

# CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

## DEL SALÓN A LA CELDA

*En las siguientes páginas, capítulos iniciales de la Antología de la narrativa mexicana del siglo XX que pronto pondrá en circulación el FCE, Christopher Domínguez emprende un ejercicio de crítica literaria e inicia una posible historia social del escritor y sus relaciones con el poder y la Historia. La primera parte rescata la riqueza del panorama literario*

*del porfiriato y examina la obra de un modernista, Rubén M. Campos, y de naturalistas como Federico Gamboa, Salvador Quevedo y Zubieta y José López Portillo y Rojas, Carlos González Peña, Miguel Arce, Heriberto Frías, Julio Sesto y Juan A. Mateos; la segunda, la de tres figuras mayores: Mariano Azuela, José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán.*

### I. LA PAZ

N O SÓLO LOS detectives de la Agencia Pinkerton que perseguían a los liberales magonistas por los Estados Unidos tomaban previsiones para impedir el estallido. También, más sabia pero menos efectiva, la literatura aleteaba ante las evidencias. Acostumbrados como estamos a la negación absoluta de una época por sus victimarios, seguimos contemplando el Porfiriato (1876-1911) como una lamentable edad de las tinieblas entre el brillo de la Reforma y de la Intervención, y el metal terreno de las cananías. Pero el panorama literario del Porfiriato es rico no sólo por la renovación radical del modernismo sino por las profundas correspondencias que se establecieron entre literatura y sociedad. El modernismo unió en el conflicto a la bohemia con la utopía. Rubén M. Campos, en su novela Claudio Oronoz (1906), ve aparecer entre los delirios de la consunción romántica al Cristo rojo. Como en todas las sociedades occidentales —y México ya lo era en algún sentido— dormían bajo el sopor de la belle époque las fuerzas que la destruirían: el nacionalismo y sus persecuciones, el totalitarismo y sus bombas libertarias, los paraísos artificiales y la aurora de las vanguardias.

Si concordamos con Walter Benjamin en la defenestración del artista por la sociedad burguesa no podemos negar que el Porfiriato fue excepcional al paliar el conflicto. Ante la ausencia de un mercado cultural, más allá del calvario del periodismo, aquel régimen dio a sus escritores las comodidades de una manutención oficial que hasta nuestros días perdura. Lo que hoy es la burocracia cultural, en esos días lo eran las dietas parlamentarias, el servicio diplomático o los puestos oficiales. Hacia 1900 los escritores mexicanos eran la envidia de sus colegas hispanoparlantes. No había gobierno tan generoso con los escritores que le eran adictos como el mexicano. Como cuenta Enrique González Martínez, un buen día se amanecía diputado por un distrito que no se había pisado nunca. Federico Gamboa escribió estas líneas que aun hoy muchos escritores mexicanos podrían hacer suyas: "¿Por

qué quiero, a fuerza, vivir con empleo del gobierno? ¿Por qué no aprendí a otras cosas? ¿Por qué en el fondo de nuestros proyectos y de todas nuestras empresas, como mexicanos, se levanta el tesoro nacional manteniéndonos a todos, suministrándonos el sustento total o una parte del sustento? (...) Es el viejo pacto tácito: nosotros contamos eternamente con el gobierno, para vivir, y todos los gobiernos, desde los virreinales hasta los de nuestros días, cuentan con que nosotros contemos con ellos..."

Esto lo escribió Gamboa el 6 de marzo de 1895. El Porfiriato había constituido una ilustración brillante y pagada, que hablaba el francés en la Cámara de Diputados y gozaba de singulares libertades artísticas, amén de las noches de calavera y las pasiones tóxicas. Pero más allá de esta institucionalidad en las relaciones entre el poder y la república literaria, el Porfiriato presenta una suerte de cuádruplo cultural cuya potencia explotaría sobre la revolución. El modernismo (ya fuera azul o negro) con sus poetas formidables; la novela naturalista registrando el pulso social; la imaginaria popular desatada en Posada; la rebeldía primero liberal y luego ácrata de los magonistas. Estos cuatro componentes (nunca integrados del todo) no sólo fueron una plataforma de civilización similar a cualquier otra en Occidente, sino la materia prima que nutrió a las novelas de la revolución esencialmente, y a toda la literatura mexicana del siglo por extensión.

La generación que vivió esas condiciones políticas y estéticas sufrió la revolución como un cataclismo moral, económico y literario. Por eso defendieron el Porfiriato hasta la ignominia. La lista es larga: José Juan Tablada arrinconando a Madero *chantecler* hasta el martirio con la complicidad de su antiguo rival antimodernista Victoriano Salado Álvarez; la nunca suficiente (para él) contrición de González Martínez por su gazzapo huertista; la almidonada tristeza del exiliado Luis G. Urbina temiendo regresar a la ciudad donde sería extranjero... Destruídos y desesperanzados algunos, jolgoriosos suicidas los otros, de ese mundo venían los novelistas porfirianos que escribieron sobre la revolución, de los que ahora nos ocupamos.

