

LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA: UNA PROPUESTA DE RELECTURA

Durante gran parte del siglo xx, la historia literaria de México estuvo signada por el concepto clasificatorio “novela de la Revolución Mexicana”, término cuya plena aceptación se consolidó en 1960, cuando aparecieron los dos volúmenes de la antología *La novela de la Revolución Mexicana*, producto de un proyecto iniciado por Berta Gamboa de Camino y culminado por Antonio Castro Leal, quien en una breve nota aclara que ella, fallecida tres años antes, era la mejor preparada para la empresa, porque había enseñado ese tema varias veces en la Escuela de Verano de la UNAM. Por cierto que aunque él también afirma que dejó intactos los comentarios redactados por Berta Gamboa, textualmente no está clara la responsabilidad de cada uno, pues tanto la introducción general a cada volumen como las notas sobre los autores y el útil material anexo (índice de nombres y lugares, vocabulario y bibliografía general) se presentan sólo al amparo de la firma de Castro Leal.

El título de la compilación desmentía el carácter provisorio del término, según había sugerido veinticinco años atrás la propia Berta Gamboa:

The name “novel of the Mexican Revolution” has been given to this literary production, but only provisionally and in a conventional sense, for it is a mélange of memories, narratives, chronicles, and novels. This cycle includes only the works treating of the crisis-period of the Revolution of 1910, that is to say, from 1910 to 1924¹.

¹ BERTA GAMBOA DE CAMINO, “The novel of the Mexican Revolution”, en *Renasant Mexico*, eds. H. Herring & H. Weinstock, Covici-Friede Publishers, New York, 1935, p. 258.

La denominación fue también exitosa en la crítica literaria, sobre todo en la anglosajona, pues en la década de 1940 se publicaron varios artículos o incluso libros completos cuyo título retomaba la expresión (aunque en un principio podían alternar “The Novel of the Mexican Revolution” y “Novelists of the Mexican Revolution”). Más tarde, se propagó a otras lenguas, como el alemán². En el caso concreto de México, el uso del término, visible ya desde mediados de los años veinte, tuvo su cima en el decenio de 1960, cuando se publicaron los dos volúmenes de *La novela de la Revolución*, de Antonio Magaña Esquivel, la primera obra dedicada al estudio global de la producción narrativa de esta vertiente, incluyendo sus antecedentes³.

Ahora bien, en su artículo de 1935, Berta Gamboa había propuesto una lista de obras pertenecientes al rubro, las cuales en su mayoría entraron en la colección de 1960 (en el caso de algunos autores, se cambió la obra compilada, mientras que se prescindió de dos series episódicas de 1934 mencionadas por Gamboa: *Con Carranza*, del general carrancista Manuel W. González, y *La mascota de Pancho Villa*, del nicaragüense Hernán Robleto). Así pues, Castro Leal modificó y completó la lista (con obras publicadas después de 1935) para ofrecer al lector un amplio espectro de producción narrativa, publicado originalmente tanto en México como en el extranjero, en un período de más de treinta años, de 1915 a 1947. Los autores del primer volumen fueron: Mariano Azuela (*Los de abajo* [El Paso, Texas, 1915], *Los caciques* [1918] y *Las moscas* [1918]), Martín Luis Guzmán

² El conocido libro de ADALBERT DESSAU, *La novela de la Revolución Mexicana* (trad. J.J. Utrilla, F.C.E., México, 1972) registra como antecedente en alemán la tesis de Helmut Stephan *Mexikanische Revolutionsroman* (Universidad Humboldt, 1951), cuyo título él recupera. Quizá las capacidades aglutinantes del idioma alemán facilitaron la adopción inmediata del término “Revolutionsroman”.

³ INHERM, México, t. 1, 1964; t. 2, 1965. El impulso oficial otorgado al género se manifiesta en los 3 000 ejemplares de cada volumen, así como en la institución editora, pues el INEHRM, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (hoy, de las Revoluciones Mexicanas), dependía de la Secretaría de Gobernación. Formaban parte de su Patronato escritores como Martín Luis Guzmán y Francisco L. Urquiza, cuya literatura era analizada (no podía ser de otra manera) por Magaña Esquivel. Sin duda, el INEHRM ha cumplido, a lo largo de varios decenios, una labor fundamental en la difusión del género, ya que además de los ensayos académicos sobre la Revolución, ha apoyado la edición de numerosas memorias y autobiografías de revolucionarios que de otra manera hubieran naufragado en el olvido.

(*El águila y la serpiente* [Madrid, 1928] y *La sombra del Caudillo* [Madrid, 1929]), José Vasconcelos (*Ulises criollo* [1935]), Agustín Vera (*La revancha* [1930]) y Nellie Campobello (*Cartucho* [1931] y *Las manos de mamá* [1937]). Los del segundo volumen: José Rubén Romero (*Apuntes de un lugareño* [Barcelona, 1932] y *Desbandada* [1934]), Gregorio López y Fuentes (*Campamento* [Madrid, 1931], *Tierra* [1932] y *¡Mi general!* [1934]), Francisco L. Urquiza (*Tropa vieja* [1931]), José Mancisidor (*Frontera junto al mar* [1953] y *En la rosa de los vientos* [1941]), Rafael F. Muñoz (*¡Vámonos con Pancho Villa!* [Madrid, 1931] y *Se llevaron el cañón para Bachimba* [1941]), Mauricio Magdaleno (*El resplandor* [1937]) y, finalmente, Miguel N. Lira (*La Escondida* [1947]). Un lector atento de estas obras, algunas de las cuales ya forman parte del canon de la narrativa mexicana del siglo xx, mientras otras están injustamente olvidadas, concluirá que las diferencias entre ellas son tan significativas como los paralelos que permitieron al antólogo conjuntarlas. Además, son notables ciertas ausencias, como José Revueltas, Agustín Yáñez y Francisco Rojas González, por sólo nombrar a algunos escritores (aunque en ciertos casos esto podría explicarse por la imposibilidad de conseguir los derechos de edición).

En el arranque de su prólogo, Castro Leal expone el principio general que guió la antología:

Por novela de la Revolución Mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución que principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920⁴.

Si bien el concepto “novela de la Revolución” ha desempeñado una labor discriminadora en la historia de la literatura mexicana, exhibe una notoria deficiencia, ya que se basa en una clasificación temática que no considera rasgos formales, como se deduce del impreciso criterio de Castro Leal, a quien, justo es reconocerlo, sería excesivo adjudicarle la responsabilidad absoluta de haber fijado un rubro tan abarcador. En este

⁴ ANTONIO CASTRO LEAL, “Introducción” a *La novela de la Revolución Mexicana*, 9^a ed., Aguilar, México, 1991 [1960], t. 1, p. 17.

sentido, resulta más equilibrado decir que él tan sólo sintetizó una tendencia surgida en la crítica literaria durante la década de 1920, la cual a la postre organizó un corpus que se ofreció a los lectores como un género, con un éxito comercial visible en las numerosas ediciones y reimpresiones de la antología *La novela de la Revolución Mexicana* (por ejemplo, en 1991, la Editorial Aguilar difundió la octava reimpresión de la novena edición, con un tiraje de 10 000 ejemplares). Como en todo fenómeno cultural, la aceptación del supuesto género obedeció a múltiples causas, una de las cuales señala con agudeza Carlos Monsiváis al referirse a los Contemporáneos, cuya labor narrativa él considera como discordante de su excelente producción poética:

Su limitación notoria se encuentra en la narrativa. Villaurrutia (*Dama de corazones*), Torres Bodet (*Margarita de Niebla*, *La educación sentimental*, *Proserpina rescatada*, *Primero de enero*), Novo (los fragmentos de *Lota de loco*) fracasan en el intento. Esta imposibilidad de la novela tiene que ver con las aptitudes específicas y con el desdén por la creación de personajes o de atmósferas narrativas, aunque quizá el hecho sea atribuible a la gana de reflejar –de manera semipoética– los modos de la melancolía de la clase media. Pero al lector de esa época no le interesan la sucesión de estados de ánimo ni las cualidades de la escritura, sino el pasado inmediato, los reflejos de su ira o su satisfacción o su amor por lo que ha sucedido y las leyendas correspondientes⁵.

