

FICCIONALIZACIÓN E INTERPRETACIÓN EN LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Renato Prada Oropeza

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. En caso de que adquiriera el estatuto de un «hecho histórico», no se puede predecir el influjo que tendrá en la vida posterior de la sociedad y la calidad que se le otorgará. 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. La manera como se «consigna» estos sucesos no siempre corresponde a lo que llamamos *discurso historiográfico*, pues éste se halla ligado, en su origen y evolución, estrechamente a la escritura y a otros factores determinantes, tales como el religioso, la concepción ideológica que del acontecimiento se tiene, los nacionalismos y regionalismos, entre otros. 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 distintas al historiográfico; por ejemplo, el origen de los grandes imperios casi siempre se halla relatado en los mitos

fundacionales y algunos sucesos pasan a la tradición oral llamada «leyenda»; y, si bien estos medios discursivos imponen tanto su forma de expresión como su forma de contenido, ambos se subordinan a la intencionalidad de una serie discursiva diferente de la historiográfica.¹

No es nuestro propósito abordar estas diferencias discursivas en los límites de este trabajo; sin embargo, no podemos evitar señalar el hecho de que en nuestros días, además del reportaje televisivo y radiofónico, que son, hoy 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 los criterios de sus editores, tienen relevancia o merecen la atención pública. Ahora bien, 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, que una «noticia» no es transmitida al público de la misma manera por los diferentes organismos de comunicación escrita o los periódicos de un mismo país), en tanto depende de factores externos al acontecimiento mismo: la tendencia ideológica del periódico, la cadena internacional que la difunde, las instituciones, organismos humanos o grupos de poder que establecen las directrices o parámetros de una concepción político-social, etc. La manipulación de la llamada opinión pública es una tarea de

¹ Entre estas *formas* no debemos nunca olvidar los géneros y los *topos* convencionales que éstos deben configurar; por ejemplo, el descenso a los infiernos de los héroes: Orfeo, Ulises, Eneas. Muchas veces estos *topos* «transitan» a discursos de otras series: el descenso de Cristo a los infiernos en el Nuevo Testamento.

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.

No obstante, el problema creemos va todavía más lejos respecto a los acontecimientos: estas acciones «realizadas» por comunidades más o menos homogéneas de personas, 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 y éticos, entre otros, que, si son analizados con un mínimo de atención, constituyen otras tantas *interpretaciones*: lo que llamamos mundo o, mejor, un mundo como 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 ser trascendente, que para ella es más real y originario.

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. Ya sabemos que toda narración factual *es* una interpretación, la cual empieza por la selección de las acciones y luego por la «acomodación» o el «traslado» del acontecimiento al discurso en cuestión: someterlo a su paradigmática y sintagmática. En definitiva, hacer de la acción o acontecimiento un *evento*. Un hecho que se cuenta por sí solo -como piensa Benveniste del discurso historiográfico al no tener un narrador explícito, en «él»- y/o que se halle asépticamente en un discurso narrativo, sólo puede

ser pensado por una concepción ingenua de lo que significa narrar una historia, de una manera más elemental aun de lo que significa un discurso o, todavía más fundamental, de lo que es el lenguaje como discurso.²

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 ciencias llamadas «naturales», que se ciñera a la consignación y descripción de los «hechos» -ofrecidos éstos por los datos o monumentos-, en cuyos discursos la ficción fuera desterrada. Ésta se halla concebida como una distorsión, una falsificación que filtra 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, gracias al *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 él mismo no sólo para hacer lo relatado «agradable», «más vívido» en su lectura, sino para *penetrar* mejor en lo que el discurso presenta, gracias a la intuición estética, otra forma de hacer emerger la verdad.

² Y si somos más perspicaces con las acciones mismas y las consideramos como «discursos» (unidades semióticas de comunicación, que es lo que son en definitiva), no podríamos dejar de admitir que ellos mismos son interpretaciones, respuestas organizadas de individuos o grupos de individuos, de acuerdo con una sociocultura dada: no todos organizan sus acciones del mismo modo ante situaciones similares: las acciones son ya interpretaciones; en suma, Nietzsche tenía razón, «todo es interpretación».

