

MARTÍN LUIS GUZMÁN

EL TEATRO DE LA POLÍTICA

CUANDO EN 1929 apareció *La sombra del caudillo*, Victoriano Salado Álvarez escribió que "Si de toda la sangre y todo el dolor que Guzmán ve acumulados surge una obra de verdad, sincera y fuerte como *La sombra del caudillo*, celebremos que esta época de tristeza haya encontrado su pintor y su novelista." La afirmación goza para nosotros del peso de quien la firma. Salado Álvarez, novelista, crítico y periodista, fue víctima de esas maldiciones que sólo la ruptura violenta del tiempo histórico puede producir. Escritor consensado del porfiriato, encargado de realizar los *Episodios nacionales*, enemigo del modernismo, había vivido el infortunio de no ser lo suficientemente viejo para morir antes de 1910 y tener la desagradable oportunidad de vivir veinte años más entre las tinieblas de un futuro que no le pertenecía, negación de su época.

Salado Álvarez no se equivocó. Hoy, cuando celebramos el centenario de Martín Luis Guzmán (1887-1976), lo sabemos. Es imposible no reconocer en Guzmán no sólo al novelista más consistente del primer medio siglo de literatura mexicana, hasta la aparición de *Pedro Páramo* (1955), sino a un narrador que es, junto a Rulfo, Revueltas y algún otro que el lector quisiera agregar, parte de esa escasa minoría de escritores que superan y destruyen la irremediablemente modesta tradición de la novela en México.

Las novelas de Martín Luis Guzmán no provienen de la tradición social decimonónica y tienen poco o nada que ver con la literatura de la Revolución que apareció a su lado. Son un destello que arranca de esa alucinación literaria de Azuela que fueron *Los de abajo*, novela que comienza con un diálogo de sombras y culmina con Demetrio Macías apuntando su 30-30 hacia la nada. Qué lejos ha quedado don José López-Portillo y Rojas moviendo la pluma como un oso hormiguero su nariz en busca de locación para *La Parcela* (1893).

Sabemos que Martín Luis Guzmán nació y creció en condiciones propicias para infringir esa herida sobre el lienzo de la tradición. Era muy joven para encontrar lugar en el gerontocrático poder pactado entre Díaz y los intelectuales. Pero como sus hermanos Reyes y Vasconcelos, unos más, otros menos, gozó de la precisión de la Escuela Nacional Preparatoria y de la calculada pasión del Ateneo de la Juventud. Doble ventaja sobre los escritores del siglo anterior: una idea ascética de la literatura y una fascinación vital por la acción.

I. La libertad y el teatro de las sillas

En cierta novela decimonónica el drama de la ciudad va revelándose a través de las estaciones de un viaje. El novelista lleva al lector de la mano por un camino

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ

A Juan López Almaraz (1902-1986)

"En los grandes dramas políticos hay pocos hombres capaces de inventar un papel pero muchos dispuestos a representarlo."

Joubert, *Pensées et Lettres*

hasta mostrarle, desde la cúspide de una montaña, esa ciudad a la que habrá de descender para conocer la vida de los hombres. Escritor y lector observan entonces la civilización, hermanados por esa complicidad de primeros burgueses, descubridores de villas. Los novelistas mexicanos del siglo XIX imitaron esa entrada romántica y la revistieron con los elementos de una teoría del paisaje nacional. Novelar no era un arte, sino una técnica difícil para enumerar, fundando el conocimiento de las regiones, los climas y, finalmente, de los temperamentos. La crónica, feliz en su condición plebeya, bajó corriendo del promontorio y se internó sin más entre los ciudadanos; la novela no podía abandonar su supuesta seguridad panorámica y exigía instrumentos de medición topográfica. Costumbrismo y realismo fueron entonces una invitación al viaje, no el viaje, la comprobación de sus complicaciones y de su imposibilidad.

El águila y la serpiente ha sido considerado durante décadas como un libro de memorias. Los críticos de ese período de la literatura mexicana han sido rutinarios y dogmáticos como pocos. A uno de nuestros más brillantes novelistas le ha sido vedada la propiedad de su forma excepcional. Pero no podemos olvidar que al propio Guzmán le complacía el despojo. Jugaba al decir que si *El águila y la serpiente* era una novela, *La sombra del caudillo* era una obra rigurosamente histórica y que en las *Memorias de Pancho Villa* no había una sola palabra que no se basara en un testimonio ocular o en un documento. Esta insistencia en mudar historia y ficción, realidad y novela, aparece como un truco maestro con el que logró alejarse del corazón podrido de la tradición, no tener seguidores y no ser leído como novelista social.

La técnica del paisaje es un asunto de precisión y de profundidad. La novela mexicana del siglo XIX insiste en los colores pero carece de vértigos espaciales. Un camino sin la distorsión del espejo: novela sin crítica. La rapidez de Guzmán, la engañosa naturaleza periodística del texto, su uso de la acción, rompieron con el *tempo* perezoso de la tradición. Ahora serán los objetos quienes compongan, enumeren y desorganicen una realidad concebida en el espacio.

"Mi estética es ante todo geográfica", le dijo Martín Luis Guzmán a Emmanuel Carballo.¹ El paisaje es una impresión mientras que la geografía es un conocimiento organizado que aspira a precisar el espacio territorial y admite diversas técnicas topográficas. El espacio es también una categoría moral. El valle de Anáhuac fue, por su belleza para nosotros trágicamente perdida, un *locus* de la literatura mexicana. No sólo Guzmán sino varios entre los novelistas menores de la revolución —González Peña, Julio Sesto, Juan A. Mateos— evocaron el altiplano en condiciones de fuente estética, panorama donde la tragedia revolucionaria tomaba lo mismo sus dimensiones épicas que sus crímenes éticos. Detengámonos en el método. "A mí", afirma Guzmán en *El águila y la serpiente*, "el aire sutil de mi gran ciudad —transparencia donde reside la mitad de su hermosura: atmósfera que aclara, que purifica, que enjuta— me descubrió de nuevo (como si esta vez lo hiciera sólo para mis sentidos) todo un mundo de alegría serena cuyo valor esencial estaba en la realización perenne del equilibrio: equilibrio del trazo y del punto, de la línea y el color, de la superficie y la arista, del cuerpo y el contorno, de lo diáfano y lo opaco."² Esta autodefinición en la templanza sensorial será clave para cada una de las escenas en movimiento que componen *El águila y la serpiente*. El espectáculo revolucionario aparece como la modificación brutal de una naturaleza muerta, la forma en que el arte toma posesión de la realidad y la supera. De esta manera era casi imposible que los López-Portillo y Rojas o los González Peña pudieran introducirse en la revolución mexicana; no sólo los separaba la formación afectiva y la posición política, sino una manera de comprender lo que sucedía en el espacio real. Una confianza decimonónica en la estabilidad de los materiales textuales los condenó a no comprender esos días.

