

Renato Prada Oropeza

Ficcionalización e interpretación en la Novela de la Revolución Mexicana

1. EL HECHO HISTÓRICO Y SU REPRESENTACIÓN ESCRITA

En el momento en que un acontecimiento es producido por un hombre o un grupo de hombres, dentro de una sociedad dada, carece de carácter y magnitud históricos. Incluso, se ignora si gozará de la atención necesaria para conferirle una relativa importancia en la cadena de la *historia* o memoria colectiva de un pueblo y —en caso de adquirir el estatuto de un *hecho histórico*— del influjo y la calidad que tendrá en la vida posterior de la sociedad. Aunque, por otra parte, no hay grupo humano mínimamente organizado que, de algún modo, no dé relieve a algunos acontecimientos, minimice o eche en el olvido otros. Así, la manera como *consigna* estos sucesos no siempre corresponde a lo que llamamos *discurso historiográfico*, pues éste se halla estrechamente ligado, en su origen y evolución, a la escritura y a otros factores determinantes, tales como el religioso, la concepción ideológica que del acontecimiento se tiene, etcétera. Esto quiere decir que, antes de la escritura y la aparición del discurso escrito, el hombre ya tuvo el impulso de *consignar* ciertos acontecimientos relevantes, dentro de otras formas discursivas diferentes a la historiográfica: el origen de los grandes imperios casi siempre se halla relatado en los mitos fundacionales; algunos sucesos pasan a la tradición oral llamada *leyenda*, si bien estos medios discursivos imponen tanto su forma de expresión como su forma de contenido, ambos subordinados a la intencionalidad de la serie discursiva diferente de la historiográfica.

No es nuestro propósito abordar estas diferencias discursivas en los límites de este trabajo; sin embargo, no podemos dejar de señalar que en

nuestros días, además del reportaje televisivo y radiofónico —que son, por hoy, los más próximos temporalmente a un acontecimiento— el reportaje periodístico, por medio de la palabra escrita, es el que transmite una selección particular de los sucesos cotidianos que, según sus criterios, tienen relevancia o merecen la atención pública. Incluso esta primera *trascendencia* de un acontecimiento a un discurso diferente al accional es ya una *interpretación* del mismo, pues es producto de una selección, de una manera de *representación* (todos sabemos, y podemos verificarlo fácilmente: una noticia no es transmitida al público de la misma manera por los diferentes organismos de comunicación escrita, periódicos de un mismo país), pues depende de factores externos al acontecimiento mismo: la tendencia ideológica del periódico, de la cadena internacional que la difunde, de las instituciones, organismos humanos, o grupos de poder que establecen las directrices o parámetros de una concepción político-social. La manipulación de la llamada opinión pública es una tarea de verdaderos expertos que, mediante elementos aparentemente insignificantes y *paralelos* al discurso informativo en sí (una fotografía “desfavorable” de un dirigente político), puede ofrecer una interpretación particular, si no tendenciosa, de un hecho.

Sin embargo, creemos que la cosa va más lejos aún con respecto a los acontecimientos: ellos mismos, estas acciones *realizadas* por comunidades más o menos homogéneas son ya *interpretaciones* ante situaciones previas que se les presentan como retos a sus acciones. Y estas *interpretaciones* dependen de paradigmas complejos, integrados por factores tales como los ideológicos, religiosos, éticos, etc., los que, si se analizan con un mínimo de atención, tendremos que, a su vez, también constituyen otras tantas *interpretaciones*. Lo que llamamos mundo, o mejor, *un mundo*, es esa red de interpretaciones. En suma, Nietzsche tiene razón al decir que *todo es interpretación*. Un hecho en sí, como una verdad en sí o una esencia en sí —oculta en el fenómeno de la cosa— no existe, sino para una particular interpretación metafísica de este nuestro mundo que lo subordina a otro *trascendente*, más *real* y *originario*.