La *hermenéutica textual* -para diferenciarla de la *hermenéutica ontológica*-;³ es decir, aquella 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 un acontecimiento, el cual haya sucedido «realmente», y otro que «invente» acontecimientos,⁴ 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 con 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 (generalmente secundarios) 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:

³ V. «Hermenéuticas» en *Hermenéutica, símbolo y conjetura* (México: Lupus Inquisidor/Universidad Iberoamericana campus PueblaTorreón/BuAP, 2003).

⁴ Es decir, *fictionalíe*.

[...] 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 del más allá para hablar 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.⁵

Ahora bien, como el problema nos concierne directamente en todo lo que sigue, podemos preguntarnos, ¿qué ocurre con esa ficcionalización del *discurso fáctico*?⁶ cuando se llega a ofrecer un discurso que si bien relata lo que pudiera ser *objeto* del discurso historiográfico lo hace de una manera y una intencionalidad *totalmente diferentes*. 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». Así, 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

⁵ Stephen Marlowe, *Memorias de Cristóbal Colón* (Madrid: Mondadori, 1987). V. La presentación de la cuarta de forros.

⁶ *El discurso fáctico* (como la novela histórica, por ejemplo) nos relata hechos, acontecimientos que otro discurso organiza desde una pretensión de referencialidad el objetivo «fáctico» para el discurso es introducido por Gerard Genette. (No olvidemos que estos *hechos y acontecimientos*, como ocurre con la «cosa» del discurso cotidiano, se tratan de elementos *vitales* dentro de una sociocultura, donde reciben ya una conformación primaria: una interpretación).

críticas pudieran invalidarlo en cuanto *verdadero*. Y en algunos casos su relato puede ser tan pobre, tan escueto, que no responde a la avidez de nuestro *conocimiento* y, en el fondo, puesto que no es lo mismo, de nuestra *comprensión* de un elemento histórico. Por ello, Ignacio Solares puede declarar, sin ninguna muestra de rubor, como el fundamento de su actividad de novelista cuando «toma» hechos históricos, como sustancia del contenido, de algunas de sus novelas: «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 que lo que en verdad pudo haber sucedido, perdido en la noche de los tiempos, más que los hechos mismos».⁷ Y esta intencionalidad es uno de los factores de la constitución de la novela *histórica* (distinta a la historia novelada), cuya manifestación prácticamente inaugura nuestra literatura latinoamericana propiamente dicha (*El matadero*, *Amalia* y otros tantos discursos de primer orden). El siglo XX nos presenta un renacimiento de este subgénero literario, con muestras ejemplares como *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, *El General en su laberinto* de Gabriel García Márquez, *El último rostro* de Álvaro Mutis, *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, y las grandes obras narrativas literarias de la Revolución Mexicana, desde sus inicios hasta nuestros días.

Antes de exponer nuestros postulados sobre estas últimas no podemos dejar de aclarar que este género narrativo toma

⁷ Citado por Norma Angélica Velasco, Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares (México: Universidad de Guanajuato, 2004) 46.

como forma de su contenido un acontecimiento histórico, y obliga, para su interpretación a una confrontación intertextual. De una manera u otra, el otro *texto* -el discurso histórico o simplemente accional- se halla presente, aunque sea como un «fondo», en una inevitable relación que obliga al lector a tener presente tanto el discurso *ficticio* como el historiográfico. Por su parte, los discursos paródicos, si bien nos abren un nuevo horizonte de consideración del mismo hecho relatado por el historiográfico, nunca equivalen 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, por ello no se halla sometido a las condicionantes referencialistas. No depende de su correspondencia con un «objeto» existente fuera del mismo. Esto no resta que su configuración de un personaje (que toma como sustancia del contenido a una persona histórica) o de un hecho pueda tener mayor riqueza semántica y ofrecer elementos riquísimos para nuestra conjetura sobre *ese* «objeto». De este modo, como ocurre con las novelas contemporáneas, al estallido de un acontecimiento, estas manifestaciones escritas pueden llegar a formar parte del marco sociopolítico que tematizan; y, por tanto, ingresar al *corpus* de un discurso historiográfico, aunque susceptible de una *interpretación* diferente a una crónica periodística, por ejemplo.

LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Con este nombre se abraza un inmenso y estéticamente heterogéneo corpus que son las narraciones literarias contemporáneas a los hechos o muy próximas cronológicamente a ellos, que de algún modo forman parte de ese complejo y amplio movimiento sociopolítico que es la Revolución Mexicana. Se hallan, de algún modo, dentro de su

horizonte de expectativas de su mundo. A estas manifestaciones las suceden en el tiempo aquellas que dan cuenta ya no del movimiento en sí (o de sus líderes en biografías noveladas), cuya etapa de lucha armada se puede considerar terminada con la caída y muerte de Venustiano Carranza (21 de mayo de 1921); de la *institucionalización* de la Revolución Mexicana que dará origen al nuevo Estado, etapa de la que no podemos desligar el periodo todavía sangriento de la lucha por el poder hasta la estabilización del mismo que culmina con la presidencia de Lázaro Cárdenas. Y, finalmente, una tercera de «reflexión» que desde la narrativa realizan ciertas obras de Rulfo,⁸ Fuentes, Ibarguengoitia y Solares, entre otros, del estado de cosas, en las 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*; *La noche de Felipe Ángeles y Columbus*, para nombrar algunas narraciones literarias. Veamos, a grandes rasgos, ciertas características de estos tres periodos.⁹

⁸ De este autor sé 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 dedicada a una tematización diferente.

⁹ No creemos necesario advertir al lector que en esta ligera aproximación, que es el presente trabajo, no examinaremos, ni mucho menos, todas las producciones narrativas, sino sólo las que consideremos significativas, siendo muy posible que hayamos dejado de lado algunas que para nuestros lectores son más importantes. Esto es inevitable cuando el corpus investigado es tan amplio y rico como en el caso presente.

Si consideramos algunas novelas sobresalientes del primer periodo -teniendo en cuenta que la Revolución se fue gestando la última década del porfiriato, en la primera década 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 instaura 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 como hechos que, si bien gozan del mérito de levantarse en armas contra una situación insostenible de oprobio y miseria, de despotismo del poder sobre las clases más desposeídas, tienen también la característica de manifestar una forma de violencia realizada por grupos «revolucionarios», sin una visión política determinada por un cambio social cualitativo superior. En un símbolo muy significativo «los de abajo», representados por Demetrio Macías, vuelven a la situación inicial y son inmolados sin ninguna alternativa por el Ejército federal ¹⁰ hacia una sociedad nueva y justa, que ni los mismos insurgentes parecen haber vislumbrado. De ahí que la

¹⁰ Que movido por la ideología de la «obediencia a la ley constituida y encarnada en el Presidente de la República», se convierte muchas veces en el enemigo capital de las aspiraciones de su pueblo, como ocurre en Chiapas.

recepción inmediata de esta novela no deja de vincularla a la forma testimonial de los hechos relatados antes que a la estética. Parece apoyar esta interpretación el hecho de que fue publicada originalmente por entregas en un diario. Il Sólo un lector más distanciado, como el europeo, gozará entonces de la recepción que se merece, tomándola como una novela de primer orden. Y en el ámbito nacional, 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 como 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, de Archivos de la UNESCO).

Martín Luis Guzmán no sólo es testigo, sino actor de los acontecimientos insurreccionales; publica en el exilio *El águila y la serpiente*, originariamente por entregas, en el periódico Universal en 1926, y como novela unitaria en 1928 en Madrid. La novela 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

¹¹ Órgano de difusión periódica, más idóneo con las crónicas periodísticas; aunque haya tenido como antecedente narrativo estético el folletín francés y ruso.

ofrece algunos de los cuadros y de las secuencias más impresionantes y logradas de la narrativa mexicana, tanto por el vigor de su prosa -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 sus pasajes, 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 en el nivel de la cadena accional. El 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, y los ideales dejan lugar a los intereses individuales y mezquinos. Este cambio, apenas vislumbrado en *Los de abajo*, aquí es evidente,¹² 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:

¹² Por ello, quizás esta novela se puede tomar como un puente entre los dos periodos de tematización postulados por nosotros.

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.¹³

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!*, logra realmente lo que el discurso literario se propone como su elemento constitutivo, en grado sumo. Son novelas que no tienen la simple función de ofrecernos ejemplos de la degradación de un movimiento políticosocial muy particular, sino que su vigencia estética es permanente al cobrar 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.