En efecto, aunque el público lector, por más minoritario que sea, nunca es uniforme, las experimentaciones narrativas de los Contemporáneos tuvieron una recepción menos efusiva que la cosechada por su poesía. El grueso del naciente público lector de entonces se interesaba más por las peripecias revolucionarias, como percibieron sagazmente muchos incipientes escritores y algunos editores. Más abajo describiré brevemente algunos de los factores de muy diversa índole que acaso propiciaron que la llamada “Novela de la Revolución Mexicana” haya logrado su aceptación y difusión como un género (al igual que se habla de novela de aventuras o novela policiaca, por ejemplo); por el momento, me interesa destacar que en sentido estricto no se trata de un género, pues aparte de acudir a un tema común, los textos agrupados bajo ese rubro no poseen una serie de rasgos

⁵ CARLOS MONSIVÁIS, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, ed. E. Huerta, El Colegio de México, México, 2010, p. 175.

estructurales y formales compartidos (ya desde 1935, Berta Gamboa había percibido que el conjunto era muy heterogéneo). Por ello convendría someter a revisión este concepto, tanto para explicar históricamente su difusión como para superar algunas de las limitaciones culturales que implica.

En cuanto al estrecho principio que rige la compilación de Castro Leal, me detendré en tres aspectos, entre varios otros susceptibles de análisis. En primer lugar, el período clasificatorio de la antología es fácilmente rebatible; por ejemplo, por lo menos la mitad del *Ulises criollo*, de José Vasconcelos, no cumple con el requisito de referirse a las “acciones militares y populares” originadas en la Revolución, ni tampoco a las derivadas de ésta, ya que el relato empieza con la niñez del autor y recorre las diversas etapas de su vida hasta llegar, al final del texto, al asesinato de Madero en febrero de 1913. Asimismo, la perspectiva temporal asumida dejaría fuera la novela *Al filo del agua* (1947), donde Agustín Yáñez ficcionalizó magistralmente los antecedentes de la Revolución en un anónimo pueblo de la región de los Altos de Jalisco (aunque esta exclusión podría obedecer a una dificultad práctica, pues Castro Leal menciona que la antología se preparó “con las limitaciones impuestas por los derechos literarios adquiridos ya por otros editores”⁶).

Un segundo punto, más sustancial, es que no obstante la heterogeneidad de los textos incluidos, el antólogo no se interroga sobre las divergencias formales entre éstos, pues al trazar el eje temático de la Revolución Mexicana, se limita a dividirlos en cuatro rubros: *a*) novela de reflejos autobiográficos, *b*) novela de cuadros y de visiones episódicas, *c*) novela de esencia épica y *d*) novela de afirmación nacionalista; obviamente, se trata de una taxonomía insostenible, carente de rasgos clasificatorios uniformes y excluyentes; por ejemplo, nada impide que una obra sea, al mismo tiempo, de “reflejos autobiográficos” y de “afirmación nacionalista”. Al seleccionar el *Ulises criollo*, Castro Leal no repara en su irreductible distancia respecto de lo que tradicionalmente había constituido la categoría “novela”; en este punto cabría aclarar, para no incurrir en un absurdo anacronismo, que aunque todavía no se adoptaba la expresión “autobiografía” (porque eso es el *Ulises criollo*), la función inicial de la crítica es distinguir los atributos de las obras para después nombrarlos. De hecho, desde la aparición del *Ulises criollo* en

⁶ A. CASTRO LEAL, *op. cit.*, p. 13.

1935, se percibió su carácter mixto. Así, Alberto J. Pani, a quien Vasconcelos agradece bajo el poco velado nombre ficticio de Pansi, intenta refutar de inmediato las acusaciones generadas por su comportamiento durante la asonada de febrero de 1913 que encumbró en el poder al traidor Victoriano Huerta, quien derrocó al gobierno y ordenó el asesinato de Madero, el presidente legítimo. El libro de Pani se titula *Mi contribución al nuevo régimen (1910-1933)*, pero tiene un subtítulo descriptivo donde califica el género usado por su opositor: (*A propósito del "Ulises Criollo", autobiografía del licenciado don José Vasconcelos*)⁷. En su alegato, Pani se refiere a la obra de Vasconcelos como "novela autobiográfica", término híbrido que es síntoma de las dificultades genéricas suscitadas por el texto entre sus primeros lectores.

En el proceso de recepción del *Ulises criollo* hubo dos operaciones simultáneas que sirvieron para clasificar (y asimilar) la obra. Primero, desde sus orígenes se habló de ella como "novela" sin reparar en sus diferencias respecto de los escritos que habían constituido esta categoría; según ha expuesto Sylvia Mollo desde una perspectiva teórica y analítica, mientras el corpus de textos de carácter autobiográfico se siguiera leyendo como si se tratara de novelas, el discurso crítico no podía encontrar los rasgos distintivos del género "autobiografía"⁸. Así, conforme la historia literaria fue adoptando el uso de la heterogénea categoría "novela de la Revolución Mexicana", se sumaron a ella los libros autorreferenciales de Vasconcelos, según se aprecia en la breve nota de presentación de Castro Leal para la antología:

Las narraciones de Vasconcelos relativas a la Revolución Mexicana son dos: *Ulises criollo* y *La tormenta*, que presentan la novela de su vida dentro del cuadro histórico que se abre con la caída de Porfirio Díaz y se cierra con la muerte de Venustiano Carranza... [*Ulises criollo*] Es la novela de su propia vida, contada en primera persona, como tantas novelas⁹.

Sorprende que él no haya discutido esta última afirmación, pues si bien muchas novelas clásicas, como *David Copperfield* de Charles Dickens, son contadas en una primera persona aparen-

⁷ Cvltura, México, 1936.

⁸ Cf. SYLVIA MOLLOY, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, trad. E. Calderón, El Colegio de México-F.C.E., México, 1996.