2. EL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO Y LA FICCIONALIZACIÓN

Los discursos *factuales* tienen la intencionalidad —que los constituye semióticamente— de contar *algo ya acontecido*, es decir, previo al discurso que lo refiere. Y ya sabemos que toda narración factual *es* una interpretación que empieza por la selección de las acciones, y luego por la *acomodación* o el *traslado* del acontecimiento (o de los acontecimientos) al discurso en cuestión: someter el acontecimiento a una paradigmática y sintagmática,

acción reglada por uno o varios códigos propios del discurso; en definitiva, hacer de la acción o acontecimiento un *evento*. Un hecho que se cuente por sí solo y/o que se halle asépticamente en un discurso narrativo, sólo puede ser pensado por una concepción ingenua sobre lo que significa narrar una historia, y de una manera más elemental aún, de lo que significa un discurso o, todavía más fundamental, de lo que es el lenguaje como discurso.

Tradicionalmente se ha considerado al discurso historiográfico el género narrativo *objetivo*, diferente al *ficticio* (novela, noveleta, cuento).

La concepción positivista de la historiografía (dominante en el siglo XIX) quiso hacer de ésta una ciencia inspirada en el modelo de las llamadas ciencias *naturales*, que se ciñera a la consignación y descripción de los *hechos* —ofrecidos éstos por los datos o monumentos—, y en cuyos discursos, la ficción se hallase desterrada, pues ésta se concebía como una distorsión, una falsificación que filtraba el error y la falsedad en un discurso subordinado al esclarecimiento de lo que “realmente aconteció”, de la verdad de los hechos.

En nuestros días, discursos que se consideran menos graves, tales como los reportajes, el *New Journalism*, rompieron ese falso límite entre “relato de los hechos en sí mismos” y la ficcionalización que, como un elemento del discurso periodístico, se introduce en el mismo, no sólo para hacer lo relatado *agradable, más vívido* en su lectura, sino para penetrar mejor en lo que el discurso presenta.

La hermenéutica *textual* —para diferenciarla de la *ontológica*—; es decir, aquélla centrada en la manifestación discursiva, ya ve, desde sus primeras preocupaciones en torno al discurso mítico y religioso, que la frontera, el límite, entre un discurso que manifieste, todo él, un acontecimiento que haya sucedido *realmente* y otro que *invente* acontecimientos, es decir *ficcionalice*, no es tan neta ni precisa. Esto se refuerza con la postulación filosófica de Heidegger de que en la obra de arte se pone en obra la verdad de lo existente; de que en la obra de arte acaece, emerge, la verdad y hace que no se desdeñe, por tanto, a la *ficcionalización*; aunque esto no quiere decir que no se reconozca la *intencionalidad discursiva*, distinta de un discurso historiográfico en relación a un discurso estético, como una novela. Un discurso historiográfico *contiene* en su manifestación muchos elementos propios de una ficción: la focalización interna, por ejemplo, cuando el narrador implícito o autor implícito se “introduce” en los sentimientos y pensamientos de los actores históricos; cuando *altera* datos fácilmente comprobables: introduce personajes que no existieron en la historia *real*; en algunos casos, la *deformación* intencional —fundada en la finalidad de lograr un efecto estético— llega a límites que sólo la novela se puede permitir como ocurre con *Memorias de Cristóbal Colón* de Stephen Marlowe, en la que, en palabras de los editores

[...] en un intento de defenderse de cinco siglos de historiadores muchas veces arbitrarios y biógrafos en ocasiones autocomplacientes, el Almirante de la Mar Océana vuelve desde el más allá para hablarnos de sí mismo. Y lo hace desde una perspectiva actual, adaptándose al lenguaje de sus lectores y apostrofando con acidez a sus biógrafos. Stephen Marlowe, el autor, va poniendo luz sobre zonas de sombra nunca desveladas por la historia y mezcla la ficción con el relato de hazañas probablemente vividas por Colón.