La entrada es el naturalismo. Al menos como lo ejercieron Salvador Quevedo y Zubieta y Federico Gamboa. Publicada en 1912, *La camada*, de Quevedo y Zubieta, es la novela admonitoria. La inmensa culpa que encarnó el naturalismo como resultado de los pecados de la sociedad industrial produjo un equilibrio difícil de sostener. El morbo médico y criminológico del naturalismo se refleja en la estancia escogida por Quevedo y Zubieta para su novela: la clínica nocturna, purgatorio previo al helado infierno de la morgue, espacio moral donde doctores y policías se debaten entre la prevaricación y la caridad. Los naturalistas se deleitaban como literatos en la putrefacción del cuerpo social. Como moralistas pedían higiene y, si acaso, cirugía menor. El enfermo requería amputaciones. El universo cerrado que dibuja Quevedo y Zubieta —y lo decimos desde la comodidad de la retrovisión— no puede ser otro que el de la antesala de una revolución. Pero si *La camada* ambienta la putrefacción, si el naturalismo es la técnica cultural que una sociedad a punto de caer usa para lavar sus culpas, en la superficie de un domingo en La Alameda, Quevedo y Zubieta describe la clave inevitable —el intento de magnicidio contra el presidente Díaz en 1897— que está en el fin del siglo XIX. El magnicidio o tiranicidio fue la advertencia que los rebeldes individuales lanzaron sobre el maquillaje finisecular. Desde el asesinato del zar liberador de los siervos (1881) hasta el sacrificio de Francisco Fernando en Sarajevo que abre la Gran Guerra en 1914, bombas y cuchillos van mellando los cuerpos reales. Quevedo y Zubieta (describiendo un hecho histórico) no le concede al capítulo mexicano de ese historial otra visión que la de la broma grotesca. Bofetada inocua en el rostro del poder y tortura al cuerpo del fracasado. Pero los terrenos se despejan.

Cuando un mendigo atenta contra un príncipe, cuando esos dos cuerpos se enfrentan momentáneamente solos, la historia vive un vacío que ya no se vuelve a llenar, pues se ha roto la barrera orgánica que separaba al poder de sus sepulcros. La advertencia magnífica de las últimas décadas del siglo XIX tuvo esa naturaleza y en *La camada* Quevedo y Zubieta escribe ese instante de adivinación. El intento de magnicidio es el instante que abre el tiempo de la tragedia.

Federico Gamboa no mencionó la revolución mexicana en ninguna de sus novelas. Pero la aparición de *La llaga* en 1912 es un epitafio en la frente de un hombre que vivió más de lo que hubiera deseado. Con *La llaga* —descripción de la cárcel como metáfora de la sociedad coagulada— el naturalismo —a las puertas de la revolución— se vuelve parodia involuntaria de sí mismo. La posteridad le jugó a Gamboa bromas humillantes en ese sentido. Ser escritor naturalista es una difícil profesión: si a Eugenio Sue se le suicidó un obrero en plena sala para homenajear al cronista de las miserias proletarias, los desiguales que sufrió Gamboa no fueron pocos. El mártir Aquiles Serdán estaba leyendo *La llaga* poco antes de ser asesinado por las tropas federales. El fiel servidor de Díaz tiene que dar explicaciones a los bromistas que lo acusaron de alimentar el fuego rebelde con sus libros. Tiempo atrás, realizando las notas preparatorias para *La llaga*, con la tradi-

cional libreta naturalista en mano, Gamboa visita la fortaleza penitenciaria de San Juan de Ulúa y de una inmundicia tinaja ve aparecer al preso político magonista Juan Sarabia, que astro pero amable lo saluda y se enorgullece de estrechar la mano de su escritor favorito; la moraleja cabal ocurrirá a principios de los años veinte cuando los sindicatos rojos representen *Las pugnas de la gleba* y éste se queja amargamente de que sus derechos de autor no le son abonados. Y en efecto, las revoluciones no retribuyen regalías a sus precursores involuntarios.

El naturalismo de Gamboa no sólo introdujo —es preciso recordarlo— las formalidades técnicas de una profesión de la novela en México, sino la realidad de una literatura que, preparada para ser juez moral de una sociedad constituida, se convierte en prueba de cargo contra ésta. Pero ese caldo de cultivo —de donde se sorbía la asepsia y la pobredumbre— estaba alimentando a un médico que escribía correctas novelas naturalistas y que escribiría la novela de la revolución: Mariano Azuela.

En el curso de la década revolucionaria empezaron a aparecer, a veces póstumas, las novelas de los "extraños visitantes", los que salían del pasado a mirar la guerra. *Fuertes y débiles* (1919), de José López Portillo y Rojas, es la novela emblemática de esa especie. La suya es obra del dolor y del resentimiento. La revolución arrasó con su mundo y su pluma clama venganza. Nacido en la mitad exacta del siglo pasado, alcanzó la madurez en el Porfiriato y fue su realista más serio y solemne. Seriedad que significaba acumulación —hoy de difícil lectura— de topografía y costumbrismo, solemnidad radicada en tramas medidas según los tópicos de la tradición nacional. En el novelón campirano que le dio celebridad —*La parcela*, 1898— López Portillo y Rojas recrea (con la intención de eternizar) la sempiterna condición del campo mexicano: víctimas y verdugos, funcionalidad de los derechos de posta y de perna. En *Fuertes y débiles*, ya sin la concisión y el acendrado casticismo de *La parcela*, ilustra la inevitable y dramática incompreensión con la que afrontó a la revolución. Por un lado no deja de verla como una bochornosa repetición de los desmanes decimonónicos. Pero sabe que lo que ha ocurrido es un cataclismo del que su mundo no saldrá a flote. Esta vez la plebe no sólo sacrifica al dudoso héroe de la novela; aquella ha destruido para siempre "la parcela" y éste es responsable de su destino. Texto punitivo, *Fuertes y débiles* no puede comprender las funciones del Otro que ha emergido. Busca al culpable en la propia casa y encuentra a los jóvenes que afrancesados o anglofilos abandonaron la hacienda por la ciudad Babilonia y sus placeres prohibidos. La de López Portillo y Rojas es una crónica común a todas las sagas que registran la caída de un imperio; las cigarras medran, la tradición se hunde en el fango. Como Joseph Roth en *La marcha de Radetzky*, que sorprende a los fieles de Francisco José festejando el asesinato de su sobrino, López Portillo y Rojas enumera las largas y corruptas sesiones conspiratorias donde se fragua el derrocamiento de Madero y la usurpación de Victoriano Huerta. Asqueado, el