En las batallas que Guzmán narra a lo largo de su obra siempre encontraremos esa naturaleza modificada, el paisaje finalmente herido por una acción de los hombres que ya nada tiene que ver con aquel tropicalismo de la imagen. Guzmán siempre está moviéndose entre esos grandes espacios y el tratamiento de los claustros. Le fascina el personaje en prisión. Las mejores páginas de *Francisco Javier Mina, bérro de España y de México* son las del joven guerrillero en cautiverio. En esa fallida novela histórica Guzmán hace de la cárcel de Vincennes un espacio cerrado por la ausencia de Napoleón, poder omnipotente, verdadero carcelero invisible que nunca aparece de cuerpo entero. La misma concentración de energía adquiere la prisión de Francisco Villa en Santiago Tlatelolco. Para Guzmán es en el claustro donde se concentra y se carga toda la energía de esos cuerpos que harán de su desplazamiento por la historia una herida. Guzmán lo dice, preso él mismo por los carrancistas: "Algunas mañanas nos dedicábamos a recorrer las crujiás, los patios, los talleres, donde a menudo salíamos a descubrir escenas y detalles interesantes o intensos, ya no amables."³

La escena liminar de *El águila y la serpiente* es aquella en que Eufemio Zapata muestra a los políticos de la Convención el Palacio Nacional, que aparece como un teatro tomado, prisión que concentra actores que dudan de la pertinencia de su papel. Ese capítulo ha sido juzgado como prueba de la vesanía pequenobur-

guesa de Guzmán, de su incompreensión ante las fuerzas populares, cuando es una formidable llamada de atención por la irrupción de los otros en la vida de México y, más aún, un cuestionamiento profundo del espacio donde se desarrolla la trama de la política. "A nuestras espaldas", escribe Guzmán, "el tla-tla de los huaraches de dos zapatistas que nos seguían de lejos recomenzaba y se extinguía en el silencio de las salas desiertas. Era un rumor dulce y temible. El tla-tla cesaba a veces largo rato, porque los dos zapatistas se paraban a mirar alguna pintura o algún mueble. Yo entonces volvía el rostro para contemplarlos: a distancia parecían como incrustados en la amplia perspectiva de las salas. Formaban una doble figura extrañamente lejana y quieta. Todo lo veían muy juntos, sin hablar, descubiertas las cabezas, de cabellera gruesa y apelmazada, humildemente cogido con ambas manos el sombrero de palma. Su tierna concentración, azorada y casi religiosa. Pero nosotros, ¿qué representábamos?"⁴

En el centro ritual y real del poder, dos, tres mundos —los campesinos, sus generales, el intelectual— ocupan la misma estancia pero jamás el mismo espacio. Los zapatistas en Palacio Nacional son un capítulo nuevo en la literatura mexicana: un novelista ha descubierto las posibilidades de combinación que la realidad le ofrece, olvidando y rechazando las castas de la antigua novela. Hay en Guzmán una suerte de teoría de la composición: la realidad es un espacio y la intensidad de cada escena depende del riesgo de hacer coincidir en ella varios mundos, antes separados y proscritos. Este universo suele componerse de un diálogo secreto, aquél que sólo puede cifrar un gran novelista y que es esa sombra que los sujetos silentes dejan ver sobre el mundo moral y las concepciones políticas. Por ello ese "nosotros" que dos veces invoca Guzmán no corresponde tanto a la ideología como a la escritura: la pregunta es el derecho del arte al reflejar la vida y su fracaso al reproducirla.

La fama de Martín Luis Guzmán se afianzó entre nosotros por la prosa impecable y el retrato feroz del moralista. Octavio Paz dice que Guzmán escribe como un historiador de la antigüedad. Plutarco, Tucídides y Tácito son frecuentemente recordados por Guzmán y sus lectores. Las deudas son cuantiosas. Educación clásica, fina prosa española y tensión dramática anglosajona podrían ser los componentes fundamentales en Guzmán.

Pero Jaime Torres Bodet recordó a La Rochefoucauld. La analogía es inquietante. Caballeros que marchan a la guerra para volver de ella y escribir sobre el carácter humano, Guzmán y La Rochefoucauld tienen varios puntos de contacto. Ambos escriben utilizando el retrato moral como resultado de la tensión entre el principio del egoísmo y la fatalidad del destino. El problema fundamental de *El águila y la serpiente* es, como el de las máximas de La Rochefoucauld, el de la libertad y la acción moral.

Los retratos individuales de Guzmán son inolvidables. Carranza, Porfirio Díaz moribundo, Madero, Eufemio Zapata se han convertido en piezas inalterables de una memoria trágica cuyo genio radica en ser terciamente individual, absolutamente subjetiva e inigual-

blemente literaria. Pero el retrato es un medio de iluminación moral. Una forma de equilibrar o destruir al individuo en la sociedad. Guzmán, que dibuja con luz, aquí revela a Felipe Angeles: "¿Qué hacía allí, solo, melancólico, con el alma perdida en las estrellas, él, verdadero hombre de acción y de grandes impulsos? ¿Por qué estaba a esa hora en ese sitio, encarnando la profunda tristeza que dimanaba de la primera jefatura...?" Adentro está Carranza, el Primer Jefe, que sólo puede ser evocado en la oscuridad, que rechaza la luz desde sus gafas negras. Una cena con Carranza ilustra esa función escénica del retrato en la propuesta moral. Guzmán anota los lugares que cada uno de los políticos ocupa en la mesa. La escena política es propiamente una escena: la colocación y la mutación definen al personaje. Como en Corneille —Otbón— se establece un juego de sillas vacías donde cada lugar va siendo ocupado por las distintas manifestaciones del poder. Para Guzmán *el poder siempre está, por serlo, en descomposición*. Pero no tanto la descomposición de la materia, como la de la luz.

Guzmán se une a la revolución mexicana bajo el peso de un espíritu común a varios de los revolucionarios del siglo: "Imposibilidad moral de no estar con la Revolución y la imposibilidad material y psicológica de alcanzar con la Revolución los fines regenerados que la justificaban."⁶ Pero Martín Luis Guzmán es un escritor moralista, no un militante político. Como José Vasconcelos, Guzmán llega a 1910 virgen de guerra y de política. El deseo de aventura vital y la indignación cívica los lanza a la batalla. Vasconcelos se enamora, se vuelve un Casanova de la política, mientras que a Guzmán la política no le pertenece, no lo quema como pasión, sino lo enfría, lo convierte en el narrador de la virtud entredicha. En *El águila y la serpiente* leemos una interpretación antirromántica de la política como *pasión autónoma*, ejercicio cuya lógica es especular y no esencial. Guzmán nunca creyó en la revolución mexicana, su idealismo juvenil se esfumó rápidamente. Quedó el ojo que escudriña el espectáculo de los hombres. Stendhal, antes de unirse a la campaña napoleónica, le recordó a su hermana que

"Iré a la guerra, si puedo. Lo que me atrae es el deseo de ver de cerca los grandes espectáculos de esos perros llamados hombres..." Sin la elocuencia del joven Beyle, La Rochefoucauld vuelve de los combates de La Fronda casi ciego pero iluminado de crítica. No es Guzmán un cínico pues su propia moralidad es tan valiosa y tan simple como la de cualquier liberal. Se indigna ante los crímenes de las facciones armadas, pero no los condena según la dialéctica del fin y los medios. Busca sus razones en el alma, no en la historia. Martín Luis Guzmán es un escritor *inmoral* por esa indiscreta posición que toma frente a los hechos. *El águila y la serpiente* es un libro presidido por una sentencia escéptica: "En el fondo a todos nos tranquiliza un pensamiento, o el instinto de un pensamiento: los hombres hasta cuan-

do son más prudentes, no burlan su destino. Pensamiento de primitivos y de heroicos."⁷ A Guzmán le tranquiliza lo que a su hermano Vasconcelos lo enervó hasta la ceguera: el destino. Semejante templanza es la divisa de un novelista que detiene la instantánea de la historia, la dibuja como tragedia y nunca peca de romanticismo.