Ahora bien, como el problema nos concierne directamente en todo lo que sigue, podemos preguntarnos: ¿qué ocurre con esa ficcionalización del discurso factual, cuando se llega a ofrecer un discurso que si bien relata lo que pudiera ser *objeto* del discurso historiográfico, lo hace de una manera totalmente diferente, *con una intencionalidad diferente*? Pues el discurso historiográfico se ve impedido, por su índole misma, a no dar un paso más allá de sus marcos epistemológicos: sólo puede presentar como elementos de su discurso lo que tiene el apoyo externo de la *referencialidad* del hecho, esta vez puesta en evidencia por el *documento* o el *monumento*; por ello, su afirmación si bien corresponde a un enunciado —proposición— verdadero o falso, es decir, *fuerte*, siempre se halla en esta disposición epistemológica: nuevos hallazgos de documentos o revisiones críticas pudieran invalidarlo en cuanto *verdadero*. Y en algunos casos, su relato puede ser tan pobre, tan escueto, que no responda a la avidez de nuestro *conocimiento* y, en el fondo, —puesto que no es lo mismo— de nuestra *comprensión* de un elemento (una persona de nuestro pasado nacional o un evento) histórico. Por ello, Ignacio Solares, sin ninguna muestra de rubor, al hablar sobre el fundamento de su actividad de novelista cuando *toma* hechos históricos como sustancia del contenido de algunas de sus novelas, puede declarar lo siguiente: “Supongo que la ventaja del novelista es que puede llenar con la imaginación los huecos que deja la historia y, a partir de entonces, volver más ‘real’ lo que imagina y escribe, lo que en verdad pudo haber sucedido, perdido en la noche de los tiempos, más que los hechos mismos.”¹ Y esta intencionalidad es uno de los factores de la constitución de la novela *histórica* (distinta a la historia *novelada*), cuya manifestación prácticamente inauguran en nuestra literatura latinoamericana propiamente dicha *El matadero*, *Amalia* y otros tantos discursos de primer orden, y que nuestro siglo XX, en el que se nos presenta un renacimiento de este subgénero literario, da muestras ejemplares como *El arpa y la sombra*, *El General en su*

¹ Esta cita corresponde a la tesis en proceso de Norma Angélica Cuevas, bajo nuestra asesoría.

laberinto, *El último rostro*, *Noticias del imperio*, y las grandes obras narrativas literarias de la Revolución Mexicana, desde sus inicios hasta nuestros días.

Antes de exponer nuestros postulados con respecto a éstas últimas, no podemos dejar de poner en claro que este género narrativo, el del relato ficticio —basado en— o, mejor, que toma como forma de su contenido un acontecimiento histórico, obliga —para su interpretación— a una confrontación intertextual, pues, de una u otra manera, el otro *texto* —el discurso histórico o simplemente accional— se halla presente, aunque sea como un *fondo*; está como una inevitable relación que obliga al lector a tenerlo presente —incluso en los discurso paródicos—, aunque nunca se confunden, ni deben ser equiparados, pues los *ficticios*, si bien nos abren un nuevo horizonte de consideración del mismo hecho relatado por el historiográfico, nunca equivalen ni se parangonan a éste. El enunciado estético (el que nos ofrece una novela o un cuento) no es verdadero ni falso en el sentido *vericondionalista*, es decir lógico-racionalista. Esto no resta para que su configuración de un personaje (que “hace como si se refiriera” a una persona histórica) o de un hecho pueda tener mayor riqueza semántica, y ofrecer elementos riquísimos para nuestra conjetura sobre *ese objeto*; y de este modo, como ocurre con las novelas contemporáneas al estallido de un acontecimiento —cuya dimensión histórica, en ese momento, nadie, ni el autor implícito de la novela hubiera sido capaz de vislumbrar—, estas manifestaciones escritas lleguen a formar parte del marco sociopolítico que tematizan; y, por tanto, bien pudieran formar parte del *corpus* de un discurso historiográfico, aunque susceptible de una *interpretación* diferente a una crónica periodística, por ejemplo.

3. LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Con este nombre se abraza un inmenso, y estéticamente heterogéneo, *corpus* que va desde las narraciones literarias (novelas y cuentos) contemporáneas a los hechos —o muy próximas, cronológicamente, a ellos— que de cierta manera forman parte de ese complejo y amplio movimiento sociopolítico, al menos en la configuración cultural; es decir, se hallan, de algún modo, dentro del horizonte de expectativas de *su mundo*. A estas manifestaciones las suceden en el tiempo, aquéllas que dan cuenta ya no del movimiento en sí (o de sus líderes en biografías noveladas), cuya etapa de lucha armada, más bien de caudillaje de los insurrectos, se puede considerar terminada con la caída y muerte de Venustiano Carranza (21 de mayo de 1920), sino de la *institucionalización* de la Revolución Mexicana, que dará origen al nuevo Estado y de la que no podemos desligar el periodo todavía

sangriento de la lucha por el poder hasta la estabilización del Estado —que pretende encarar los postulados revolucionarios y culmina con la presidencia de Lázaro Cárdenas— y, finalmente, una tercera etapa de *reflexión* que desde la narrativa realizan ciertas novelas y cuentos —como los de Rulfo,² Fuentes, Ibargüengoitia y Solares, entre otros —del estado de cosas en los cuales todavía se siente la presencia de los anhelos, traicionados las más de las veces, de esa magna gesta revolucionaria (*La muerte de Artemio Cruz*), o de algunos acontecimientos y de sus próceres, como en las novelas de Ignacio Solares: *Madero, el otro*; *El gran elector*; *La noche de Felipe Ángeles* y *Colombus*, para nombrar algunas narraciones literarias. Veamos, a grandes rasgos, ciertas características de estos tres periodos:³

3.1. LAS NARRACIONES LITERARIAS CONTEMPORÁNEAS A LOS HECHOS

Si consideramos algunas novelas sobresalientes del primer periodo —teniendo en cuenta que la Revolución se fue gestando durante la última década del Porfiriato y la primera del siglo XX, y cuyas primeras manifestaciones insurreccionales violentas se presentan a partir de 1910—, seguramente *Los de abajo*, de Mariano Azuela; *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán y *Vámonos con Pancho Villa*, de Rafael F. Muñoz, están entre las más representativas.

La primera no sólo instaure un lenguaje narrativo que rompe, de manera inusitada y contundente, con el Romanticismo y el Costumbrismo, sino que nos ofrece ya una interpretación de los acontecimientos que, luego, serán vinculados entre sí y se les prestará un carácter común bajo la denominación de Revolución Mexicana. Azuela, con la penetración que le brinda la intuición estética, presenta las acciones desarrolladas por Demetrio Macías y su grupo de rebeldes. Estas acciones si bien gozan del mérito de ser un levantamiento en armas contra una situación insostenible de oprobio y miseria, de despotismo del poder sobre las clases más desposeídas, tienen

² De este autor se deben tomar en cuenta, sobre todo, algunos de sus cuentos, como "Nos han dado la tierra", y no así su novela maestra, que dedica un pasaje al movimiento subversivo más bien con una fuerte connotación peyorativa, sin interesarle, mayormente, el valor social y político, fragmento "justificado" perfectamente dentro de la composición novelesca dedicado a una tematización diferente.

³ No creemos necesario advertir al lector que en esta ligera aproximación, que es el presente trabajo, no analizaremos, ni mucho menos, todas las producciones narrativas, sino sólo las que consideremos significativas, siendo muy posible que hayamos dejado de lado algunas que nuestros lectores estimen más importantes. Esto es inevitable cuando el *corpus* investigado es tan amplio y rico como en el caso presente.

