiz Abreu, “La imaginación popular y la Revolución”	177
Rodrigo García de la Sienna, “Experiencia, memoria y autobiografía en el México post-revolucionario”	189
Oswaldo Estrada, “Trazos y retazos de mujer en la obra revolucionaria de Nellie Campobello”	217
Martha Elena Munguía Zatarain, “ <i>Tropa Vieja</i> : una mirada a la Revolución desde el humor y la oralidad”	239
Jesús Morales Bermúdez, “De mapaches y carracas. Una novela de la Revolución”	263
Max Parra, “La literatura de la Revolución mexicana. Tareas pendientes”	301

Libro III **Revelaciones**

Armando González Torres, “José Vasconcelos o el nuevo trato entre el escritor y el Estado”	311
Norma Klahn, “Al filo de la modernidad: regionalismo y vanguardia”	325
Sara Poot-Herrera, “ <i>La feria de Juan José Arreola</i> : un listoncito tricolor”	341
Alfonso Colorado, “Los pasos de Hidalgo: y el López de Ibargüengoitia”	365
Danaé Torres de la Rosa, “La nueva novela histórica de la Revolución mexicana: ¿apertura del canon o un nuevo ciclo en la narrativa revolucionaria?”	393
Norma Angélica Cuevas Velasco, “El expediente literario del general Felipe Ángeles”	421

Raquel Velasco, “Novelando un golpe revolucionario”	447
Ilana Dann Luna, “Revelaciones y renovaciones: mujer, cine, revolución”	473
Mario Martín, “Las revoluciones como aparatos descompuestos ante la maquinaria del narcopoder en <i>Lodo en Tierra Santa</i> de Álvaro Sandoval”	503

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,
*Independencias, Revoluciones y Revelaciones: doscientos años
de literatura mexicana*

de Alicia Rueda Acedo, Ignacio Ruiz-Pérez
y Rodolfo Mendoza Rosendo
(coordinadores)

se terminó de imprimir el 16 de agosto de 2010,
en Master Copy, S. A. de C. V., avenida Coyoacán núm. 1450,
col. Del Valle, del. Benito Juárez, CP 03220,
México, D. F., tel. 55242383.

La edición impresa en papel cultural de 75 g,
consta de 1000 ejemplares, más sobrantes para reposición.
Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.

Formación: Guadalupe M. Q.

Edición: Alicia Rueda Acedo, Ignacio Ruiz-Pérez
y Rodolfo Mendoza R.