Todos los personajes de sus novelas son sometidos a la prueba fatal del destino. Guzmán explora la rasgadura dramática del retrato moral: ¿quién vence entre el egoísmo del yo y la fatalidad de la historia? Él mismo no ha decidido, no puede hacerlo, no debe. Las posibilidades del carácter como variante de la conducta son muy amplias para Guzmán. Parece un escéptico, no un ideólogo o un religioso. Rehuye la totalidad y la verdad absoluta. Reprueba la aparatos retórica de las proclamas revolucionarias. El destino de Carranza, como el de Madero, le parece ineluctable, pero los sugiere como suicidas: ¿egoísmo o fatalidad? A Díaz lo retrata en la consunción otoñal. A Villa no lo comprenderá nunca. O esos personajes contingentes, peones de un espectáculo que no entenderán nunca: Eulalio Gutiérrez, Victoriano Huerta, tantos generales y caballerangos...

A Guzmán le interesa el espectáculo de la virtud. Martín Luis personaje interrumpe a Carranza: "Yo pienso exactamente lo contrario que Usted. Rechazo íntegramente la teoría que hace de la buena voluntad el sucedáneo de los competentes y de los virtuosos. El dicho de que las buenas voluntades empiedran el infierno me parece sabio, porque la pobre gente de buena voluntad anda aceptando siempre tareas superiores a su aptitud, y por allí peca."⁸ A Guzmán no le parece que la virtud sea un elemento del universo de la política, ni siquiera su objetivo ideal. No la encuentra ni entre los poderosos, ni entre los miserables, ni en el autócrata Carranza ni en el caballerango Eufemio Zapata. Esto es un golpe inédito y sutil en el corazón de una tradición romántica, nacional y popular. Para Guzmán el juego de las sillas que precede a las subastas



sangrientas no es un asunto moral. Ya veremos qué sucedió cuando en las *Memorias de Pancho Villa* trató de variar esta óptica.

La historia política personal de Guzmán ha perdido interés con el tiempo. Fue maderista, villista y abandonó la Convención cuando ésta se volvió inmanejable para el grupo de políticos civiles del que formaba parte.

Su odio contra Carranza parece, desde nuestros días, más emocional que político: el Primer Jefe era la encarnación del autoritarismo gerontocrático del Porfiriato del que Guzmán abominó en su juventud. Simpatizó con De la Huerta y más tarde repudió los crímenes de Calles y Obregón. Acabó por unirse a la institucionalización del país. Dirigió un influyente semanario de derechas y al morir había dado varias muestras de anticomunismo cerril e intemperante. Es imposible olvidar que varias de las imágenes epopéyicas que maneja la izquierda en sus versiones de la revolución mexicana vienen de las novelas de Martín Luis Guzmán. En las novelas de Guzmán sus ideas políticas, las razones de su presencia como espectador resultan llaves para relacionarse con la escena. Puede despreciar pero jamás pontifica o hace uso de la denuncia ideológica. Para Guzmán, repetimos, el retrato es un medio ético, la balanza que utiliza para enfrentar la violencia que ejerce sobre los hombres la moral del yo y el destino ineluctable. Este es el retrato de Eufemio Zapata: "Cual portero que enseña una casa que alquila, Eufemio iba por delante. Con su pantalón ajustado —de ancha ceja en las dos costuras exteriores—, con su blusa de dril —anudada debajo del vientre— y con su desmesurado sombrero ancho, parecía simbolizar, conforme ascendía de escalón en escalón, los históricos días que estábamos viviendo: los simbolizaba por el contraste de su figura, no humilde, sino zafia, con el refinamiento y la cultura de que esta escalera era como un anuncio. Un lacayo de palacio, un cochero, un empleado, un embajador, habrían subido por estos escalones sin desentonar: con la dignidad, grande o pequeña, inherente a su oficio y armónica dentro de la jerarquía de las demás desigualdades. Eufemio subía como un caballero que se cree de súbito presidente..."

Para Martín Luis "los históricos días que estábamos viviendo" son los de una representación de la política en espacios que no eran los suyos. Eufemio es un actor obligado (y también alegremente sorprendido) de un drama que cinco siglos de historia le habían negado. No es un mal actor o un improvisado en palacio, sino algo más: el partícipe de un nuevo drama, donde la escenografía y el actor se repelen mutuamente, se rechazan y entran en contradicción, pues objeto y sujeto están componiendo una inédita síntesis trágica.

Este es el retrato de Álvaro Obregón: "A mí, desde ese primer momento de nuestro trato, me pareció un hombre que se sentía seguro de su inmenso valer, pero que aparentaba no dar a ello la menor importancia. Y esta simulación dominante, como que normaba cada uno de los episodios de su conducta: Obregón no vivía sobre la tierra de las sinceridades cotidianas, sino sobre un tablado; no era un hombre en funciones, sino un actor. Sus ideas, sus creencias, sus sentimientos, eran como los del mundo del teatro, para brillar

frente a un público: carecían de toda raíz personal, de toda realidad interior con atributos propios. Era en el sentido directo de la palabra, un farsante"¹⁰ Con nuestros subrayados puede esclarecerse la función que Guzmán reservaba a la política: la de un juego de máscaras, la de una representación del carácter. Durante el siglo pasado nuestra literatura, cuando metía el dedo entre la historia y la política lo hacía para curar la llaga, para fijar definitivamente a la personalidad en la épica. No es extraño así que sea el propio Obregón el centro metafísico de la sombra del caudillo y que toda la aventura de *El águila y la serpiente* llegue en él a su conclusión epigramática. La política no funciona según las reglas del universo moral sino a través de los hilos invisibles de otros universos, el de una inteligencia perversa que lucha contra los instintos; las ideas resultan metáforas éticas que varían según el lugar que ocupe el personaje en la representación de las sillas vacías. La política es una clave invisible cuya función es el intercambio. La tremenda escena del asesinato de David Berlanga no es un equívoco grotesco ni una brutalidad instintiva, sino la prueba judicial que revela una culpabilidad absurda, donde cada uno opera según un sistema de referencias secretas. El mundo de Martín Luis Guzmán carece de causalidad: la tradición social y heroica ha sido desmontada por un método —el retrato— que borra sobre el paisaje las capas superficiales de pintura rústica.

En el espectáculo de la Soberana Convención de Aguascalientes es donde Martín Luis Guzmán acaba de afinar la trama interna de *El águila y la serpiente*. Nuevamente escuchamos a la crítica ideológica reprochar al novelista su incompreensión de las causas de la historia o de sus inevitables prejuicios contra las masas. Siempre es muy fácil pedir a los protagonistas del pasado que funcionen según nuestras seguridades políticas. La confusión creadora y destructora de la revolución mexicana ha sido paulatinamente vulgarizada y simplificada según varias teorías al servicio de diversas razones de estado o partido. La convención —que el propio Flores Magón ignoró— no fue ni una asamblea de pistoleros ni una idealizada reaparición de la revolución francesa entre nosotros. Guzmán lo comprendió. Nunca podrá dejar de agradecerle el lector la fidelidad con que retrata a la historia sin agregarle mayúsculas; siempre será pertinente recordar que Martín Luis buscó a la literatura en la historia y no a la historia en la literatura.