también la característica de manifestar sólo una forma de violencia, realizada por grupos "revolucionarios" sin visión política determinada por un cambio político cualitativo superior: una correría sangrienta, pronto llamada despectivamente *la bola*, cuyo carácter caótico y desenfrenado no puede llevar a un nuevo estado de justicia, ni siquiera para la clase social de los que ofrendan su sangre. En un símbolo muy significativo "los de abajo", representados por Demetrio Macías, vuelven a la situación inicial y son inmolados sin ninguna alternativa hacia una sociedad nueva, que ni los mismos insurgentes parecen haber vislumbrado. De ahí que la recepción inmediata de esta novela no dejará de vincularla a la forma *testimonial* de los hechos relatados antes que a la estética. Además, parece apoyar esta interpretación, el hecho de que fuera publicada originalmente por entregas en un diario (órgano de difusión periódica, más idóneo con las crónicas periodísticas; aunque haya tenido como antecedente el folletín francés y ruso). Sólo en un lector más distanciado como el europeo, gozará entonces de la recepción que se merece, como una novela de primer orden. Y, muy posteriormente a su aparición en un periódico de El Paso (1915), gracias a la sagacidad de un joven crítico, Francisco Monterde, a partir de 1924 empieza a ser reivindicada en cuanto una de las obras maestras de la literatura mexicana (Jorge Ruffinelli nos ofrece una descripción de los avatares de esta recepción en su ensayo "La recepción crítica de *Los de abajo*", en la edición, dirigida por el mismo autor, para la colección Archivos de la UNESCO).

Martín Luis Guzmán —no sólo testigo, sino actor de los acontecimientos insurreccionales— publica, estando en el exilio, *El águila y la serpiente*, primero por entregas en el periódico *El Universal* en 1926, y después como novela unitaria, en 1928, en Madrid; novela, cuyo discurso, desde los inicios tiene una fuerte carga testimonial, de hecho se halla escrita por un narrador explícito, en primera persona. Orgánicamente más dispersa que *Los de abajo* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, la novela de Martín Luis Guzmán ofrece algunos de los cuadros y algunas de las secuencias más impresionantes y logradas de la narrativa mexicana, tanto por el vigor de su prosa —pues el autor es uno de los mejores prosistas de su época y de la literatura española— como por su contenido, original y revelador de situaciones y episodios que otorgan un carácter particular a su relato: algunos, de hecho, fueron tomados como "cuentos" independientes en antologías de la narrativa latinoamericana.

Rafael F. Muñoz, quien acompañó como periodista al propio Pancho Villa, nos ofrece una novela trágica, bien consolidada a nivel de la cadena accional, cuyo protagonista principal, Tiburcio Maya, es un hombre "de abajo" como Demetrio Macías, movido por una fidelidad

sin cortapisas al caudillo Pancho Villa. Nuevamente estamos ante una novela de carácter testimonial, esta vez, incluso, declara el autor liminar en el epígrafe: "Los sucesos referidos aquí [en la novela] son ciertos uno por uno." Si bien el discurso narra momentos de la insurrección villista, también alcanza, en su desarrollo discursivo, lo que llamamos la lucha por el poder de la Revolución institucionalizada; es decir, el caudillaje, cuando la matanza se torna fratricida, pues los ideales dejaron su lugar a los intereses individuales, mezquinos; este cambio, apenas vislumbrado en *Los de abajo*, aquí es evidente,⁴ y es el fundamento para la concepción desilusionada de un movimiento convertido de emancipatorio en una lucha cruel y miserable, sin ningún motivo que lo justifique:

Viendo a ciertos hombres de la columna con sus miradas inquietas y torvas, sus recelos, sus gestos de odio, sus cicatrices, cabía preguntarse si eran luchadores que van voluntariamente hacia la muerte por una causa popular o prófugos para quienes la libertad existe sólo en los desiertos y que defienden su vida como bestias perseguidas.

¿Somos soldados o somos...?

el pensamiento de Tiburcio se detuvo asustado al borde de la palabra.⁵

La muerte de Tiburcio, colgado por los carrancistas, ya en ejercicio del poder *revolucionario* y de Demetrio Macías, ultimado por el ejército federal, enemigo de la Revolución, revelan una misma verdad: la Revolución anhelada por los desposeídos, nunca tuvo una alternativa real, al menos fuera de la visión de líderes como Emiliano Zapata. Además, consideramos que en la instauración del símbolo estético, tanto *Los de abajo* como *¡Vámonos con Pancho Villa!* logran realmente lo que el discurso literario se propone como su elemento constitutivo, en grado sumo, pues son novelas que no tienen la simple función de ofrecernos ejemplos de la degradación de un movimiento político-social muy particular, sino que su vigencia estética es permanente y cobran particular relieve en épocas como la nuestra, en la cual la opresión cruenta y la marginación social se hallan intensificadas por las clases políticas dominantes.