⁹ A. CASTRO LEAL, "José Vasconcelos", en *La novela de la Revolución Mexicana*, t. 1, p. 538.

temente referencial, carecen de la validación externa propia de una autobiografía; ilustro esto con el caso de la serie autobiográfica de Vasconcelos, donde el autor puede ficcionalizar con libertad cualquier dato proveniente de su vida íntima, pero no puede inventar que fue declarado ganador de las elecciones presidenciales de 1929, en las cuales se presentó como candidato, porque los receptores saben que no fue así. En fin, la lectura desviada del *Ulises criollo* primó hasta que Jorge Aguilar Mora, en su fecundo libro *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*, diferenció entre novela y autobiografía. A mi modo de ver, la renuencia a aceptar esta distinción delata dos posturas distintas, no necesariamente excluyentes. Por una parte, un extraño temor fundado en el prejuicio de creer que una “autobiografía” posee un estatuto literario de menor calidad que una “novela”, a lo cual se podría replicar que la definición genérica de un texto es independiente de su valoración estética (es decir, en principio una autobiografía es tan “literaria” como una novela). Por otra parte, quienes reivindican las autobiografías por su carácter referencial o histórico, suponen que éste disminuiría si se destacaran sus rasgos ficticios; se trata, empero, de elementos combinables, pues gracias a las posibilidades artísticas, un texto puede contener a la vez ficción literaria y testimonio histórico (conviene añadir, entre paréntesis, que no hay ningún registro historiográfico “verdadero” al que un texto literario deba guardar fidelidad, lo cual refuta cualquier lectura ingenua del ahora popular género de la novela histórica).

El tercer punto que me interesa discutir respecto del esquema selectivo de la antología preparada por Castro Leal es su preferencia por lo que denomina “novela”. Ya he mencionado que el *Ulises criollo* no pertenece a esta categoría, como tampoco se adecua a ella *Cartucho* de Nellie Campobello, texto constituido por una serie de estampas o cuadros que de ningún modo tienen la pretensión de forjar una continuidad argumental (que por otra parte sería ilógico exigirle). Pero el problema no sólo reside en la presencia, dentro de la antología, de obras que no corresponden a la estructura de una novela, sino en la exclusión de textos cuya importancia para la narrativa de la Revolución es incuestionable. Me refiero al género cuento que, aunque en menor grado, hasta la fecha sigue padeciendo, en la voluble apreciación de los lectores, un estatuto menor que el de la prestigiosa novela. Esta injusta perspectiva prescinde de

una enseñanza visible en cualquier historia literaria: si bien un escritor mediocre puede redactar un único cuento con méritos suficientes para entrar en una antología, componer un buen volumen de cuentos es tan difícil como lograr una buena novela; o para ejemplificarlo con un clásico: Juan Rulfo es un hábil maestro de la narrativa tanto en *Pedro Páramo* (1955) como en “*El Llano en llamas*” y *otros cuentos* (1953), obras que, por cierto, quedaron fuera del criterio de Castro Leal pese a que ofrecen dos de las visiones literarias más profundas sobre la Revolución.

Ahora bien, aunque Luis Leal no declara de manera explícita que su intención haya sido subsanar esa carencia de la obra de Castro Leal, de hecho su compilación de 1976 titulada *Cuentos de la Revolución* cumple esa tarea; en el prólogo él plantea:

En la técnica el cuento de la Revolución rompe con los modelos heredados tanto del realismo finisecular como del modernismo... Si la función del cuento y la crónica modernista era, como dice Urbina, entretener “a los muchachos de nuestra generación”, la del relato de la Revolución es la de pintar las penalidades, los sacrificios, la angustia del pueblo mexicano, sacudido por la convulsión social¹⁰.

Varios de los autores de los textos que ahora clasificaríamos como cuentos de la Revolución tenían una relativa conciencia sobre el carácter mixto de sus escritos, cuya mayor (y a veces única) justificación residiría en su valor testimonial; por ello a veces prevenían al receptor aduciendo que su propósito había sido plasmar o evocar las experiencias vividas, como sucede en el prefacio del olvidable libro *Cenizas de la hoguera*, de Jesús Millán:

Bordando sobre tal tema he formado este modesto libro, esencialmente descriptivo, el cual surge a la luz exento de toda pretensión.

Cuentos revolucionarios, episodios históricos, narraciones de actos heroicos que engendró el sacrificio y consagró el dolor; colección de artículos amenos de intención militar en su mayoría, que he escrito para *El Intendente* y otras revistas semejantes. Tal el material que contiene¹¹.

¹⁰ LUIS LEAL, “Prólogo” a *Cuentos de la Revolución*, 3ª ed., UNAM, México, 1993 [1976], p. vii.

¹¹ JESÚS MILLÁN, *Cenizas de la hoguera*, “Claret”, México, 1931, p. 7.

Ya en 1960, en un ensayo sobre el tema, Leal había descrito el proceso evolutivo del cuento de la Revolución, el cual había encontrado trabajosamente su forma (o más bien sus formas):

Faltándole los antecedentes, el cuento de la Revolución, como la Revolución misma, tuvo que crear sus propias normas, forjando una nueva técnica, un nuevo lenguaje, un nuevo ritmo; su ambiente es nacional, sus héroes los soldados revolucionarios, sus temas los incidentes de la lucha armada; en su forma más primitiva puede ser el relato de una simple anécdota o la descripción de un episodio cualquiera; en su forma más desarrollada puede tratar de complicados problemas psicológicos o convertirse en sutil sátira social. En el estilo encontramos toda la gama, desde el recio, directo, sencillo, a veces incorrecto del revolucionario metido a cuentista hasta el atildado, poético o impresionista de los mejores representantes del género¹².

Leal ubica el período de florecimiento y definición de esta actividad cuentística de 1910 a 1916, mientras que su etapa cumbre se registra de 1928 a 1940. Entre los cuentistas de la Revolución se encuentran Ricardo Flores Magón (con sus textos fundacionales “Dos revolucionarios” [publicado en la revista *Regeneración* el 31 de diciembre de 1910] y “El apóstol” [difundido en el siguiente número, el 7 de enero de 1911]), Mariano Azuela, José Vasconcelos (“El fusilado”), Domingo S. Trueba, Miguel López de Heredia, Miguel Galindo, el Dr. Atl (Gerardo Murillo), Celestino Herrera Frimont, Alejandro Gómez Maganda, Jesús Millán, Nellie Campobello, Francisco Rojas González (con su notable cuento humorístico “El caso de Pancho Planas”, 1934). Se trata de esfuerzos narrativos con muy disímiles resultados estéticos, incluso reductibles a la mera referencia revolucionaria o a la prédica política, como sucede con los textos de Flores Magón.

Leal añade que algunos de esos relatos breves fueron el antecedente de obras de mayor envergadura, como sucedió con *Los de abajo* de Mariano Azuela, cuyo subtítulo original era “Cuadros de la Revolución Mexicana”, el cual indicaba la intención de elaborar textos relativamente autónomos sobre el tema. Esto me parece sustancial, ya que permite recordar un matiz con frecuencia olvidado por la crítica literaria: el hecho de que en

¹² L. LEAL, “La Revolución Mexicana y el cuento”, en Edmundo Valadés y L. Leal, *La Revolución y las letras*, t. 2: *Estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1960, p. 100.