novelista no puede comprender la modernidad salvaje de una revolución; le basta con sacar el fuste para golpear las manos de una generación que usufructuó la paz y la abundancia, abandonando el mundo de sus padres a la barbarie. Si el naturalismo se une a la revolución mediante un nexo problemático pero certero, el realismo de López Portillo y Rojas pareciera finiquitado. Su reaparición en los años treinta, aunque amparado en ideologías surgidas de la revolución, habla mucho —como veremos— de ciertos ríos subterráneos que la historia no logra secar.

Si López Portillo y Rojas es incapaz de comprender lo que ha ocurrido, a pesar de ser viejo, *La fuga de la quimera* de Carlos González Peña es la novela del joven que ha entendido a medias, comprensiblemente dividido entre las líneas retóricas de una sociedad apenas caída y el entusiasmo ante los vientos renovadores. Su novela —obra de un escritor relacionado con el Ateneo de la Juventud, la generación entonces más joven es un híbrido. Estilizaciones modernistas con una prosa limpia y concisa, tensión dramática devota del realismo. Metamorfosis textual, metamorfosis política. Entre las fiestas del Centenario y la Decena Trágica asistimos a una conversión maderista teñida de oportunismos; pero cada vez que ésta es motivo de explicación racional, comprendemos que lo político es únicamente didáctico o pedagógico, que la revolución es sólo un telón de fondo para ejercer una precoz pero ya tradicional formación literaria, que la Historia (pues así la vive, con mayúscula) no es una experiencia vital, sino el argumento dramático a la mano. La anécdota amorosa —que reúne todos los lugares comunes de la sentimentalidad finisecular—, paralela a la revolución, aparece como una rosada e insustancial carta de amor dejada caer sobre los adosquines humeantes de la guerra. La ajenidad de un escritor joven cuya educación ya ha tenido lugar, pero cuya sensibilidad política sigue abierta a los hechos, es el sello de *La fuga de la quimera*. La de González Peña es una transición que no se efectúa. Para él, el pasado está muriendo pero el futuro es aún indiscernible e inhóspito.

En *Ladrona!*, la novela de ese desconocido que fue Miguel Arce, hallamos nuevamente el universo tradicional resquebrajado. La obra de este periodista que formó parte de la emigración mexicana en los Estados Unidos comienza parodiando su género: "Es viejo, cuando la narración comienza en un pueblo de provincias, hacer que aparezca en primer término el alcalde, el cura, el boticario y el maestro de escuela; pero como ésta más que cuento será historia, el lector verá a los cuatro personajes reunidos, no por recurso del novelador, sino por respeto a la verdad."<sup>2</sup>

Miguel Arce explora —con una prosa notable por ligera— una situación tradicional —en efecto, el pueblo de siempre— enfrentada al caos revolucionario. Aunque *Ladrona!* reúne todos los tópicos sentimentales y topográficos decimonónicos, la narración es tan suelta que el lector los acepta de inmediato. La buena familia, los antirreleccionistas conspirando tras la fachada de sus oficios cotidianos, el amor civil y femenino por los jefes militares destinados a preservar el viejo

orden, los viajes a la hacienda, la docilidad indígena de las tropas federales y, sobre todo, la aventura del joven consentido del pueblo enviado a la ciudad de México, son elementos que dan a esta novela envidiable veracidad. Arce registra la somnolencia de poblaciones rurales que ignoran que el mundo está cambiando, que consideran la revolución (pues así fue para millones) tan sólo otro motín sangriento. La extrema violencia acabará por convencerlos de las dimensiones del desastre y de la redención; en tanto, el heroecito de la novela anda en malas compañías, ligado a la agitación política antiporfirista, que Miguel Arce retrata originalmente en las dimensiones que cobró ésta en los bajos fondos capitalinos.

La de Julio Sesto (*La tórtola del Ajusco*) es en cambio una novela pobremente estructurada. Pero la visión de Sesto escritor español y observador externo, supera las manidas limitaciones de su asunto central: la mujer caída. Escrita en la colonia Roma en el invierno de 1914-1915 —aquel que presencié la entrada triunfal de Villa y Zapata en la ciudad de México—, *La tórtola del Ajusco* ofrece una interesante visión de esa vida nocturna aplastada por la irrupción de la guerra. Las mujeres decentes, cuyas familias se están arruinando, conviven con los golpeados porfirianos y los recién ungidos generales revolucionarios. A Julio Sesto le aterroriza la violencia revolucionaria que cobra en su heroína una víctima de sus crímenes ciegos; pero como buen anarcosindicalista, se ve obligado a balancearlos con la voluntad redentora que los provoca.