⁴ Por ello, quizás, esta novela se puede tomar como un puente entre los dos periodos de tematización postulados por nosotros.

⁵ *La novela de la Revolución Mexicana*, vol. II (México: Aguilar, 1978), p. 735.

3.2. LOS RELATOS DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA REVOLUCIÓN

Una vez que los *revolucionarios* vencen a las fuerzas militares del asesino de Madero, el general Victoriano Huerta, quien se había erigido en un nuevo dictador, se desatan dos series de acontecimientos dentro de la *institucionalización* de la Revolución (una revolución, como cambio socio-político radical, institucionalizada, es obviamente una especie de oxímoron: el cristianismo tomado como la iglesia oficial del Imperio de Constantino, deja de ser la religión de los que *nada tienen* y esperan la *justicia* como una bienaventuranza; la Revolución Mexicana institucionalizada, mediante una Constitución, no es la Revolución de Emiliano Zapata: los anhelos de *Tierra y Libertad* son incinerados por los decretos constitucionales que no tocan los intereses de terratenientes como los de la clase a la que pertenecían Carranza, Madero y muchos de los gestores del *nuevo orden*): primero, se produce una lucha por el poder del Estado desatada por los *caudillos* del movimiento de insurrección; y, luego, lo que se institucionaliza es realmente una nueva forma de expoliación y marginación social.

Con respecto a lo primero, muy apegada a los acontecimientos en curso tenemos nuevamente a una obra maestra que exhibe este lado oscuro de las pasiones políticas, *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán,⁶ una obra contemporánea de los hechos que relata y que, al ser publicada nuevamente por entregas, parece tan ligada al testimonio que es leída como un discurso codificado, donde la interpretación más inmediata y *natural* parece ser la referencial indirecta: el lector inmediato se halla intrigado para descifrar esas correspondencias y acertar con el o los políticos que, en la vida real del periodo turbio de la lucha por el poder, corresponden al escenario que el público ve o acaba de ver desarrollarse en el tablado del Palacio de Gobierno y sus alrededores, y que parecen ser apenas trasladados a la novela. Estamos nuevamente ante una *interpretación*, al parecer, inmediata de los hechos, y por tanto, referencial, lo que, en su momento, le resta la eficacia estética que el discurso reclama y logra en otras latitudes, por ejemplo en España. Muy pocas obras logran configurar con la misma intensidad y dramatismo el símbolo del poder político; la tortuosidad de sus procedimientos y la psicología de sus protagonistas. *La sombra del caudillo* es una novela ejemplar en cuanto a esa tematización tan compleja.

Acerca del segundo aspecto, la institucionalización de la Revolución Mexicana, la notable novela *El resplandor*, de Mauricio Magdaleno, publi-

⁶ Nos parece que sería un acto de injusticia estética no mencionar, al menos, la noveleta maestra de Martín Luis Guzmán *El ineluctable fin de Venustiano Carranza*.