Frente a los convencionalistas que discuten el curso que habrá de tomar la guerra civil, Guzmán encuentra su sitio exacto: el teatro. Espacio cerrado y espacio abierto, lugar donde el espacio es la determinación del tiempo. Tal pareciera que celdas y llanuras son sólo caminos equidistantes que se encuentran sobre las tablas y que Guzmán pone la misma atención en el público y en los lectores que tras bambalinas. Durante las páginas que dedica a la convención en *El águila y la serpiente* o en el crimen fallido en la Cámara de Diputados de *La sombra del caudillo*, Guzmán ocupa gozoso su sitio insuperable: el palco del novelista, pues "yo llegaba a mi platea exactamente con la misma curiosidad que si se tratase de una representación

de Reinhart o de cualquier otro acontecimiento teatral donde pronto hubiésemos de sentirnos actores y espectadores, arrebatados por el ritmo envolvente de la acción —allí más aguda, más invasora de las facultades del alma, a causa de las incontrastables evidencias de que aquello no era verdad fingida, sino verdad realmente verdadera—. Unas veces el espectáculo se resolvía en risa; otras dejaba el ánimo perplejo, desorientado, y otras, en fin, volviéndose tortura moral, limpiaba fugazmente los espíritus al toque de cierta grandeza estética. Porque, trágico en el fondo, cuando no en la forma, aquel espectáculo tenía su *catarsis*, como también su choque fatal de fuerzas irreconciliables. Luchaban allí a muerte dos maneras profundas de una sola nacionalidad: de una parte la aspiración difusa, pero desesperadamente activa y noble, a mejores modos de vida social y frente a esto, la incapacidad inmediata, colectivamente irremediable, de sosegar las turbulencias de la aspiración transformándolas en algo vividero, coordinado y orgánico. *El móvil dramático era la pasión política, allí, suelta, autónoma y sin cortapisas, autónoma...*"¹¹

El móvil dramático, insiste Guzmán y subrayamos nosotros, era la pasión política autónoma. Por primera vez en la literatura mexicana surge la modernidad definitiva —pues desliga para siempre al fin de los medios— de una *autonomía de la política*. La historia es una representación donde la pertinencia de la actuación no vale por la virtud del argumento ni por la justicia de los protagonistas, sino por la reflexión de un sujeto nuevo, que han nacido mediante la aparente partogénesis: lo político. La política es una farsa donde los conjurados participan de una negociación necesariamente inhumana, intercambiando delictos que configuran el caleidoscopio del mundo.

La ocurrencia de Villa de proponer su suicidio si Carranza hace lo propio para allanar el camino de la reconciliación, no es para Guzmán una parodia de la tragedia pero tampoco una bufonada grotesca. Es un gesto autónomo, una prueba de fuerzas, un arranque donde las viejas pasiones vuelven como claves secretas. El mayor novelista de la revolución nunca la mitificó. Escribió para revelar algunos trucos y otros los calló, pues la propia naturaleza de su material le impedía conocerlos.

Con *El águila y la serpiente* no se puede generar conclusión alguna sobre la revolución mexicana. Es una obra de arte sobre el carácter de los hombres y la manera en que destruyen el paisaje. El escepticismo narrativo de Martín Luis Guzmán puede encontrarse en esta ecuación entre la virtud y los objetos: "Todo lo cual era a manera de símbolo de futuras etapas dolorosas. Por un lado degeneran los ideales, y por el otro, los objetos, los instrumentos, sobados y macedados por la acción ignorante, la acción plebea o por la acción conscientemente perversa, se disponían a perder su virtud, cual si empezaran a cansarse de servir a los hombres."¹² No podría decir otra cosa quien, como Guzmán, observa las colillas de los revolucionarios quemando las alfombras persas de los Casasús, en esas estancias porfirianas donde López - Portillo y Rojas nos aburría con sus cenas y bailes.

Finalizada *El águila y la serpiente*, el escritor está fatigado. Entre la bella espía a bordo del barco a La

Habana y la escapatória de una ciudad de México convertida en tierra de nadie y de todos, ha finalizado la revolución como drama llano de la inteligencia y el pueblo. Lo que sigue es una definición histórica. ¿Qué otro final podría tener *El águila y la serpiente* sino la continuación del viaje, la apoteosis del movimiento, ese tren con mil cuatrocientos kilómetros por delante? Más allá de la revolución narrativa que su escritura significó, al introducir el espacio donde estaba el paisaje; por encima de una técnica —el retrato— que relativizaba las seguridades éticas de la novela tradicional, el problema fundamental de esa novela es la libertad. En *El águila y la serpiente* muere una idea romántica de la libertad como hazaña de la voluntad y aparece el oprobioso rostro de la libertad como retórica, como clave secreta a comerciar entre la ambición de los hombres y la vulgaridad de su destino.

II. La escítala y el muerto vivo.

Una de las *Vidas de ilustres capitanes* de Cornelio Nepote es la del lacedemonio Pausanias. El biógrafo latino retrata a un guerrero excepcional dividido entre la virtud y el vicio. Este capitán extranjero derrotó a Mardonio en la batalla de Platea y engreído por las victorias se dio a la intriga. Levantó oráculos apócrifos para recordar sus glorias. Cuenta Suetonio que Pausanias se declaró en rebeldía y cuando los lacedemonios fueron informados de su conducta, "enviaron emisarios con la *escítala*, en la cual, según su uso, habían escrito que si no volvía a su patria, lo condenarían a la pena de muerte."

¿Qué es la *escítala* que advierte a Pausanias de su destino? La *escítala* fue durante ese período de la antigüedad una carta en clave de uso político. Para comunicarse con los capitanes de sus ejércitos, los gobernantes escribían sobre una cinta de cuero enrollada perfectamente en un bastón. Las letras no estaban impresas sobre el cuero, de tal forma que la *escítala* sólo podía desenrollarse con un bastón idéntico al original. De no ser así las letras caían al suelo y se confundían. Sólo la posesión de un bastón de poder garantizaba que el general receptor comprendiera el mensaje.

La sombra del caudillo de Martín Luis Guzmán es la novela de la *escítala*. Es un libro que puede leerse como el intercambio de ese bastón ritual entre un número estricto de juramentados. El secreto que porta la *escítala* es el de la política; su intercambio entre los generales en pugna, la trama de *La sombra del caudillo*.

La sombra del caudillo (1929) no merece ser leída únicamente como la crónica novelada de las luchas sangrientas por el poder político después de la revolución. Demasiado obvia es la alusión directa al caudillo Álvaro Obregón y a los militares rebeldes asesinados en Huitzilac el 2 de octubre de 1928. No cabe duda que Guzmán es el más profundo de los realistas mexicanos y justamente por ello su maestría lo lleva a extraer de la historia un corazón bloqueado para transplantarlo en el cuerpo inánime del texto. En el viejo realismo nuestras novelas tenían los defectos del homúnculo de Frankenstein: ternura o brutalidad sin matices, humanidad sin humanidad. La perfección en

el realismo le permitió a Guzmán ir más allá en *La sombra del caudillo*. Siendo impecablemente real, esa novela no puede ser más que metafórica.