Novelistas porfirianos hemos dicho, no necesariamente porfiristas. ¿Águila o sol? de Heriberto Frías es una novela ejemplar, única en el periodo, obra de un rebelde que no se contentó con oponerse a la dictadura y sufrir prisiones. Antes de morir aún tuvo aliento para introducir una doble modernidad en la narrativa revolucionaria. Por un lado Frías escribe bailando; pleno de juegos valle-inclanescos, busca la riqueza en el lenguaje y vivifica una narrativa castigada por sus complejos de inferioridad, el servilismo castizo y las exageraciones modernistas. Por otro, Frías ejerce desde lo lúdico: la crítica satírica e irreverente contra los intelectuales y las ideologías en boga es única. Frías es el primero que se atreve a reírse de la revolución mexicana: *los polvos de aquellos lodos de Caín, de Judas y de Barrabás*, como los llama. Pero la suya no es la risa sarcástica del resentido que ve hundirse sus fueros. El suyo es humor crítico, desconsideración de la historia como sacramento. Al retratar el mundo porfiriano que se hunde no duda en efectuar una *relación fantasmabística* y llamar a comparecer a *los bistriones y profetas del diluvio*, que sentados en un banquete discurren sobre la divertida ruina de sus días. La intelectualidad porfiriana que lo rechazó y sus no menos falibles sucesores reciben de Heriberto Frías justo castigo: los pone a batallar en el infierno de la ironía.

*El salón y las celdas* hemos titulado a esta antesala de novelistas excluidos del cuerpo canónico de la "Novela de la Revolución Mexicana". El salón donde don José López Por-

tillo y Rojas escucha las tardías e inútiles cábalas que retrasan pero no conjuran el desastre; el salón donde los amaneramientos posmodernistas de Carlos González Peña se confunden con las conversiones maderistas; el pacato salón familiar de provincias que Miguel Arce ve destruido por la guerra y la ciudad; las celdas que, a manera de advertencia punitiva, los naturalistas Quevedo y Zubieta y Federico Gamboa denuncian como pruebas de inmundicia y se convierten en llamadas involuntarias a la rebelión. Los jóvenes conversos y los señoritos castigados por la turba; los viejos cuyos faldones de oro ya no les permiten huir; las mujeres caídas, violadas y asesinadas por los zapatistas —como la Fémica de Sesto— que ya ni siquiera cuentan con el coro del repudio social, destinadas a la etiqueta en el dedo del pie en las morgues de la revolución. Y un Heriberto Frías muriéndose de risa, anteponiendo el lenguaje a la Historia como una calavera de Posada.

El salón y las celdas lo cierra el más viejo de los novelistas incluidos en esta antología: Juan A. Mateos. Nació en 1831 y escribió sobre el cenit y el crepúsculo de Maximiliano. Parece deliberada la coincidencia de su muerte con la de su siglo, la que festejó (no sin lágrimas de nostalgia) como el liberal pendenciero que nunca dejó de ser. El más viejo atrapa —en una novela apresurada, periodística y testamentaria— el fin violento de una época: *La majestad caída*.

La revolución, reloj acelerado de los modernos, fue comprendida al instante por estos novelistas como apocalipsis o caos primigenio. Quevedo y Zubieta, Gamboa, López Portillo y Rojas, González Peña, Arce, Sesto, Frías y Mateos componen un ciclo diverso y legible. *Comprenden el fin pero lo narran sin poder penetrar en él*; son extraños visitantes que consignan los hechos, levantan difíciles tramoyas para explicarlos, hacen uso de la retórica que heredaron pero no pueden entrar, están afuera, son viajeros en un tiempo que ya

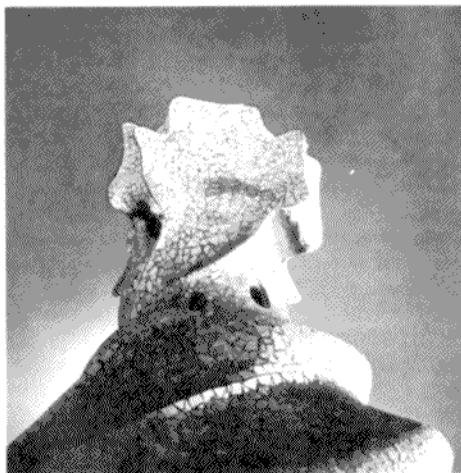
no coincide con el de su espacio. Entre el intento de magnicidio contra Porfirio Díaz que registra Quevedo y Zubieta y el adiós al *Ipiranga* en Veracruz que cierra *La majestad caída* de Mateos, la peculiar confabulación de los acontecimientos se trasmuta en historia. No les quedará, aun a los que sobreviven a su fabulación novelesca, más que el consuelo poético de Urbina, el de regresar a la ciudad siendo, ya, extranjero. *El salón y las celdas*, espacios cerrados —mesas de *bacará*, mesas de disección— que ceden ahora a los espacios abiertos y vertiginosos de la épica revolucionaria.

## II. LA GUERRA

Nietzsche sugiere en *La genealogía de la moral* que las fortalezas estatales son la obra maestra del sedentario. Fundar y construir es rechazar a los nómadas. Y es en la figura del nómada donde el novelista de los tiempos revolucionarios puede encontrar una equivalencia pertinente. Registrar una noción problemática del vocablo *revolución* puede contribuir a situar las piezas en su justo orden. Dice Octavio Paz: "Revolución es una palabra que contiene la idea del tiempo cíclico y, en consecuencia, la de regulación y repetición de los cambios. Pero la acepción moderna no designa la vuelta eterna, el movimiento circular de los mundos y de los astros, sino el cambio brusco y *definitivo* en la dirección de los asuntos públicos. Si ese cambio es definitivo, el tiempo cíclico se rompe y un nuevo tiempo recomienza, rectilíneo. La nueva significación destruye a la antigua: el pasado no volverá y el arquetipo del suceder no es lo que fue sino lo que será. En su sentido original, la revolución es un vocablo que afirma la primacía del pasado: toda novedad es un regreso."<sup>3</sup>