¹³ La novela de la Revolución Mexicana (México: Aguilar, 1978), vol. 11, 735

Una vez que los «revolucionarios» vencen a las fuerzas militares del asesinato 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:¹⁴ 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. En estrecha relación con lo primero, muy apegada a los acontecimientos en curso, tenemos nuevamente una obra maestra que exhibe este lado oscuro de las pasiones políticas, *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán.¹⁵ La novela, al ser publicada nuevamente por entregas, parece tan ligada al testimonio que es leída como un discurso codificado. Por ello, la interpretación más inmediata y «natural» parece ser la referencial indirecta: el lector inmediato se halla intrigado para descifrar esas correspondencias y acertar con los «indicios» que cree encontrar en la novela en relación con la vida real del

¹⁴ Entre paréntesis: una revolución institucionalizada, como cambio sociopolítico radical, 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».

¹⁵ 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*.

periodo turbio de la lucha por el poder. 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 novelas alcanzan a 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 y se yergue como un ejemplo magno de la simbolización del poder político y de la lucha por conquistarlo en todas las latitudes humanas, donde el Estado no encarna la voluntad y los anhelos de justicia de un pueblo.

Sobre el segundo aspecto de la institucionalización de la Revolución Mexicana, la notable novela *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, publicada 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 (*Huasiyungo* 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. Los indígenas, explotados, se encuentran condenados siempre al fracaso, puesto que el Estado feudal no reconoce sus derechos. Un tópico común a todas estas novelas indigenistas es la rebelión de los campesinos y la sangrienta represión del ejército al servicio de la clase dominante.

No ocurre nada de esto en *El resplandor*: la comunidad indígena otomí 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 que el Estado reconoce, al menos en la constitución; no de un sistema político heredero del colonial, como en las novelas indigenistas. 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 convertidas en logros reales; una vez elegido gobernador de Pachuca 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 «rpto» de los esbirros de Saturnino Herrera de un niño de la comunidad sublevada para llevado 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, una de las mujeres más interesantes y significativas de la historia contemporánea mexicana por su carrera artística general, partidaria decidida de Pancho Villa.

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 años 60. Es también una novela de profunda *reflexión* sobre el periodo de consolidación del poder corrupto y demagógico 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 por el poder político y económico. El mismo discurso, por medio de un 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 sustituido. 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 sustituidos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores (50).¹⁶

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 corresponden a este periodo de *reflexión* que quisiera responder a aquella célebre pregunta que en *Conversación en La Catedral* se hace un personaje sobre el

¹⁶ Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (México: FCE, 1965).

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 de ideales. Y que en una de las novelas más originales de la literatura mexicana, *El gran elector*¹⁷ se presenta como una pesadilla, un fantasma, al Señor Presidente que lleva la «friolera de sesenta años»¹⁸ en el poder.

El gran elector insta 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» -también en palabras tomadas de Vargas Llosa. 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. Le tiene sin cuidado y 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:

¹⁷ Ignacio Solares, *El gran elector* (México: Joaquín Mortiz, 1993). Esta novela es abordada en un ensayo más extenso, y en relación con su manifestación teatral en «La transformación simbólica de la historia».

¹⁸ En realidad, llevó la «friolera» de setenta y un años en el poder.

«La paz y el progreso nos han costado mucha sangre y mucho esfuerzo, joven Madero [...] y no podemos darnos el lujo de arriesgarnos. Le repito lo que le dije a Creelman: que para evitar el derramamiento de sangre fue necesario derramada 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).

Después de las elecciones de 1994, la argumentación del *gran elector* que logró un nuevo triunfo en las urnas, es profética. Después de publicado el texto en 1993 (aunque es probable que haya sido escrita un año antes), la máquina -más fría y perfecta que la descrita por Kafka en la *Colonia penitenciaria*- se echó a andar nuevamente, con los mismos vicios y el mismo desprecio por la ética política y las aspiraciones de los marginados:

¿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 reeligíendome 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 alguna forma 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 manera las cosas para que todo siguiera 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 porque se les somete al exterminio físico o se diluye su presencia en las populosas calles de las ciudades como mendigos, «mil usos», «tragafuegos», en las esquinas.