La sombra del caudillo está construida mediante una sucesión de cuadros donde no se manifiestan tanto la brutalidad y la intriga como el mal y sus trampas. El lector va presintiendo que no asiste a las desventuras de la virtud en México ni a las complicaciones éticas de la acción, sino a la puesta en escena numinosa de una maldad inmanente que rodea a los hombres a través de los objetos. No son reglas de composición sino esencias. El torturador de Axkaná González, el policía Zaldívar, es llevado ante el general Aguirre que le reclama los tormentos de su partidario. El trato no es brutal, es sutil, lleva consigo todas las señales de la malignidad. Axkaná fue obligado a beber tequila hasta el colapso. Al general Aguirre le basta con pedir una botella de cognac y otra de tequila y papel y pluma para la confesión. El acusado sabe que tendrá que beber cuanto agave sea necesario, utilizando un embudo para aceite, hasta que reconozca el intento de homicidio. El peso del cuadro descansa fantasmagóricamente sobre los objetos de tortura que están sobre la mesa. No es la amenaza sino la disuasión, arma predilecta del mal, el centro nervioso de la escena y el método no descansa en las palabras sino en los objetos, antes neutros y ahora sujetos de la acción.

Guzmán esconde, bajo la superficie de una prosa sin metáforas, la metáfora de un poder omnipotente pero secreto. Páginas adelante lo comprobamos. El capitán Cruz es obligado por sus superiores a intentar el asesinato de Emilio Olivier Fernández, jefe de la campaña de Aguirre, en una sesión de la Cámara de Diputados. Nuevamente Guzmán ocupa el palco del novelista y se dispone a presenciar el drama de la fatalidad y la voluntad en un teatro. Cruz duda del crimen que va a cometer y escribe un pequeño mensaje para alertar a su víctima. Toda la tensión vuelve a concentrarse en un objeto, ese mensaje que es la ecuación entre el asesino y la víctima, pedazo de papel cuyo itinerario procuramos no perder nunca y que lo concentra todo: "Medio inconsciente y abúlico, aunque dotado de extrañas clarividencias, el capitán Cruz siguió contemplando a lo largo del tiempo las escenas que ponía bajo su vista el salón de sesiones de la Cámara de Diputados. A dos frases solas se reducían entonces las actividades de su alma. Era, de una parte, espejo de poderes reflexivos enormes; de la otra, haz de sentimientos concentrados en una inmensa labor: la de familiarizarse pronto con aquel recinto, la de captar aquella atmósfera que hasta esa hora no lo había envuelto nunca, pero que, así y todo, se le representaba ya como teatro capaz de convertirlo en protagonista supremo."¹³ Para Guzmán la vida de la política es más escénica que moral: "Sólo por un impedimento material no echaban todos mano a la pistola y se agredían a muerte: porque la misma estrechez del sitio los paralizaba. Ansiando matarse, tan cerca se hallaban unos de otros que mutuamente se protegían."¹⁴ ¿Es posible localizar una definición tan estricta de la tensión concentracionaria que la política produce? Al transportar el mensaje —la conciencia del bien— el capitán Cruz carece de vida propia, pues ha sido tomado para sí por el mal y no es más que un espejo que refleja esa sustan-

Martín Luis Guzmán: el teatro de la política

cia entre la asamblea de las pasiones humanas. Al final éstas imponen su locura y ocurre otro crimen. Extraviado el mensaje, salvado Olivier Fernández, el mal sale de la escena, esperando una nueva oportunidad para actuar. Mientras estuvo en el cuadro fue invisible; al desaparecer se hace falsamente concreto en sus demonios menores y familiares: ambición, homicidio, traición.

En *El águila y la serpiente* la libertad es un simulacro teatral. En la brevedad de *La sombra del caudillo* encontramos el hilo que nos conduce a través del laberinto escénico. Para Guzmán el mal se concentra en la política, escítala demoníaca; no es un crítico del poder, sino un cronista de sus manifestaciones más profundas. *La sombra del caudillo* es una tragedia sustentada en el padre y los hijos: el caudillo y los generales hermanos que se asesinan. Al desplazar la tensión del padre a los hijos, Guzmán es riguroso, se separa del folclorismo de la novela del dictador que luego infestaría la literatura hispanoamericana y concentra el mal no en el poder absoluto, sino en la relatividad de su disputa. Entre Aguirre y su rival Jiménez, sobra decirlo, ninguno es mejor. Ha de haber víctima y verdugo. La relación no es triangular pues Guzmán nos priva del amasiato entre padre y elegido y se limita a seguir el destino del perdedor.

Ignacio Aguirre se acerca al caudillo tras un acuerdo ministerial en el Castillo de Chapultepec. El escenario no puede ser otro que el del "alto valle metafísico" y el ateneísta que fue Guzmán insiste: "La luz de la mañana elevaba, suspendía; hacía más profundo y más ancho el ámbito espacioso dominado desde la altura."¹⁵ Guzmán usa dos cámaras simultáneamente: una mira desde los ojos de Ignacio Aguirre y ésta rememora las batallas históricas transcurridas en el valle metafísico. Es la mirada del ego voluntarioso. La otra cámara nos aproxima desde el valle hasta el castillo, como delatando la insignificancia del hombre junto al espacio. Aguirre está tratando de convencer al caudillo de su desinterés por la silla presidencial. No se habla de la política, sino de sus fantasmas en la lengua: "— Lo que le pregunto, Aguirre —el caudillo continuaba—, no es si en efecto piensa usted lo que está diciéndome. Le pregunto si piensa en efecto lo que respondió a sus partidarios. Dos cosas bien distintas. ¿O no me explico?"¹⁶

Todo está dicho pues nada ha sido pronunciado. Las palabras vuelven a pesar muy poco. En este caso el objeto maligno son los silencios que respiran entre líneas. La política es una disciplina silente: "Ministro y Presidente se miraron con ojos escrutadores. El velo de fatiga que jamás se alzaba sobre las pupilas del uno, hacía extraño contraste con el intenso fulgor que lanzaban los del otro."¹⁷ La escítala está siendo descifrada frente a nosotros sin que la veamos y a espaldas de una tradición literaria que cuando llegó a tenerla en sus manos la volvió ilegible por incompetencia.

No es extraño que en el capítulo siguiente Aguirre sea ya el candidato a la Presidencia. Hasta el encuentro con el caudillo creíamos en la sinceridad de su desinterés. El también. Ahora conoce el mensaje y antes de continuar la política por los medios de la guerra tiene que encontrarse con su hermano enemigo. Es

natural que la víctima, arrojada al destino por el secreto revelado, empuja a concentrar cualidades éticas.