Los nómadas son quienes pueden comprender una revolución. Viajan en el tiempo. Su presente es un camino en movimiento cuya dirección es imprecisa o caprichosa. La ruptura capital, que no siempre cronológica, entre los novelistas porfirianos y los que ahora antologamos no es tanto ideológica como sensorial. Las plumas de Gamboa, de López Portillo y Rojas e incluso la de Heriberto Frías, son instrumentos que no se mueven, estáticos, incapaces de seguir la gráfica zigzagante del encefalograma de la historia. No es casual que escriban sobre escritorios inmóviles y retraten estancias teatrales (cuadros escénicos) como lo son la celda, el salón o el banquete. Mariano Azuela (1873 - 1952), José Vasconcelos (1882 - 1959) y Martín Luis Guzmán (1887 - 1976) se mueven con la tierra. Quienes escribieron fuera de esa movilidad no pudieron entender la naturaleza revolucionada de su tiempo. Quienes los suceden, en los años treinta, viven otra vez en el páramo sedentario de lo estatal. El nomadismo es un privilegio extraño y escaso. Su herencia escrita es instantánea, resultado de conexiones tan graves cuanto efímeras entre los traumas de la corteza terrestre y la sensibilidad sismográfica de ciertos espíritus.

¿Épica mayor? Paradoja del tiempo revolucionado, la épica es anterior al drama, expresión civilizada del tedio de los ciudadanos. Azuela, Vasconcelos y Guzmán son épicos pues



la revolución los devuelve a un principio histórico donde la luz nacional se apaga y sus criaturas viven devueltas al estado del nomadismo. Sus descubrimientos parecen adánicos pues la dominación sedentaria fue interrumpida por el caos y todo simula comenzar de nuevo. Épica moderna, la que estos novelistas practican se aleja de toda ingenuidad heroica, pues se sabe inmersa en la repetición del tiempo: toda novedad es un regreso, retorno frecuentemente fatal.

Mariano Azuela lo sabe. "La revolución", nos dice en *Los de abajo*, "es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrancada por el vendaval." La violencia destruye las estancias decimonónicas para plantear la modernidad de los orígenes. Los hombres vuelven a parecer cosas al arbitrio tempestuoso de la naturaleza. Ahora la naturaleza es humana y es política pero parece fatal e inmanente.

Publicada en 1915 y prácticamente inédita durante una década, *Los de abajo* es la novela de la revolución mexicana. Y no lo es por razones políticas o culturales, pues su originalidad en ese sentido es más bien parca. Lo es por un mágico efecto literario. Víctima de una revelación, el autor de *Los de abajo* no es exactamente el correcto Azuela del naturalismo ni el decadente y aburrido novelista que vino después. Frente a los hechos Mariano Azuela prende una vela en la tenebra de un apogeo histórico. El pabito a veces se apaga y cuando el fuego lo reanima, la acción ha sufrido una brillante metamorfosis. *Los de abajo* es una ruptura violenta y única, probablemente involuntaria. Esta última sospecha no es en demérito de la perspicacia con la que Azuela compone la novela, sino producto de la creencia en esa complicidad entre la historia que exige un estilo y el escritor que aparece para complacerla. Herida en el curso de la tradición nacional y corte literario, *Los de abajo* hunde al narrador en el colapso de los acontecimientos. La soledad de Mariano Azuela en la sociedad literaria del porfiriato, su conocimiento íntimo —era médico de pueblo— de los bajos fondos y su fidelidad artística y provinciana al naturalismo, parecen predisponerlos a vivir la elección. Azuela escribe abriendo y cerrando los ojos; sus parpadeos son una renuncia a las seguridades sedentarias de su formación literaria. No sólo los hombres son hojas secas en la tormenta. Integrándose a su horizonte el escritor también lo es. Todo en *Los de abajo* ocurre ante nuestros ojos. Como en Isaak Babel, el Mariano Azuela de la revolución rusa, el escritor que viene de otro siglo lo pierde todo para fundar una concepción distinta del tiempo revolucionario en literatura.

Las novelas porfirianas dedicadas a la tragedia revolucionaria son diurnas o si acaso crepusculares. Las avenidas de una ciudad francófila asaltadas por las masas y junto a ellas el carruaje históricamente irresponsable de los amantes. La golosa ironía de un banquete. Un atentado a plena luz en La Alameda. La fría iluminación del depósito de los cadáveres. Intempestivamente, un año después que el veterano Juan A. Mateos ha despedido a Díaz en Veracruz, Azuela escribe como si la civilización se hubiera apagado y una na-

ción volviera a perderse en el corazón de la montaña, madre de bandidos.

*Los de abajo* es una novela nocturna. Cuando el sol sorprende a los guerrilleros no sólo los deslumbra sino que los obliga a refugiarse en la noche eterna de la sierra. Azuela sabe acompañarlos en ese desasosiego primitivo. Los sedentarios gobiernan de día y los nómadas escapan de noche. Demetrio Macías es un rebelde. Ha huido de los ritos solares de la hacienda y se interna en el matorral espeso. Todavía no amanece, no hay un sol nuevo que ilumine las nuevas edificaciones y *Los de abajo* comienza en la noche y culmina entre la niebla inexacta que anuncia el fin del periplo nómada.