su génesis, varias novelas hayan surgido a partir de textos que no sólo fueron escritos de manera independiente, sino que incluso se difundieron en sucesivas entregas periodísticas. Ilustro esto con *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán, cuya versión primigenia, publicada en su totalidad por entregas en dos periódicos de Estados Unidos y trunca en uno de México, constaba de 35 capítulos, los cuales se convirtieron en 28 para la versión definitiva. De seguro el fragmento “El lazo de Canuto Arenas” (*El Universal*, 10 de marzo de 1929) fue eliminado de la versión final por sus nulos nexos con Ignacio Aguirre, el personaje central de *La sombra del Caudillo* y cuya disputa por el poder presidencial desencadena el argumento de la obra. Quizá “El lazo de Canuto Arenas” sea, junto con el famoso texto “La fiesta de las balas”, incluido en 1928 en *El águila y la serpiente*, la anécdota sobre la Revolución más humanamente aterradora que Guzmán nos legó. Este relato cuenta cómo el general Protasio Leyva, al sufrir junto con su tropa marchas extenuantes durante la lucha revolucionaria, decide fusilar a dos de sus soldados, los más levantiscos, para escarmentar al resto y evitar desertiones. Creyendo injusta la decisión, su subalterno inmediato, el coronel López, aduce que no tienen suficientes municiones, por lo que Leyva ordena colgarlos. Como tampoco encuentran árboles ni postes de telégrafo para hacerlo, finalmente se determina que sus propios compañeros los ajusticien empuñando la bayoneta, pero los soldados se niegan a matar en una forma tan vil y cobarde a quienes han sido sus compañeros. Entonces Leyva, ardiendo en cólera, imagina un castigo cuya perversidad resulta difícil de igualar: ordena a su ayudante, Canuto Arenas, que monte en su caballo y lace por el cuello a los sentenciados para ahorcarlos a “cabeza de silla”, es decir, amarrando la soga o reata a la cabeza de la silla del caballo, método cuya efectividad requiere que alguien sujete con fuerza al ahorcado. En una espeluznante escena, Leyva, impaciente por la debilidad de carácter de un sargento, sujeta él mismo el cuerpo del segundo sentenciado, con lo cual contribuye a la macabra eficiencia del “lazo de Canuto Arenas”¹³.

Las sucesivas entregas de *La sombra del Caudillo* se ofrecieron a los suscriptores de los diarios de forma autónoma cada domin-

¹³ Véase MARTÍN LUIS GUZMÁN, *La sombra del Caudillo*, ed. crítica coord. por R. Olea Franco, ALLCA XX-Conaculta-F.C.E., Paris, 2002 [1929], pp. 374-379.

go (¡vaya lectura dominical!), por lo que su comprensión plena, tanto en su forma literaria como en su significado ideológico, debía alcanzarse en el acto de lectura de ese mismo día. De ello se deduce que en la lenta construcción de esta obra operan dos estéticas diferenciadas: por un lado, una estética propia de las formas breves, ya que el propósito de cada avance es colmar las expectativas de su receptor semanal, quien exige tener en sus manos un relato completo (en su estructura y en su significado); por otro, la estética de la novela, en cuyo ritmo narrativo se elaboran situaciones climáticas diversas, mediante altibajos tendientes a la construcción de un efecto de conjunto. Para decirlo de una manera sintética aunque un tanto burda, es como si al principio Guzmán hubiera querido escribir una serie de fragmentos autónomos (casi cuentos), y paulatinamente considerara la posibilidad de unificarlos para buscar un sentido único; o, en otras palabras, como si preparara a la vez una serie de relatos independientes y una novela. He anotado “casi cuentos” porque en esa estructura global constituida mediante la acumulación de fragmentos sucesivos, no todos ellos operan en sentido estricto de forma autónoma; así, mientras “El lazo de Canuto Arenas” podría funcionar como un cuento con independencia plena, otros de los fragmentos dependen de la estructura total, y sobre todo de una lectura sucesiva, para su cabal comprensión. Me he extendido en este ejemplo porque, además de su importancia para las visiones artísticas sobre la Revolución, demuestra que, en cuanto géneros literarios, el cuento y la novela pueden tener confluencias de distinta naturaleza.

Ahora bien, aunque las razones para privilegiar la “novela de la Revolución” por encima del cuento del mismo tema son múltiples, también intervienen en ello motivos de carácter editorial y económico, como sucedió en el caso de *Los de abajo*, cuya difusión inicial, sobre la que hablaré más abajo, tuvo marcados tintes comerciales. En síntesis, el objetivo es formar al público lector, así sea escaso, para que identifique un marbete literario y se convenza de comprar libros asociados a éste. Como he anotado, el extendido éxito de la marca registrada por Castro Leal y por la editorial Aguilar es palpable en los diez mil ejemplares de la novena edición (¡en su octava reimpresión!) de *La novela de la Revolución Mexicana* (1991); es decir, en un lapso de treinta años ha habido un total de nueve ediciones (y copiosas reimpressiones de éstas), cifra nada deleznable en un país con pocos lectores.

Entre los múltiples y variados factores que propiciaron la difusión y aceptación de la categoría “novela de la Revolución Mexicana”, deseo destacar uno solo: la imperiosa necesidad de legitimarse que tuvieron los regímenes posrevolucionarios, los cuales habían emanado de ese movimiento. Un medio para lograr esto es el desarrollo de lo que Hobsbawm llama, de acuerdo con la siguiente idea general, las “tradiciones inventadas”:

Probablemente, no hay ningún tiempo ni lugar por el que los historiadores se hayan interesado que no haya vivido la “invención” de la tradición en este sentido. Sin embargo, hay que esperar que sea más frecuente cuando una rápida transformación de la sociedad debilita o destruye los modelos sociales para los que se habían diseñado las “viejas” tradiciones, produciendo otros nuevos en los que esas tradiciones no puedan aplicarse, o cuando esas viejas tradiciones y sus portadores y promulgadores institucionales se convierten en insuficientemente adaptables y flexibles, o son de algún modo eliminados: en resumen, cuando se producen cambios lo bastante amplios y rápidos en la oferta o en la demanda¹⁴.

En cuanto período histórico y social de gran trascendencia, la Revolución Mexicana propició una rápida transformación de la sociedad, lo cual debilitó o destruyó las antiguas tradiciones, entre ellas las culturales. Por ello el discurso oficial se propuso cubrir ese vacío; por ejemplo, en la década de 1920 el gobierno organizó reuniones con representantes de todos los estados del país para escoger lo que ahora llamamos trajes típicos nacionales; la vestimenta del charro, personaje oriundo de Jalisco, y la de la china poblana constituyen una “tradición inventada”, fácilmente distinguible en el hecho de que pertenecen a dos regiones que ni siquiera son contiguas. En cuanto al ámbito literario, quizá no haya en la cultura occidental un fenómeno semejante al de México, donde un proceso histórico prestó directamente su denominación para calificar una tendencia narrativa. En el caso hipotético de que el término “novela de la Revolución Mexicana” no hubiera triunfado, varios de los textos incluidos en esta corriente se asimilarían ahora a la cada vez más exitosa denominación de “novela histórica”; estoy seguro, por

¹⁴ ERIC HOBSBAWM, “Introducción: la invención de la tradición”, en *La invención de la tradición*, eds. E. Hobsbawm y T. Ranger; trad. O. Rodríguez, Crítica, Barcelona, 2002, p. 11.

ejemplo, de que *La sombra del Caudillo* cumple a cabalidad con los rasgos generales que la crítica ha asignado a este subgénero.

En este ensayo no aspiro a proponer una sustitución inmediata del concepto “novela de la Revolución Mexicana”, que está indisolublemente enlazado a múltiples sucesos de la historia cultural mexicana. Tampoco pretendo encontrar una respuesta categórica y definitiva que en forma ilusa identifique una fecha precisa de invención y aceptación del concepto, pues todo proceso histórico es gradual y colectivo (y muchas veces anónimo). Como sería estéril discutir el concepto sin relacionarlo con los textos literarios a los que se ha aplicado, considero más productivo imbricar ambos aspectos en las siguientes páginas.