La anunciación de su sacrificio lo dota de la clarividencia del novelista: Aguirre sabe lo que el ungido ignora, sabe que el mal es la enfermedad y entonces Jiménez nos parece demagogo, ciego, pueril. "Aguirre", anota Guzmán, "se sentó en el sofá frontero a los balcones. Jiménez, dichas las primeras palabras, fue a echar llave a la puerta de la secretaría particular, luego a la otra, y vino enseguida a sentarse de perfil contra la luz de la calle, que hacía de la tela de las cortinas un plano difuso. Durante todos sus movimientos, su cuerpo, alto y musculoso —aunque ya muy dependiente de los cuarenta y tantos años, puestos demasiado a prueba—, confirmó algo que Aguirre siempre había creído: que Jiménez, visto de espaldas, daba de sí idea más fiel que visto de frente."¹⁸

La escítala se descifra ahora entre hermanos y nuevamente la luz es el testigo maligno. Lo que sigue será la culminación de la tragedia. Ignacio Aguirre escapa a Toluca, donde es traicionado. Aún ignorantes del inminente arresto, los generales se emborrachan y festejan un futuro inventado. Desde ese momento *La sombra del caudillo* hiede a muerte. Antes de retirarse el mal hace una nueva y truculenta travesura con los objetos y desapareciendo las sogas, propone alambre para amarrar las manos en la espalda de los condenados. Los asesinos discuten la conveniencia de la proposición. Desoladoras páginas, nunca repetidas, de la novela de México. Pero el mal, tal como Guzmán lo utiliza, ha desaparecido del cadalso para dejar el trabajo sucio a sus sicarios terrenales.

La sombra del caudillo no sería una tragedia de sus dimensiones sin Axkaná González. Martín Luis Guzmán, tan parco a la hora de dar las claves de sus novelas, confiesa casi a manera de exabrupto: Axkaná "representa en la novela la conciencia revolucionaria. Ejerce en ella la función reservada en la tragedia griega al coro procura que el mundo ideal cura las heridas del mundo real."¹⁹

Para Guzmán "la conciencia revolucionaria" es el principio del conocimiento y la conciencia del mal. A través de *El águila y la serpiente*, Martín Luis personaje encarnaba ese punto de vista; en *La sombra del caudillo* la perspectiva se elevaba en la metafísica y Axkaná, presencia insomne de la novela, testigo y juez de los demonios de la política, colaborador de Aguirre que lo aconseja y lo disuade, inteligencia perdida entre las pasiones, encarna ese conocimiento que en la primera novela era escepticismo de autor y ahora es mirada demonológica. Axkaná es una aparición de índole extrañamente romántica: es el cuerpo que sobrevive a la muerte. Cuando la policía lo tortura con tequila en un barranco lo vemos hundirse en el letargo mortífero. La atrocidad borrachera es el precio que paga por personificar el mal, la capacidad de conocimiento de la otra realidad que los títeres juegan, el precio que paga por reconocer los transportes de la escítala: "Ya no sentía la herida, ni la cabeza, ni el cuerpo. Toda su conciencia era una sola sensación amoldada a su lengua; la de su lengua escalada que se amoldaba al tubo de metal. Y aquella sensación, que por un instante pareció llenar el universo, que fue infinita, empezó a apagarse y desvanecerse, y con-

forme se desvaneció, todo fue desvaneciéndose con ella."²⁰

Axkaná, conciencia de la política, sobrevivirá al asesinato de Aguirre en las afueras de la ciudad de Toluca. Herido, no está muerto. "Un horror inmenso, y acaso, algo de terror, de vapor, de miedo incoercible, ahogaron su disposición a la muerte. Probó entonces a mover brazos y piernas. Vio que podía hacerlo. Se incorporó. Se puso en pie. Corrió."²¹ Axkaná es el muerto-vivo, aquel que tiene los ojos abiertos pero inmóviles, que siente sin pensar que puede moverlos a su voluntad. Axkaná está condenado a reproducirse, a librarse de los crímenes menores, negándose a comprometerse en la tierra, para representar con sus ideales la propagación de ese virus en esencia secreto que es la política. Dos veces escapa Axkaná a la muerte y como todos los muertos - vivos aparece pidiendo auxilio y compasión junto a los caminos, herido pero no aniquilado, inmortal.

Axkaná González es, naturalmente, la *sombra* del caudillo y la *sombra* de la política (es decir, su verdadera realidad), lo que está más allá de los negocios civiles, aquel que sobrevive a las subastas sangrientas, el espantapájaros que se levanta entre el campo de los cadáveres. Axkaná no es el Bien pues para Guzmán, como para Weber, quien conoce la política conoce el mal y quién lo conoce, lo practica. La pureza de sus principios revolucionarios es, paradójicamente, la excepción que garantiza que el Mal de la política sobrevivirá y sabrá reproducirse. *La sombra del caudillo* es el libro maldito de la literatura mexicana.

III. Se levantará la niebla: el héroe y la verdad

Las memorias de Pancho Villa son un monumento de la literatura mexicana. Son también una apuesta fallida. En ellas Martín Luis Guzmán protagoniza una novela donde la realidad habría de encarnar en el texto sin mediación alguna del autor. Guzmán ha querido escribir la vida de Francisco Villa contada por él mismo sin recurrir a ninguna otra *verdad*, que no sea la legitimada por los documentos de primera mano o por los testigos oculares. Guzmán quería, hacia 1935, escribir una historia militar de la revolución mexicana cuando cayeron en sus manos múltiples legajos de Villa. El material lo fascinó y decidió concentrarse únicamente en el jefe de la División del Norte. Organizar, depurar y redactar más de cinco mil páginas de testimonios requirió de una paciencia envidiable y de un don casi maníaco por reescribir la realidad en todos sus detalles.

En 1935 las antiguas facciones revolucionarias empezaron a disolverse convocadas por Cárdenas. Villismo, carrancismo, zapatismo y finalmente el callismo aparecían como fantasmas cuya desaparición política e incluso histórica era necesaria para el levantamiento del nuevo régimen y la edificación de un panteón nacional. A Guzmán, otrora joven villista, correspondía en su madurez contribuir con un "Villa verdadero". Por única e infeliz ocasión en su obra, la necesidad de la *verdad* aparecía en el novelista. Finalizada la guerra civil Guzmán deseaba recordarla do-

nando una *historia verdadera*. Para hacerlo tuvo que sumergirse en sus fuentes éticas naturales, aquellas que le enseñaron en el Ateneo de la Juventud y que la revolución lo obligó a olvidar. El joven griego recordaría que la verdad era la máxima epopeya de la virtud. Había seguido las desventuras de ésta en *El águila y la serpiente* y en *La sombra del caudillo*. Ahora toca el turno a la ventura de la virtud. Y en honor a la verdad, mintió.

Guzmán sabía que toda la verdad descansa en el lenguaje. En esta ocasión no se trataba del trazo veloz o de la distancia mórbida. Guzmán tenía que hacer hablar a Pancho Villa. Dotar a una leyenda de inteligibilidad, construir una máquina pensante y hablante, un homínulo coherente e histórico. Se propuso escribir "una narración original, hecha según mi capacidad me lo permitió, al modo como Villa hubiera podido contar las cosas en su lenguaje, castellano de las sierras de Durango y Chihuahua, castellano excelente, nada vulgar, arcaizante y, en Villa, que lo hablaba sin otra cultura que sus antecedentes montaraces, aunque con gran intuición de la belleza de la palabra, cargado de repeticiones, de frases pleonásticas ricamente expresivas, de paralelismos recurrentes y de otras peculiaridades. El escribir así supuso para mí este problema: no apartarme del lenguaje que siempre le había oído a Villa, y, a la vez, mantenerme dentro de los límites de lo literario."²²

La observación crítica de Guzmán es un manifiesto fundamental. No por primera vez pero nunca antes con tanta precisión, un escritor nacional consideraba excelente, popular y castizo, el lenguaje vernáculo en una de sus variaciones regionales —ciertamente no indígena— y lo hacía sin el pudor y los reparos del siglo diecinueve. Este aserto inicia un camino radical que

Martín Luis Guzmán: el teatro de la política

logrará su culminación en el habla poética de Juan Rulfo. Era, paradójicamente, otra ruptura de Guzmán en el tronco de una tradición novelística sustentada en la vergüenza de la lengua.