Azueta trabaja con la placa fotográfica. La comparación con Babel, no por manida deja de ser excitante. Las patas de los caballos, los crímenes gratuitos, el humo de las locomotoras y la sangre de los heridos son la lectura que no cesa de un mundo temporalmente recuperado para lo primigenio. Azuela, por supuesto, interviene, pero sus comentarios son apostillas o pies de página en sus fotografías. El sentido formal de la novela es la acción. Renuncia Azuela en *Los de abajo* a la justificación por las obras, a las seguridades formativas del novelista decimonónico. Su noche es la madre de un héroe colectivo.

Demetrio Macías es una sombra y un síntoma. Jamás un caudillo. Para caudillos los de Martín Luis Guzmán, determinados por el poder y su fatalidad. Azuela aún no percibe un poder organizado entre las causas y sus efectos. Los suyos no saben quiénes son y son, ignorándolo, bandidos sociales o justicieros. El frío de la conciencia política no los toca. Su irracionalidad es la negación indispensable de ese falso universo tradicional y civilizatorio que López Portillo y Rojas define en *La parcela*, donde todo ocurría predeterminado por costumbres inmemoriales. Antes que John Dos Passos, Mariano Azuela difumina al héroe bastardo del siglo xx en un coro plural de signos y luces.

Resulta notable la renuncia de Azuela a caracterizar ideológicamente a la revolución en su novela. No es que deje de ejercer una mirada moral, aquella que concibe ese movimiento como la bola. Pero deja para sus próximas novelas la protección de la armadura naturalista. Se permite asombrarse con la negación del cuerpo positivo que la revolución significa. Transfigurado en nómada, Azuela —médico entre los villistas— registra de la barbarie lo mismo su belleza que su intolerable costo moral; la religiosidad popular de los combatientes y la natural impiedad de sus actos. Para Azuela el enemigo de ese movimiento es vago e impreciso. La suya es una épica sorda en la que nada conduce al heroísmo. Pero se permite, en medianoche, hacer aparecer a Luis Cervantes, el intelectual que al mismo tiempo es el oportunista tráfuga del Porfiriato y la conciencia moral de la novela. La modernidad de *Los de abajo* no podía renunciar a ese incómodo y a veces lamentable testigo del siglo.

Los cuadros van sucediendo. ¿Demetrio Macías y los suyos deambulan en la búsqueda de una nueva ciudad política? Quizá. Pero en Azuela (como en los novelistas de la

revolución rusa) el intelectual no puede sacarlos de la oscuridad pues es tuerto, criatura cuyo campo de visión es incompleto o parcial. Luis Cervantes sabe que los campesinos que lo han salvado y con quienes lucha para colocarse en el nuevo Estado que nacerá de la humillación de los nómadas, ya no son peones irrendidos sino criaturas liberadas de su destino. Demetrio Macías no es un rebelde sublime, sino la encarnación práctica de un héroe colectivo. Azuela no lo concibe como el nuevo hombre que retratarán años después los muralistas y los novelistas proletarios. Tampoco lo considera la bestia asesina que se complacían en retratar López Portillo y Rojas o Julio Sesto. Demetrio Macías es un revolucionario del siglo xx que ignora lo que la historia quiere de él. En *Los de abajo* ya no existe la escenografía patriótica ni el paisaje nacional que brinda a los personajes esa justificación vital que su autor es incapaz de darles. Demetrio Macías pasa del banditaje a la guerrilla y de ésta a la guerra formal sin que su tarea alcance justificación política alguna. Su sobresaliente participación en la toma de Zacatecas no le prodiga ascenso social alguno sino tan sólo el salvoconducto para volver a esa noche sin memoria de la que no debió salir.

Mariano Azuela constituye un mito esencial de la novela mexicana contemporánea. Reafirma esa desesperación cuyo eje es la conciencia de que progreso e historia están condenados al divorcio: los campesinos enlutados por las aguas en José Revueltas o esa estatua que se derrumba con *Pedro Páramo* son portadores de una culpa sobre la cual se levanta nuestra incierta occidentalidad. Los capítulos finales de *Los de abajo* narran el regreso a un tiempo donde la noche primigenia convive en contradicción no resuelta con el universo político de los modernos. No se necesita ser Trotski para vivir la tragedia del revolucionario en la modernidad; basta ser Demetrio Macías, cuya "causa" fue sólo el imán que atrae con un polo para rechazar con el otro y que pasada la tormenta es una hoja separada violentamente del árbol de la historia.

Demetrio Macías, que confiaba en Francisco Villa como en el bandido - Providencia, vuelve a la noche como un Ulises indio a esa familia que se reproduce por partenogénesis, a esa errancia de la violencia que no culmina, a morir con los ojos fijos y con el fusil buscando la nada.

Piedra de toque de la retórica nacionalista que deseó constituir una Novela de la Revolución Mexicana, *Los de abajo* resiste a la momificación ideológica. Como toda obra ligada críticamente al arte y a la historia, resiste y se aparta. Su permanencia es la revelación novelística de una épica moderna cuyo héroe es colectivo, como en las antiguas sagas, y su destino es la nada, como en todas las tragedias revolucionarias del siglo xx.