En efecto, pese a que resulta imposible descubrir cuándo empezó a usarse, sin duda el término adquirió fuerza alrededor de la célebre polémica de 1924-1925 sobre el carácter de la literatura mexicana, desarrollada sobre todo en dos periódicos capitalinos, *El Universal* y *El Nacional*. Mientras algunos críticos consideraban que la condición de las letras nacionales era deplorable, otros juzgaban que había escritores de calidad, quienes ejercitaban nuevos temas e incluso técnicas diferentes de las usadas en el extranjero. Para evaluar la literatura mexicana de la época, se usó, en coincidencia con expresiones semejantes de la cultura rioplatense, la lamentable clasificación binaria “literatura viril” y “literatura afeminada”, la cual, como dice Jean Franco, delata un sistema propicio para que “el éxito y el fracaso nacionales fueran traspuestos en una terminología sexual y las fuerzas sociales se representaran en términos de impotencia, virilidad o prostitución de los protagonistas”¹⁵. Según alegaba Jiménez Rueda, la literatura mexicana de entonces era “afeminada” porque los autores carecían de fuerza y de creatividad. En el contexto de esta polémica, Francisco Monterde llamó la atención sobre Mariano Azuela, a quien, con base en su novela *Los de abajo*, definió como “el novelista mexicano de la Revolución”¹⁶, tajante juicio que de inmediato fue impugnado por algunos de sus coetáneos. Por ejemplo, el 12 de enero de 1925, Victoriano Salado Álvarez contradujo la postura de Monterde:

¹⁵ JEAN FRANCO, “Culpa y crisis”, *NRFH*, 35 (1987), p. 414.

¹⁶ Cf. FRANCISCO MONTERDE, “Existe una literatura mexicana viril” [1924], en *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*, pról. F. Monterde, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, p. 13.

Como prueba de que la literatura mexicana vive y es un hecho averiguado, nos cita el señor Monterde una novela del doctor don Mariano Azuela llamada *Los de abajo*. Yo no he leído *Los de abajo*, que, según parece, es una curiosidad bibliográfica; pero sí he leído obras del doctor Azuela como *Los fracasados* (Lagos, 1908) y cuentos suyos de tres o cuatro años antes.

Sin embargo, le puedo asegurar al señor Monterde que el señor Azuela no es el novelista de la revolución, aun suponiendo que sea su obra tan notable como afirma el joven crítico¹⁷.

Más allá de la soberbia que implicaba atreverse a opinar sobre una obra sin haberla leído, Salado Álvarez acertaba al calificar como una “curiosidad bibliográfica” la novela de Azuela, porque su versión periodística había aparecido de octubre a diciembre de 1915 en el diario *El Paso del Norte*, de la lejana ciudad fronteriza de El Paso, Texas, y aunque al año siguiente se imprimió como libro, había sido ignorada a plenitud; tampoco las ediciones de 1917, ambas a cargo del periódico *El Mundo* de Tampico (una por entregas y la otra como libro) tuvieron gran eco; tuvo mayor difusión la de 1920, de la tipografía Razaster, en cuyo formato fue leída por Monterde. Para fortuna de Azuela, la polémica generó interés por su obra, por lo que, gracias a su olfato comercial, *El Universal Ilustrado* decidió difundirla en 1925, mediante cinco cuadernillos, con lo cual llegó a un público más amplio. En general, esta forma de divulgación fragmentaria de las obras, visible tanto en periódicos como en revistas, fue determinante para la constitución del canon de la literatura de la Revolución Mexicana¹⁸.

No obstante sus diferencias, Monterde y Salado Álvarez coinciden en el punto de partida: discutir si Azuela es o no el novelista de la Revolución, posibilidad que implicaría una valoración positiva; en el fondo, ellos se basan en la tácita idea de que un movimiento histórico trascendente debe tener sus grandes escritores, cuya función consistiría en redactar la crónica literaria de los sucesos. Por ello el candente debate sobre los méritos de *Los de abajo* giró, en principio, alrededor de este eje:

¹⁷ VICTORIANO SALADO ÁLVAREZ, “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, *Excelsior*, 12 de enero de 1925, p. 5.

¹⁸ Véase DANAÉ TORRES DE LA ROSA y ALEJANDRO HIGASHI, “Más allá del canon de la novela de la Revolución: diálogos de poética, política y mercado editorial”, en *Independencia y Revolución. Pasado, presente y futuro*, eds. G. Leyva, B. Connaughton, R. Díaz, N. García Canclini y C. Illades, UAM-F.C.E., México, 2010, pp. 384-410.

¿se trata de una veraz representación del conflicto armado?; es decir, su legitimidad se discutía con base en elementos temáticos e ideológicos, lo cual delata una ingenua postura intelectual, ya que se presupone que siempre hay una versión verdadera de los sucesos históricos, respecto de la cual el arte debe ser evaluado.

Como nota positiva de *Los de abajo*, se destacaba su valor testimonial, según declaró Monterde al reivindicar la obra: “Quien busque el reflejo fiel de la hoguera de nuestras últimas revoluciones tiene que acudir a sus páginas”¹⁹. Por su parte, desde una perspectiva ideológica, Salado Álvarez, en su ensayo “Las obras del doctor Azuela” –con cuyo irónico título desea denigrar al autor por su profesión de médico–, asegura que este escritor abomina de la Revolución, pues a partir de su novela “neta y francamente nihilista”²⁰, se concluiría que el movimiento ha sido inútil. Salado Álvarez prescinde de analizar las virtudes literarias de *Los de abajo* y se limita a rechazar la postura de Azuela, quien disiente de la visión oficial de la Revolución, la cual propaga sobre todo la idea de una heroicidad sin mácula que llevó a fructíferos resultados sociales que favorecieron a toda la nación.

Ataques como éste se nutrieron de la postura ambivalente asumida por Azuela, pues en *Los de abajo* hay actitudes encontradas respecto de los móviles y de los frutos de la Revolución. En principio, el movimiento armado se presenta como un ligero acto epifánico de búsqueda de justicia, según se aprecia en las palabras de su protagonista Demetrio Macías, cabecilla de los rebeldes, cuando narra al curro Cervantes por qué entró en la Revolución:

–¿De veras quiere irse con nosotros, curro?... Usté es de otra madera, y la verdá, no entiendo cómo pueda gustarle esta vida. ¿Qué cree que uno anda aquí por su puro gusto?... Cierto, ¿a qué negarlo?, a uno le cuadra el ruido; pero no sólo es eso... Siéntese, curro, siéntese, para contarle. ¿Sabe por qué me levanté?... Mire, antes de la revolución tenía yo hasta mi tierra volteada para sembrar, y si no hubiera sido por el choque con don Mónico, el cacique de Moyahua, a estas horas andaría yo con mucha priesa, preparando la yunta para las siembras...²¹

¹⁹ F. MONTERDE, art. cit., p. 13.

²⁰ VICTORIANO SALADO ÁLVAREZ, “Las obras del doctor Azuela” [1925], en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, pp. 23-24.

²¹ MARIANO AZUELA, *Los de abajo*, 2ª ed., ed. crítica coord. por J. Ruffinelli, ALLCA XX-F.C.E., México, 1996, p. 40.