Pero la aventura tropieza en un segundo enunciado. Guzmán no sólo se mantuvo dentro de los límites de lo literario sino que volvió a demostrar la grandeza y la agilidad de su prosa. Pero Francisco Villa desapareció. Buscando la verdad a través del lenguaje, el personaje apareció mutilado. A lo largo de las ochocientas páginas de las *Memorias de Pancho Villa* leemos fascinantes batallas de la revolución mexicana, descripciones de la guerra como arte narrativo cuya electricidad es inolvidable. Pero el libro carece de centro o éste se ha difuminado. Villa no es completamente un personaje, sino un muñeco de ventrílocuo que recita una *voz en off*, a través de la cual Guzmán deletrea sus opiniones sobre la sustancia nacional ignota que la revolución había revelado: *el pueblo*.

En las *Memorias de Pancho Villa* éste recibirá un bautizo simbólico. Guzmán y José Vasconcelos encuentran a Villa y el narrador ofrece a su hermano enemigo el honor del bautizo de la criatura. "Usted es el héroe de esta guerra", le dice Vasconcelos a Francisco Villa en presencia del novelista. De las aguas bautismales saldrá un híbrido. Villa será el héroe imposible de ese mundo no heroico que es el de Martín Luis Guzmán. Villa no pasará de ser el arquetipo de "héroe popular" que podían configurar sus padrinos los intelectuales del Ateneo de la Juventud: un ser complejo pero no mítico, una ontología vacilante pero jamás una existencia.

Los orígenes de Villa no podrán ser entonces más que arquetípicos. Guzmán no puede más que recurrir a la tradición social para explicarse el misterio que significa el nacimiento de un héroe popular. El pobre humillado por los ricos, la imposibilidad de integración a una clase media laboriosa ciertamente imaginaria, el regreso a la madre moribunda o la montaña como espíritu de los bandidos, son los tropos a los que Guzmán recurre. No está en su terreno, nada sabe de un villano de las sierras. Creemos volver a Payno, a Luis G. Inclán. Cierto es que Guzmán no hace del joven Doroteo Arango un Chucho el roto, pero lo convierte en recipiente de una conciencia introyectada. En el capítulo V, cuando Villa conoce a don Abraham González, Guzmán es incapaz de penetrar el misterio del bandido transformado en redentor del pobre. No olvidamos que Villa, el primitivo, ha sido en extremo complejo para todos sus comentaristas. Pero Guzmán, preso en las limitaciones formales que se ha impuesto, se abstiene de postular el problema.

Martín Luis Guzmán, entre líneas, supo reconocer el fracaso: "Creo ser un escritor reflexivo. Mientras que no veo una cosa, un personaje, una escena, no los puedo describir. Cuando me refiero a ideas y no a hechos, no consigo expresarlas hasta que no las reduzco a una especie de diagrama."²³ En las *Memorias de Pancho Villa* está trabajando sobre una idea (el héroe) y después de ello pasa a los hechos. El único momento de la novela donde Guzmán logra atrapar a Villa es inevitablemente en la prisión de Santiago Tlatelolco. En el



espacio cerrado lo fija y lo muestra bajo una luz tenue: Villa lee *Los tres mosqueteros*, aprende contabilidad y mecanografía. Guzmán se da el lujo de introducir uno de sus contrastes predilectos. Villa conoce y trata al general Bernardo Reyes: esa dislocación de los tiempos que es una revolución incide en el espacio uniéndose en reclusión a príncipes y mendigos.

¿Cómo hacer de Villa un héroe? Esa es la angustiada pregunta de Guzmán. No se le puede acusar de faltar a la "verdad histórica". Inclusive se excede en ésta y Guzmán consigna crímenes e injusticias del guerrero. No las justifica "políticamente" pues Guzmán jamás ejerció en sus novelas esa forma tan recurrente de inmoralidad, pero sí se permite ignorarlas como los "arrebatos" de un alma infantil, sustancialmente buena y justiciera, reproyectada desde la idea del pueblo que tenía un joven griego de 1910. Pese a que el revolucionario Martín Luis Guzmán conoció y sirvió a Villa, el novelista Guzmán jamás logrará excavar en sus entrañas. La fortuna para las siluetas —la maestría de *La sombra del caudillo*— se vuelve superficialidad en las *Memorias de Pancho Villa*. Su frialdad majestuosa se torna monumental rigidez.

Guzmán no cree en el universo heroico. Ese pueblo que conforma la leyenda del héroe popular, esa suma de gestos concedidos y multiplicados por la masa para la invención del caudillo, no aparece entre los recursos de Guzmán. La otredad de los zapatistas era significativa en los salones del Palacio nacional. Los soldados que siguen a Villa se disuelven: su otredad es inexistencia, se percibe a través de multitudes que luchan y mueren obedeciendo a un héroe harto distante de ellas como para configurarlo, hombres y mujeres del pueblo que lo reciben victorioso pero nunca magnífico. El Villa de Guzmán está rodeado de vacío. Al elegir la primera persona del relato para Villa, Guzmán renuncia instantáneamente a su poder de retratista. Como Villa no se puede describir a sí mismo, éste no puede conocer a los otros.

La debilidad de Guzmán en Villa se delata cuando lo coloca junto a Obregón, Zapata y Carranza. Sabemos que Álvaro Obregón es el corazón vital y maligno de la saga guzmaniana. Es esa el alma que el escritor conoce, son sus mecanismos los que sabe demostrar o encubrir. Los capítulos en que Villa vacila en fusilar al futuro manco de Celaya son dramáticos para Guzmán. El silencioso caudillo somete, hiere y manipula al héroe popular. Junto a Obregón —todo él maquiavélica templanza— Villa resulta pequeño, irascible y folclórico. Obregón le roba la escena. El universo que Guzmán conoce es el de los secretos políticos, no el de las manifestaciones heroicas. Guzmán insiste en el desasosiego de Villa frente a "los golpes de la política", "los enredos internacionales", "las envidias de la gloria". Lo que su personaje rechaza orgánicamente es justamente lo que su creador conoce.

Resulta fascinante en cambio la relación entre Villa y su autoritario jefe, Venustiano Carranza. Aquí Guzmán cuenta con un intermedario magnífico: el telégrafo. A través de éste Villa y Carranza sostienen un diálogo permanente a lo largo de la novela. El telégrafo es un artefacto de mediación delicioso para Guzmán, es su aparato, máquina que transmite, codifica y decodifica el intercambio de guiños entre el universo de la

política y el universo heroico. Los encuentros personales entre Villa y el primer Jefe carecen de importancia pues uno y otro son seres que no pueden tocarse, que no pueden verse, que necesitan esa máquina para conocerse y rechazarse.