Si la épica de Mariano Azuela es la de la masa perdida entre la tradición y el abismo, la de José Vasconcelos es la épica del yo. Vasconcelos es un escritor extraordinario gracias a la impudicia de su egotismo. En *Ulises criollo* y *La tormenta* —ambas publicadas en 1936, y lo mejor de sus memorias— la revolución mexicana aparece como el escenario trágico

donde una personalidad (la suya) tendrá la oportunidad de vivirlo todo. Nadie como él —ya se ha dicho— practicó con tanta devoción el ideal d'annunziano de la vida intensa y peligrosa. Nadie como él le agradeció tanto a la historia la oportunidad que le dio para apostar por su destino. Azuela transforma el realismo y el naturalismo en una nueva épica del héroe colectivo; Vasconcelos parte de sí mismo. El impulso del vitalismo bergsonian, con el que el Ateneo de la Juventud rechazó el positivismo estatolatra del Porfiriato, lo llevó a hacer de su vida una lección de solitario y de profeta derrotado. Azuela escribe lo que ve muy poco después de haberlo vivido y Vasconcelos aguarda veinte años para dictar a la patria que lo humilló sus memorias de ultratumba. En *Ulises criollo* y en *La tormenta* no es aún Vasconcelos el ultramontano que morirá entre la naftalina del resentimiento; es el intelectual entre los chachales, el hombre entre las mujeres, el sublime entre los bárbaros, el pecador entre los justos. Cristiano y pagano, racista y demócrata, adúltero confeso enamorado del amor - pasión, hombre de fe incapaz de desoir a la carne, Vasconcelos siempre cree tener la razón aun cuando sospecha que ésta riñe consigo mismo. Así, la revolución mexicana es para el memorialista la inmolación de su espíritu y su resurrección como conciencia crítica. Su prosa es como sus afectos: hermosa y vengativa, soberbia y autodestructiva. Escribe viajando de la farsa erudita a la narración rocambolesca. Suele ser lo mismo un D'Artagnan criollo que un nieto inmemorial de Plotino.

Despiadado, José Vasconcelos escribe con la diatriba. No mira a las masas más allá de los arquetipos culturales por los que apuesta. Su obsesión es la permanencia y la renovación de una civilización hispana y católica que sabrá salvarse por sus síntesis en esa "raza cósmica" de la que él es profeta; sus odios están en el norte geográfico y su civilización anglosajona y protestante (cuyo artífice es Calles), y en el sur indígena, encarnado en el maligno Zapata y sus hordas teocráticas y prehispánicas. Su ilusión fue una democracia criolla, antiimperialista y católica. Ama a Madero y va renunciando a Villa, a Carranza, a Obregón, pues sólo ha confiado en sí mismo y en ese imposible gobierno legítimo de la Convención de Aguascalientes, enemigo de todas las facciones. En los capítulos que de *La tormenta* reproducimos, Vasconcelos sufre la derrota del régimen convencionista presidido por Eulalio Gutiérrez, la opción que según Vasconcelos salvaría a México de la barbarie popular (Villa y Zapata) y de la nueva dictadura pretoriana encabezada por Carranza. Régimen rehén de fuerzas incontrolables, en el de la Convención apuesta Vasconcelos su dignidad heroica. La aparición de Villa y Zapata en el banquete convencionista ilustra a ese México bárbaro que fue su pesadilla.

*Ulises criollo* es el libro de la educación sentimental; *La tormenta* es la obra maestra de su egotismo. El de Vasconcelos es un heroísmo moderno donde el protagonista es un ser desgarrado por la ambivalencia de los hechos frente a las convicciones, que creyéndose firmes son tan peligrosas como las dudas. En Vasconcelos la historia es una locura y la revolu-

ción mexicana un desastre que presenta la inmolación moral de un puñado de hombres en manos de una raza indómita. Con la literatura Vasconcelos se sublima en el tiempo. El Vasconcelos de *La tormenta* vive su destino como un espacio abierto donde cabe lo mismo la escapatoria de una celda que las largas visitas al Museo Británico, el amor ilegítimo por una mujer que la pasión derrotada por una nación irredimible, el gusto romántico por la acción y la ansiedad por la contemplación religiosa o mística que atribuye al pensamiento indostánico. Donde había Historia, Vasconcelos escribió Yo; donde había modernidad buscó una tradición insepulta; donde se escribía realismo o naturalismo impuso sus memorias de egotista. Fue nuestro Chateaubriand y nuestro Casanova, el romántico católico y la víctima del convidado de piedra. Quiso ser el maestro de un pueblo y terminó como un Loyalista sin fe pero con silicios. La de Vasconcelos es la antinovela de la revolución mexicana, una refutación individual y caprichosa de la épica histórica. En el siglo de los intelectuales comprometidos, todas las causas le parecieron poco. Consecuente, Vasconcelos cometió como escritor los mismos pecados que se atribuyó como hombre. Para este soberbio la falta de humildad fue la cruz de sus contemporáneos. Su ansiedad de destino nos dejó páginas como las de *La tormenta*: la historia no le arrancó a Vasconcelos una sola victoria pírrica.

Cofrades generacionales, Vasconcelos y Martín Luis Guzmán son hermanos enemigos. Su formación fue común; su apreciación general de la revolución fue la de una energía noble y justa aniquilada por la indignidad proverbial del hombre y la bestialidad de las masas y de sus caudillos. Frente a la decepción Vasconcelos buscó la cruz mientras Martín Luis Guzmán se aferró al gorro frigio. Vasconcelos fue un hombre de fe y un apasionado. Guzmán un escéptico y un espectador incólume. Vasconcelos milita en la causa de su yo; Guzmán anota el curso exacto de pasiones que parecen importarle tanto como a Stendhal le importó la campaña napoleónica en Rusia, es decir, poco.

Si Vasconcelos tiene la sangre caliente y busca la fe para enfriarse, Guzmán parece no tener hígado. El cruzado y el moralista: Vasconcelos murió deseando que la bomba atómica inmolara en brasas eternas al planeta. Guzmán, el cínico, se reconoció en el Estado que había contribuido a parir y lo sirvió sin pasión pero con siniestra diligencia. Vasconcelos murió rechazándolo todo menos la cruz; Guzmán se fue sentado junto al trono, aceptándolo todo.