Macías explica su ingreso a la Revolución como secuela de una disputa personal contra un cacique de la zona, pues por ser “lebroncito” (“respondón” o “alebrestado”²²) confiesa que “no le cuadra que nadie le pele los ojos”, aunque el pleito no culmina con el derramamiento de sangre, pues él se limita a lanzarle a don Mónico “Una escupida en las barbas por entrometido”²³. El poder político y represivo del caciquismo opera pues de modo indirecto, porque Demetrio no plantea una lucha colectiva que busque una reivindicación social o económica concreta, y menos aún formula una ideología parcialmente definida. No se trata entonces de una reivindicación semejante a los ideales de “Tierra y Libertad” enunciados por Zapata, ya que el argumento de Azuela se desarrolla entre Jalisco y Zacatecas, donde la población de rancheros, criollo-mestiza y escasamente indígena, está constituida sobre todo por pequeños propietarios rurales. Un pasaje de *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, puede servir como contraste de la postura que asumen los personajes; cuando un anónimo “norteño” (probablemente Damián Limón) habla con un sacerdote, manifiesta así lo que ha aprendido en sus andanzas como trabajador indocumentado en Estados Unidos:

—No, padrecito, dispéñeme mucho: lo que sucede es que al volver nos damos cuenta de las injusticias y mala vida que acá sufre la gente. ¿Por qué un cristiano ha de sudar todo el día para que le den unos cuantos cobres?... Yo le digo a usted, padrecito, que esto no puede seguir así; tarde o temprano los pobres se han de aburrir y a bien o a fuerzas las cosas tienen que cambiar²⁴.

En 1915, cuando el movimiento armado aún no se definía, Azuela expresa, por medio de su personaje Demetrio Macías, la

²² El *DRAE* considera que “lebrón” deriva de la palabra “liebre”, por lo cual le adjudica esta acepción: “hombre tímido y cobarde” (*s.v.*). Sin embargo, es obvio que en el texto de Azuela, bajo la influencia verbal de los usos de la zona de los Altos de Jalisco y de Zacatecas, significa todo lo contrario, pues remite a alguien que no muestra temor. En su *Diccionario de mejicanismos* (Porrúa, México, 2005), FRANCISCO J. SANTAMARÍA registra como tercera acepción del término: “Parece que en el norte del país tiene significado contradictorio; según Valle Arizpe, significa desatentado; fanfarrón; echador, baladrón” (*s.v.*); Santamaría acude precisamente a este pasaje de Azuela para ilustrar su uso.

²³ M. AZUELA, *Los de abajo*, p. 41.

²⁴ AGUSTÍN YÁÑEZ, *Al filo del agua*, ed. crítica coord. por A. Azuela, ALLCA XX-Conaculta, México, 1993, p. 96.

máxima conciencia histórica posible. En cambio, Yáñez escribe en la década de 1940, cuando es posible identificar mejor las profundas causas sociales y económicas que provocaron la Revolución; de ahí que él haya decidido, en una magnífica elección estética, ubicar su argumento en 1909, dentro de un pueblo jalisciense donde las fuerzas latentes están a punto de estallar.

Ahora bien, la inicial cultura oral y popular del protagonista de *Los de abajo*, que valida sus actos mediante una elemental concepción de justicia, empieza a “enriquecerse” con la educación pragmática que le imparte el curro Cervantes, joven culto y urbano que entra en las fuerzas revolucionarias por interés económico, luego de haber desertado del ejército federal como venganza de una afrenta personal que le infirió un militar de rango superior al suyo. Él es quien, después de escuchar el relato de Macías, reformula la lucha de éste en demagógicos términos políticos:

–Usted no comprende todavía su verdadera, su alta y nobilísima misión. Usted, hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución. Mentira que usted ande por aquí por don Mónico, el cacique; usted se ha levantado contra el caciquismo que asola toda la nación. Somos elementos de un gran movimiento social que tiene que concluir por el engrandecimiento de nuestra patria. Somos instrumentos del destino para la reivindicación de los sagrados derechos del pueblo. No peleamos por derrocar a un asesino miserable [Victoriano Huerta], sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales²⁵.

Y aunque aquí Cervantes se está dirigiendo a Macías, al final de su perorata él se suma a un “nosotros” que lo convierte en revolucionario, con los mismos derechos que todos los demás; mediante esta estrategia, busca su legítima inclusión en los futuros beneficios del movimiento armado, como se percibe en su insistencia para que Macías obtenga una posición que le reporte pingües utilidades materiales. En contraste con la hipócrita participación del curro Cervantes, son los famosos personajes Alberto Solís y Valderrama quienes expresan, dentro de la amplia gama de caracteres de *Los de abajo*, un espíritu revolucionario más noble y éticamente elevado. El primero de ellos dice de forma sintética: “–¡Qué hermosa es la Revolución, aun

²⁵ M. AZUELA, *Los de abajo*, p. 43.

en su misma barbarie!” (p. 71); el segundo: “¡Amo la Revolución como al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la Revolución porque es Revolución!...” (p. 128). No obstante, Solís, en quien puede estar cifrado el *alter ego* de Azuela, enuncia de forma certera las dudas que le suscita el futuro, cuando haya acabado la lucha armada:

—Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los de las turbas entregadas a las delicias del saqueo; a que resplandezca diáfana, como una gota de agua, la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!... (p. 71).

No es necesario, empero, aguardar a que la tormenta amaine para percibir lo que Solís llama “la psicología de nuestra raza”, pues el texto también exhibe las acciones bárbaras y sanguinarias que cometen muchos de los personajes (incluso, aunque en menor grado, el héroe popular Demetrio Macías, cuya conducta desinteresada cambia en el desarrollo de la trama, en parte por la nociva influencia de los consejos del curro Cervantes). El clímax de esta barbarie está representado en el Güero Margarito, cuya crueldad extrema se manifiesta fuera de las acciones bélicas. Por ejemplo, cuando atrapan a un federal, debido a que no hay ningún árbol ni poste de telégrafo para colgarlo, el Güero Margarito simula dispararle un tiro al corazón, pero después se le ocurre una tortura mayor: afirma que lo llevará como su “asistente” y lo obliga a caminar amarrado, sin comer ni beber, por lo que al final el prisionero muere de cansancio e inanición, dramático suceso que sólo provoca este sarcástico comentario del Güero: “—¡Qué bruto soy!... ¡Ahora que lo tenía enseñado a no comer!...” (p. 108).

Como señala muy bien Ruffinelli, con base en estos disímiles elementos de la obra:

En verdad, *Los de abajo* tiene dos facetas simultáneas: muestra las luchas populares, incluidas sus tribulaciones, sus contradicciones y dolores, frente a un caciquismo feroz que sólo trocaría su condición por la de una burguesía no menos impiadosa. Y cuenta también cómo la “barbarie” del pueblo frustró, si existía alguna posibilidad, su camino al triunfo y al verdadero dominio de clase²⁶.

²⁶ JORGE RUFFINELLI, *Literatura e ideología. El primer Mariano Azuela (1896-1918)*, Ediciones Coyoacán, México, 1994, p. 71.

Por su parte, Jiménez de Báez, luego de analizar la significación de los personajes de la novela, concluye marcando los parámetros de la propuesta ideológica elaborada por Azuela: “Con economía simbólica admirable *Los de abajo* muestra la grandeza y la caída del movimiento revolucionario en los límites de la conciencia posible de las fuerzas agrarias, la ausencia de un saber colectivo y de un liderato intelectual suficientemente integrado, y la consecuente escisión nuclear nacional que se reproducirá en el nuevo gobierno”²⁷. En síntesis, la imagen artística sobre la Revolución derivada del argumento de la novela no es, de ningún modo, monolítica, positiva y uniforme, sino profundamente crítica y escéptica. Como dice con agudeza Carlos Fuentes, de este modo Azuela “impidió que la historia revolucionaria, a pesar de sus enormes esfuerzos en ese sentido, se nos impusiera totalmente como celebración épica”²⁸.