cada en 1937, presenta este mismo carácter de *denuncia*, que entorpece la recepción estética inmediata; novela que, incluso ahora, algunos críticos, ubican entre las "indigenistas" mexicanas, sin tener en cuenta las diferencias fundamentales con las manifestaciones paradigmáticas de esa corriente de la narrativa literaria en la zona andina del Cono Sur: Bolivia (*Raza de bronce*, de Alcides Arguedas), Perú (*El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría) y Ecuador (*Huasipungo*, de Jorge Icaza). Todas estas novelas tematizan, desde un punto de vista del mestizo, no de la del indio, la situación de explotación y despojo de sus elementales derechos por parte del latifundista, generalmente otro mestizo, que desencadena una revuelta en los indígenas explotados, condenada siempre al fracaso; mientras que la comunidad indígena otomí de *El resplandor*, sufre las vejaciones del sistema político que lo engaña, utilizando a uno de sus propios miembros, corrompido por el usufructo del poder político central: se trata de una *traición* a los ideales de justicia y equidad, no de un sistema creado desde fuera y con anterioridad, heredero del sistema colonial, como en las novelas indigenistas, sino de las esperanzas de los indígenas, es cierto, pero en un sistema demagógico que subió al poder, como resultado de una insurrección popular precisamente. Saturnino Herrera, el indio otomí, que había sido salvado de niño por la comunidad, criado y educado en la ciudad, con la esperanza de que llegara a encarnar sus aspiraciones y convertirlas en logros reales, una vez elegido gobernador de Hidalgo, se convierte en su más feroz expoliador. La última parte de las tres en que se divide la novela, titulada significativamente "Los condenados", termina con una doble acción: el *rapto*, por los esbirros de Saturnino Herrera, de un niño de la comunidad sublevada para llevarle a la escuela —lo que había pasado con el tirano, aunque como acción inspirada voluntariamente por la comunidad indígena—. El círculo parece repetirse; pero, y ésta es la segunda acción, a esto se sucede inmediatamente, como una réplica ambigua, el nacimiento de un nuevo otomí, fruto de la violación de Lorenza por Saturnino.

Este mismo carácter de *denuncia* testimonial de los desafueros de la revuelta tienen las narraciones literarias de José Rubén Romero y, atenuadas por la evocación de la imagen materna, las de Nellie Campobello.

3.3. LAS NARRACIONES REFLEXIVAS DE LA REVOLUCIÓN

La muerte de Artemio Cruz, publicada por primera vez en 1962 es, a nuestro parecer, una de las obras cimeras de la novela latinoamericana que domina la narración en español a partir de los 60 y hace que la mirada de la Europa central se dirija a nuestras manifestaciones literarias con una atención muy

particular. Es también una novela de profunda *reflexión* sobre el periodo de consolidación del poder corrupto y demagógico en México que usurpó a la Revolución Mexicana la oportunidad de no sólo modernizar un Estado caduco, sino de realizar las transformaciones sociales y políticas que, hasta ahora, reclaman las clases marginadas, en especial las campesinas, sobre todo de las etnias que no se asimilaron al mestizaje imperante en las ciudades. Artemio Cruz es, sin lugar a dudas, el símbolo más complejo y desgarrador de la alienación humana del poder político y económico, producto de una traición sin límites a uno de los movimientos más populares que se iniciaron con el siglo XX y que ahora agoniza en brazos de uno de los sistemas de explotación económico-social más despiadados y cínicos. El mismo discurso, por medio del clarividente juicio de un personaje —don Gamaliel, viejo ejemplar de los tiempos idos— nos manifiesta el valor simbólico de Artemio Cruz, el personaje central:

Artemio Cruz. Así se llamaba, entonces el nuevo mundo surgido de la guerra civil; así se llamaban quienes llegaban a sustituirlo. Desventurado país —se dijo el viejo mientras caminaba, otra vez pausado, hacia la biblioteca y esa presencia indeseada pero fascinante—; desventurado país que a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores (50).⁷

Al menos en tres novelas (*Madero, el otro, La noche de Felipe Ángeles y Columbus*), Ignacio Solares toma como sustancia del contenido a actores o sucesos históricos para, mediante una admirable técnica diferente en cada una de ellas, articular *novelas* históricas que corresponderían a este periodo de *reflexión* que quisiera responder a aquella célebre pregunta que en *Conversación en La Catedral* se hace un personaje sobre el destino del Perú y que traduciríamos en *mexicano* por: “¿En qué momento se chingó México?” La respuesta que parece sugerir el autor implícito es: el momento en que se inmoló a Francisco Madero, el personaje configurado, en toda la narrativa de Solares, con un áurea de virtud y honestidad ideales, y que en una de sus novelas más originales, *El gran elector*,⁸ se presenta como una pesadilla, un fantasma, al Señor Presidente que lleva la “friolera de sesenta años” en el poder; ahora, en 1999, un poco más de sesenta años.

⁷ Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (México: FCE, 1965), Colección Popular.