Con Martín Luis Guzmán la novela revolucionaria alcanzó su cumbre literaria. Más aún: Guzmán no sólo fue nuestro primer gran novelista moderno, sino el único genio de la narrativa hasta la aparición de Juan Rulfo. *El águila y la serpiente* (1928), *La sombra del caudillo* (1929) y *las Memorias de Pancho Villa* (1938-1951) son la vasta trilogía de Martín Luis Guzmán. Cinco años más joven que Vasconcelos, Guzmán escribe rechazando toda pasión romántica. Sus fuentes privilegiadas son los historiadores y los biógrafos de la antigüedad; la narración anglosajona y la tradición hispánica del episodio

nacional. Tiene la grandeza de la mirada trágica balanceada por la velocidad prosística y, por ser un escritor sin filosofías, carece de sed de absoluto y de pretensiones holísticas. Es uno de los precursores de la novela sin ficción. No necesitó inventar nada que no estuviera en la historia para darle a nuestra novela su más alta dignidad artística. Discípulo de La Bruyère y de La Rochefoucauld, Guzmán es un retratista de excepción que examinó el carácter de guerreros y de cortesanos. Su sitio estratégico es el palco pues para él la historia es un espectáculo y la función del escritor la de escudriñar la virtud entredicha por las pasiones humanas. Cuando aparece el escritor en escena no reclama para sí más privilegios que los de cualquier otro personaje. *El águila y la serpiente* es una vertiginosa narración donde la revolución es una comedia humana en movimiento que se va adueñando de inmensos espacios donde geografía y personalidad configuran una nueva época. Pero los apasionados son otros; el novelista no puede permitirse parpadeo alguno. Guzmán no coloca sus ideas en el centro.

*La sombra del caudillo* es su exacta obra maestra. Combinando la aventura delahuertista de 1924 y la fallida rebelión anticallista de 1928, Guzmán escribe un texto único sobre el demonio del poder. Las subastas sangrientas entre los generales revolucionarios rebasan lo anecdótico y lo moral, para convertirse en una metáfora teatral de las dimensiones demoníacas de la política. En las *Memorias de Pancho Villa* el intento es descomunal y quizá fallido: ceder la palabra al héroe popular, ocultar la voz del novelista y, a la manera de Tolstói, convertirse en un general de la novela.

Martín Luis Guzmán mira la revolución mexicana desde una suerte de palco móvil, pero su visión va más allá de los crímenes de alcoba o las proclamas de opereta. Su verdadera dimensión es el espacio, esas llanuras del norte del país que recorrió con el villismo y a las que dio una existencia literaria sublime. Si Azuela busca la génesis de la guerra en la noche, en las escasas partidas de hombres en la sierra, Guzmán les otorga la enorme superficie de la tierra. La naturaleza como creación de la política y la revolución como obra del carácter humano son las divisas que Martín Luis Guzmán pone en funciones.

En 1938 comenzó un proyecto que no culminaría, las *Muertes históricas*, que sólo alcanzaron a ser las de Díaz en su crepúsculo parisino y el "Ineluctable fin de Venustiano Carranza". José Emilio Pacheco ha dicho que pocas veces o quizá nunca la prosa narrativa de nuestra lengua ha alcanzado una majestuosidad como la de Guzmán en ese libro inconcluso. Para el antólogo hubiera sido injusta la parcelación de alguna de las tres grandes novelas de Guzmán, teniendo a la mano un texto tan concentrado y hermoso como el "Ineluctable fin de Venustiano Carranza". Nunca el talento del retratista y la agudeza del moralista llegaron a tanto como en la narración de la precipitada huida, la sucesión de traiciones y la pavorosa muerte de Carranza en Tlaxcalantongo en 1920. El de Guzmán es un texto exacto en cada una de sus palabras. La limpieza formal y el ritmo sin mácula van, sin embargo, esta-

bleciendo una narración de una tensión prácticamente mórbida donde la lentitud del "rey viejo" —como después lo llamaría Fernando Benítez en shakespeariana referencia— frente a la aceleración de la muerte, se transforma en disgregación de objetos y modificación radical del tiempo. La pesadosa marcha del ferrocarril presidencial, sus vagones atestados de cobardes que van arrojando el tesoro nacional por las ventanas, la fatigosa huida de un poder que se desmorona en el lodo, la infinita soledad de la política frente a la naturaleza son sólo algunas de las constantes que Guzmán hace crecer y explotar en esa noche de lluvia donde la revolución mexicana concluye su épica militar,

El punto donde Guzmán deja la dimensión trágica de la revolución mexicana en la novela no admitía continuadores. Guzmán se separó de la tradición realista decimonónica para escribir novelas donde modernidad significa revolución narrativa, mirada escéptica y grandeza clásica. La mirada de Guzmán

es infamante para cualquier ilusión: congela la historia, descubre los rostros tras los velos ideológicos, disecciona las metamorfosis del carácter, pone a la novela en movimiento. Y lo hace sin generalizaciones y sin intervenciones absolutistas, dando nombres y apellidos, ansioso de veracidad histórica. Una épica tan particular, de toponimia tan mexicana se convierte en nuestra contribución más universal a la tragedia de la revolución en la novela del siglo xx.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Federico Gamboa, *Diario*, edición de José Emilio Pacheco, Siglo XIX, México, 1977, p. 54.

<sup>2</sup> Miguel Arce, *¡Ladrona!*, edición de Denis J. Parle, INBA-SEP, México, 1985, p. 17.

<sup>3</sup> Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967, p. 151.