De hecho, desde sus orígenes como escritor, Azuela ejerció una crítica social que si bien se exacerbó con el desencanto sufrido durante su militancia en la Revolución, se percibe ya en *Andrés Pérez, maderista* (1911), donde juzga acremente el oportunismo de los cobardes que se declaran seguidores de Madero una vez que éste ha triunfado. A lo largo de sus textos, él dirigió un inalterable ataque contra las deshonestas costumbres de los funcionarios posrevolucionarios. Tan persistente fue esta conducta que en un ensayo de 1945 sobre la génesis y recepción de *Los de abajo*, el autor reitera y actualiza una acusación:

Cuando a raíz del triunfo de la Revolución señalé con absoluta claridad y energía la aparición de una nueva clase de ricos, los falderillos que recogen las migajas de la mesa me ladraron, señalándome como reaccionario. Mi culpa, si culpa puede llamarse, consiste en haber sabido ver entre los primeros lo que ahora todo el mundo está mirando y de haberlo dicho con mi franqueza habitual, como consta en mis novelas de entonces²⁹.

El marcado deíctico de la frase “lo que *ahora* todo mundo está mirando” no deja lugar a dudas: el autor considera que el

²⁷ YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, “*Los de abajo* de Mariano Azuela: escritura y punto de partida”, *NRFH*, 40 (1992), p. 872.

²⁸ CARLOS FUENTES, “La *Ilíada* descalza”, en Mariano Azuela, *Los de abajo*, ed. cit., p. xxix.

²⁹ M. AZUELA, “Los de abajo”, en *Obras completas*, F.C.E., México, 1960, t. 3, 1099.

presente que vive en 1945 es producto de una Revolución que benefició sobre todo a personas deshonestas y sin verdaderos ideales revolucionarios, quienes incluso alcanzaron la riqueza extrema, mientras el grueso del pueblo mejoró escasamente su depauperada situación socioeconómica³⁰. Conjeturo que, debido a esta inquebrantable crítica, la lenta canonización de la obra principal de Azuela no implicó el correlativo y glorioso ingreso del autor en las instituciones oficiales, hecho común cuando el Estado mexicano desea premiar la lealtad de los intelectuales o intenta neutralizar su disidencia. Así lo demuestra, por ejemplo, el tardío Premio Nacional de Literatura entregado a Azuela en 1950, poco antes de su muerte, acaecida dos años después. En el acto de recepción del premio, además de pronunciar las diplomáticas palabras de agradecimiento, aprovechó la oportunidad para interpretar el galardón como un tácito reconocimiento a la libertad de expresión (y de disidencia) que él representaba:

Pero, en mi concepto, este premio tiene además una significación que trasciende más allá de lo meramente personal. Se le concede a un escritor independiente, y esto equivale a reconocer en todo su alcance la libertad de pensamiento y la libre emisión de las ideas que le van aparejadas. Es decir, ese derecho por el que los mexicanos venimos luchando desde la consumación de nuestra Independencia³¹.

El escritor asume una postura intelectual honesta, pues reconoce que no ha sufrido la censura directa del gobierno en sus labores:

En ocasiones hice la crítica acerba de la Revolución; mejor dicho, la autocrítica de nuestra Revolución, ya que tomé parte activa en ella con el entusiasmo de mis mejores años... muchas veces tuve necesidad de decir, de gritar lo que yo pensaba y sentía, y de no haberlo hecho así me habría traicionado a mí mismo. No todos comprendieron esta actitud mía y a menudo fui censurado por

³⁰ Aunque Azuela no expresó su ideología en términos ensayísticos, y menos aún con un lenguaje académico, creo que él hubiera coincidido con la visión crítica expuesta en libros ya clásicos como el de ADOLFO GILLY: *La Revolución interrumpida*, ed. corr. y aum., Era, México, 1994 [1971], o el de ARNALDO CÓRDOVA: *La ideología de la Revolución Mexicana: la formación del nuevo régimen*, Era, México, 1973.

³¹ M. AZUELA, "Premio Nacional de Ciencias y Artes", en *Obras completas*, ed. cit., t. 3, p. 1287.

ello. Por fortuna sí me comprendieron los que a mí me importaban más, los revolucionarios auténticos e íntegros. He de proclamarlo muy claro y muy alto: ninguno de los gobiernos emanados de la Revolución estorbó jamás la publicación de mis escritos ni me tocó nunca en mi persona (*ibid.*, pp. 1287-1288).

Para poder limar y asimilar la visión negativa de Azuela, los miembros relacionados con los grupos en el poder omitían hablar de la acre censura social presente en su obra. Por ello, el discurso oficialista prefería enfatizar la importancia del autor en la definición del carácter mexicano, punto en el que no había ninguna duda. En última instancia, la novela ganó su lugar en el canon de la cultura mexicana no sólo por sus virtudes artísticas, sino sobre todo porque uno de sus rasgos, su carácter eminentemente mexicano, concordó con el exacerbado discurso nacionalista impulsado por los sucesivos gobiernos posrevolucionarios.

“Muerto el perro, acaba la rabia”, afirma lacónicamente un sabio refrán popular. Cuando Azuela falleció, el 1 de marzo de 1952, se convirtió, al igual que cualquier héroe muerto, en una figura pasible de múltiples manipulaciones. En mayo de ese mismo año, la llamada “Rama de escritores y periodistas” del gobernante Partido Revolucionario Institucional organizó en el Palacio de Bellas Artes un acto oficial en memoria suya, al cual, estoy seguro, él se habría rehusado; en esa ocasión, Salvador Reyes Nevares asestó un discurso cuyo título no requiere mayor comentario: “Lo mexicano en Azuela”. Creyente fervoroso y oportunista en la heroicidad de sus próceres, el gobierno culminó este reconocimiento oficial con el entierro de Azuela en la entonces llamada Rotonda de los Hombres Ilustres (hoy Rotonda de las Personas Ilustres). Esta ridícula institución, concebida por el Estado decimonónico mexicano y creada por decreto del presidente Sebastián Lerdo de Tejada en 1872, se reactivó durante los gobiernos emanados de la Revolución, los cuales necesitaban legitimaciones simbólicas.

En cuanto a su vertiente artística, la indiscutida “mexicanidad” de Azuela asumió diversas expresiones. En 1935, Mauricio Magdaleno destacó la pertenencia del autor a una tradición literaria iniciada por Lizardi y continuada por Inclán, Cuéllar y Delgado; esta postura culminó veinte años después con una hiperbólica afirmación de José Mancisidor, quien resumió así el legado de su antecesor: “Nosotros, los novelistas llamados «de la Revolución», podemos decir que todos proce-

demos de *Los de abajo*, de Mariano Azuela”³². Para aquilatar los alcances de esta frase ditirámica, cabe recordar que quien la pronunció había intentado refutar la negativa visión de Azuela sobre el movimiento revolucionario, como se percibe en *La rosa de los vientos* (1940), de Mancisidor, sobre la que el propio autor dice: “No: la Revolución no había sido sólo hurto, rapiña, anarquía... Yo no caí en el error de darle a mi novela una salida derrotista. El último capítulo de ella es una promesa” (*id.*). Dentro de su reflexión temática y descriptiva de *Los de abajo*, Magdaleno atribuye a Azuela una función fundamental que concuerda con el discurso nacionalista impulsado con vigor por los sucesivos gobiernos legitimados por la Revolución: “En la novelística de Azuela, por primera vez, nos asomamos a respirar el aire nuestro”³³; curiosamente, estas palabras se parecen a las dichas años atrás por Salado Álvarez respecto de *La Calandria*, de Rafael Delgado, para enfatizar que se trataba de la primera novela “mexicana” en su contenido y lograda en su forma artística.