Las *Memorias de Pancho Villa* carecen de centralidad, pues el memorioso es un exiliado de sí mismo. Esa primera persona del singular es una impostura. La grandeza de la novela está en el ambiente: la guerra. Pocas revoluciones del siglo tienen un cronista militar como la mexicana a Martín Luis Guzmán. Sobre el campo, en los preparativos de esa violenta modificación que es la batalla, Guzmán descarga toda su energía. Es un general de la literatura, como Tolstoi, y no hay territorio en su mapa de operaciones que quede sin trazo. Abandona la incómoda *voz en off* que presta a Villa y se arroja sobre el tablero.

Guzmán transforma a su inanimado Villa en una máquina sensorial que criba el tiempo de la guerra y el tiempo de la naturaleza. Villa es sensibilidad meteorológica: "Amanecerá y aclarará, levantará la niebla, y entonces descubrirán ellos que nuestros cañones han desaparecido de las posiciones visibles donde ahora se encuentran. Comprenderán que esa es la ley."²⁴

Leyes de la guerra que se convierten en legalidad de la naturaleza. Como César, como Tucídides, Guzmán se deleita en los momentos irrevocables de la contienda, haciendo sentir, con la aridez del paisaje o con la quietud del viento, esa tensión que precede al choque de dos ejércitos formados frente a frente, o profundizando en la psicología de los soldados cuyo miedo se incrementa con la oscuridad de la noche, con el rugir del viento o con los trucos que acentúan la soledad del hombre, que ve en ellos una prueba de su irremediable mortandad. Guzmán congela a Villa cavilando en esa atmósfera: "Y más lo pensaba yo así sintiendo quedo en las sombras de la noche al campamento de mis soldados junto al camposanto. El jefe militar que siente dormir sus fuerzas la víspera de un combate que él prepara, no logra acallar, si es jefe que quiere a sus soldados, el rumor que la muerte hace en cada uno de sus hombres dormidos."²⁵

A Martín Luis Guzmán se le pierde Villa entre la guerra. Cuando la acción se interrumpe y se posa en Villa, Guzmán se ve obligado a volverlo un comentarista de lo humano. Tan pronto como puede lo deja y vuelve al relato bélico. La importancia de Villa vuelve a ser su percepción de la naturaleza. Aquí lo vemos descubriendo el corazón de la victoria en Zacatecas: "huían ellos delante de nosotros, y nuestra artillería, persiguiéndolos con sus granadas, los destrozaba. A esa hora se vio también que se alzaba muy grande humareda desde el corazón de la ciudad, pero humareda no como de incendio, sino amarilla y polvosa, como de explosiones. Pensé yo: ¿será que el enemigo, en sus providencias de huir, quema ya su parque y demás elementos?"²⁶ El gesto final en Zacatecas es crucial. Obligado por ese enfrentamiento con Carranza que no quiere precipitar, Villa victorioso deja la plaza a otros generales. Escritor moderno, Martín Luis Guzmán renuncia a la épica pues escribe sobre un derrotado, hombre cuya hazaña revolucionaria sólo puede ser com-

prendida por el autor como incomprendible variación de la naturaleza. Registrar a Villa fuera del combate es hacerlo interrumpir la narración con digresiones necesarias para la conciencia del novelista: Villa es obligado a disertar sobre la masonería, religión, política internacional.

Es natural que la estancia de Villa en la capital ocupada por la Convención sea el conflicto definitivo entre el héroe y el novelista. Martín Luis mismo se alejó del villismo siguiendo a los imposibles políticos convencionalistas. Villa en la ciudad va perdiendo el peso de una estatura heroica impostada, personaje de las grandes extensiones objetivas del terreno, pierde entre la subjetividad de la política: dividido entre el botín de guerra y la inteligencia siempre pervertida de la historia.

Eulalio Gutiérrez advierte que se irá de la ciudad de México, así sea en burro, con tal de no seguir bailando descalzo sobre los fusiles de Villa. El sueño de Guzmán ha terminado. Así como el joven político revolucionario abandonó a Villa en esas circunstancias, el novelista deja a su suerte a quien estaba llamado a ser su héroe inolvidable. Al narrar el desastre de Celaya Guzmán es parco: Villa perdió al desobedecer a su inteligencia militar (Felipe Ángeles) que insistía en que la División del Norte tenía que esperar en el norte a sus enemigos. Las *Memorias de Pancho Villa* quedaron inconclusas hacia 1960. Guzmán se fatigó, resultó incapaz de volver con Villa a las montañas, a la soledad, a la rendición y a la muerte por traición en 1923. Quien no puede hablar de su héroe en la derrota, nada tiene que hacer en esa vertiente del universo trágico. *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo* son libros escritos por un novelista venturosamente librado de la esclavitud de cualquier teoría de la historia. Las *Memorias de Pancho Villa* son un monumento inconcluso y levantado sobre un pantano. Nunca se hundirá pues tiene la gracia suficiente para flotar, pero tampoco alcanzó ese perfil imperecedero en el horizonte que su arquitecto soñó.

Martín Luis Guzmán quiso contribuir al panteón revolucionario con la saga de un héroe popular, magnífico y terrible, pero siempre bien determinado por la conciencia del "pueblo" que tenía el antiguo ateneísta. En

tre las virtudes didácticas helenizantes que lo formaron, necesitó Guzmán hacer uso de la verdad y ésta fue la que desfiguró a su Villa. No es extraño que una de las últimas apariciones de Francisco Villa en la novela sea ante el fusilamiento del general Martín Triana, de quien Villa sospecha traición. Al fijar al héroe popular es como si Guzmán nos dijera: "Aquí lo tienen para su consumo. Es de ustedes, no mío". La verdad, la terrible verdad, hizo que Martín Luis Guzmán, escéptico de la conducta humana, soltara la pluma.

Notas

¹ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Lecturas Mexicanas, SEP, México, 1986, p. 83.

² Martín Luis Guzmán, *Obras completas*, Letras mexicanas (Serie mayor), Fondo de Cultura Económica, México, 1985, vol. I, p. 344.

³ *ibid.*, p. 389

⁴ *ibid.*, pp. 451-452.

⁵ *ibid.*, p. 234.

⁶ *ibid.*, p. 301.

⁷ *ibid.*, p. 304.

⁸ *ibid.*, p. 239.

⁹ *ibid.*, p. 451.

¹⁰ *ibid.*, p. 249.

¹¹ *ibid.*, p. 404.

¹² *ibid.*, p. 382.

¹³ *ibid.*, p. 607.

¹⁴ *ibid.*, p. 614.

¹⁵ *ibid.*, p. 527.

¹⁶ *ibid.*, p. 528.

¹⁷ *ibid.*, p. 529.

¹⁸ *ibid.*, p. 535.

¹⁹ Carballo, op. cit., p. 86.

²⁰ Guzmán, op. cit., vol. I, p. 575.

²¹ *ibid.*, p. 645.

²² Guzmán, op. cit., vol. II, p. 11.

²³ Carballo, op., p. 84.

²⁴ Guzmán, op. cit., vol. II, p. 415.

²⁵ *ibid.*, p. 426.

²⁶ *ibid.*, p. 428.