⁸ Ignacio Solares, *El gran elector* (México: Joaquín Mortiz, 1993).

El gran elector instauro a un personaje, viejo y decadente, aferrado al poder, que lo ejerce, bajo diferentes máscaras (de catorce "actores" diríamos: los catorce presidentes "electos" del Partido oficial) y que sostiene un diálogo con uno de sus esbirros, un tal Domínguez, narrador explícito del discurso, en el cual revisa y justifica su "dictadura perfecta", y a lo largo del cual siempre se trasluce el miedo al hombrecito, apostado frente al Palacio de Gobierno, que no es otra cosa que el fantasma de Francisco Madero, con quien tiene una entrevista final, en la cual es el Presidente, *el gran elector*, quien habla, *justifica* su prolongado gobierno, frente a un interlocutor silencioso; y le tiene sin cuidado si para ello recurre, incluso, a las argumentaciones que el propio Porfirio Díaz diera a Francisco Madero:

—Pero lo que más recuerdo fue una de las respuestas que te dio don Porfirio, y que podría avalar en su totalidad: "La paz y el progreso nos han costado mucha sangre y mucho esfuerzo, joven Madero [...] y no podemos darnos el lujo de arriesgarlos. Le repito lo que le dije a Creelman: que para evitar el derramamiento de sangre fue necesario derramarla un poco. Si hubo crueldad, los resultados la han justificado. Hoy la educación y la industria han terminado la tarea comenzada por el ejército." Tal cual podría decírtelo hoy; marea eso del eterno retorno en la historia, ¿no crees? Y sin embargo insistes en hacer la Revolución [...] (106-107).

En esta novela la reflexión narrativa —el elemento que nos da qué pensar— ya no es la Revolución, sino la justificación de un Estado oligárquico compartido y sostenido por un grupo que argumenta, de un modo paralelo al del *gran inquisidor*, creado por Dostoievski, frente a Cristo (ya vimos que las palabras van dirigidas al *fantasma* de Madero cuyo simbolismo se enaltece además por este mismo paralelismo). Y después de las elecciones de 1994, la argumentación del *gran elector*, que logró un nuevo triunfo en las urnas, *estas sus palabras son proféticas*, pues son dichas en el texto publicado en 1993 (aunque es probable que haya sido escrita un año antes), y nos parecerán siniestras en las vísperas en que vemos que la máquina —más fría y perfecta que la descrita por Kafka en la *Colonia penitenciaria*— se ha echado a andar nuevamente:

¿Tienes idea de la cantidad de gente que si volvieran a efectuarse las elecciones del ochenta y ocho votaría por mí? Te asombrarías. ¿Y sabes por qué? Porque no votaron a favor de Cárdenas o de Cloutier sino en contra mía. Están hartos, pero en el fondo les aterraba que perdiera yo y ganara por quien votaban, porque la

poca seguridad y tranquilidad que tienen se las doy yo, con más de sesenta años en el poder, acusándome todos de burócrata y corrupto, y reeligiéndome tramposamente cada seis años. Si sigo aquí no es sólo porque el pueblo lo ha soportado o padecido, sino porque en el fondo así lo quiere, no te engañes (109).

De este modo, llegamos a una corriente narrativa importante de nuestros días que, de algún modo, constituye el epílogo de una tematización: la de la Revolución Mexicana, transformada en una reflexión sobre el régimen que, apropiándose de su impulso, cambió de tal modo las cosas para que todo siga igual a los momentos del reinado del Porfiriato: un grupo, bajo una sonrisa diferente, regalando apretones de manos quizás más elocuentes, para que los ricos —también con rostros diferentes, algunos más prietos— sigan siendo ricos y los pobres, cada vez más pobres; para que los marginados, especialmente los campesinos e indígenas, sean cada vez menos, pero no porque se les haga justicia, sino se los someta al exterminio físico o se diluya su presencia en las populosas calles de las ciudades como mendigos, *mil usos* o *tragafuegos* en las esquinas.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS
UNIVERSIDAD VERACRUZANA