En cuanto al proceso por el cual *Los de abajo* se convirtió en la obra fundacional del género “novela de la Revolución Mexicana”, cabe decir que en su caso se repitió un antiguo fenómeno de recepción: cuando un texto no se ajusta a los parámetros conocidos, la crítica tiene enormes dificultades para evaluarlo y asimilarlo. Por ejemplo, al apuntar algunos méritos de la novela y señalar sus “deficiencias”, Eduardo Colín, afamado periodista cultural de la época, cometió el mismo ingenuo error en el que, decenios después, incurrirían varios críticos rulfianos: juzgar la obra como muestra de una escritura en ciernes que aún debía perfeccionarse:

Nuestra guerra, en los sitios vírgenes en que nació, está puesta vigorosamente en esta obra, aunque breve y fragmentaria, de una fuerza indudable. Es de la mejor literatura que se ha escrito de la Revolución... La novela ha debido ser construida más en su conjunto. (Es cierto que se intitula sólo “Cuadros”). El empeño de creación que en ella nótase nos revela cualidades de su autor para otra obra de gran trazo. Hoy ha hecho una notable *esquisse*,

³² JOSÉ MANCISIDOR, “Mi deuda con Azuela”, en *Suplemento Dominical de El Nacional*, 25 de agosto de 1957, p. 3.

³³ MAURICIO MAGDALENO, “El mensaje de Mariano Azuela” [1937], en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, p. 60.

que deseamos amplifique y le dé envergadura y proyecciones superiores³⁴.

Más contundente en su juicio negativo fue la autorizada voz de Salado Álvarez, quien tal vez quiso corregir así el tono elogioso de una misiva suya enviada casi dos décadas antes a Azuela, a la sazón un incipiente escritor provinciano que residía en Lagos de Moreno. En contraste con ese primer y noble gesto de impulsar a un joven artista, en 1924 Salado Álvarez no sólo niega las virtudes literarias de Azuela, sino que ejerce la más peligrosa de las facetas de la crítica literaria, la de profeta:

Y ahora quiero insistir en algo que dije a Azuela desde que conocí su primer rasguño literario. Sus obras no están escritas; no sólo tienen concordancias gallegas, inútiles repeticiones, faltas garrafales de estilo, sino que carecen hasta de ortografía, de la ortografía elemental que se aprende en tercer año de primaria.

¿Por qué dejará Azuela esterilizarse sus dotes indudables de novelista sin cuidar la forma? Hasta los autores que parecen más crespos y enmarañados han sido grandes estilistas... No hay obra duradera con forma descuidada... y con mala ortografía. Las obras de Azuela escritas hasta el presente se consultarán en lo futuro como trabajos históricos, como muestras de lenguaje popular de su región... pero por lo demás, quedarán *hors de la littérature*, como [Anatole] France decía de Jorge Ohnet, si no trabaja y estudia³⁵.

No resisto la tentación de mencionar que Azuela ejerció una fina ironía contra este crítico, pues al celebrar la traducción al francés de su novela *La mala yerba*, el 15 de agosto de 1930, escribe una carta a su amigo González de Mendoza donde comenta:

Desde luego espero que se confirme una vez más lo que está sucediendo con mis libros: que alguien más competente que yo los escriba. Mi amigo Salado Álvarez escribió hace cinco años que mis novelas “no estaban escritas”. Lo que significa que he tenido una suerte loca; pues he encontrado quién me las escriba y hasta con utilidades³⁶.

³⁴ EDUARDO COLÍN, “*Los de abajo*” [1925], en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, pp. 15 y 17, respectivamente.

³⁵ V. SALADO ÁLVAREZ, “Las obras del doctor Azuela” (1924), en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, p. 24.

³⁶ M. AZUELA, *Epistolario y archivo*, ed. B. Berler, UNAM, México, 1969, p. 80.

Más allá de este comprensible desahogo personal, por fortuna la historia literaria ha mostrado que las supuestas deficiencias endilgadas a Azuela por sus enemigos –brevedad y fragmentarismo, uso literario de un lenguaje popular– son rasgos positivos y revolucionarios de su estilo, a partir de los cuales se desarrollaron nuevas y exitosas tendencias de la narrativa mexicana.

En contraste con Colín y Salado Álvarez, una lectura más certera de la obra provino de Bernardo Ortiz de Montellano, quien en el número 23 de la revista de vanguardia *Contemporáneos* (abril de 1930), publicó un ensayo cuyo título marca ya una perspectiva diferente: “Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria”. Después de celebrar las recientes traducciones al francés y al inglés de *Los de abajo* (1928 y 1929, respectivamente), él se pregunta si este éxito obedece a la interpretación de Azuela sobre la gesta revolucionaria, movimiento histórico que los diarios de todo el mundo se habían encargado de propagar. Luego enuncia esta dicotomía, que define su perspectiva estética:

En la actualidad la escasa *literatura mexicana con tema revolucionario* –lo que es distinto a *la literatura actual, revolucionaria, de México*– tiene mayor significación para el público extranjero que para el progreso de la cultura y el desenvolvimiento artístico tradicional en nuestro país, porque... “el arte es revolucionario por sí y en sí mismo. El tema cristiano no define la calidad artística de los pintores del Renacimiento”.

El tema de la revolución no creará nunca para nosotros la literatura revolucionaria, nueva en su concepto estético y en su propia expresión; autóctona dentro de la cultura heredada y abonada durante siglos con fisonomía particular; enraizada en la más profunda vertiente de la sensibilidad peculiar de México y enemiga de viejos moldes³⁷.

Aunque las clases impartidas por Berta Gamboa en la UNAM indican el interés de los extranjeros por la narrativa de la Revolución Mexicana, disiento de la contundente afirmación de que el tema tenía mayor significación para los extranjeros que para la cultura de nuestro país. No obstante, reconozco que Ortiz de Montellano aplica una perspectiva más estética que ideológica al punto en discusión. Además, la debatible y reduccionista idea de

³⁷ BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO, “Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria”, en *Contemporáneos*, abril de 1930, núm. 23, 79-80. [Ed. facs.: F.C.E., México, 1981].

que los polos “literatura de la Revolución” y “literatura revolucionaria” son excluyentes lo induce a lamentar, en nota a pie de página, que en el extranjero se haya decidido traducir *Los de abajo* en lugar de *La Malhora*: “De las obras de Azuela preferimos, como Valéry Larbaud, *La Malhora*, artística interpretación de ambiente mexicano sin truculencias revolucionarias y, sin duda, la obra maestra, hasta hoy, del novelista. ¿Por qué no se eligió para la traducción esta obra?” (*ibid.*, p. 79). Esta preferencia personal se plasmó en los dos fragmentos de *La Malhora* difundidos a fines de 1930 y principios de 1931 por la revista *Contemporáneos*, cuya dirección detentaba ya Ortiz de Montellano, debido a la ausencia de Torres Bodet, quien había viajado a Europa para sumarse a las labores consulares del país.

Curiosamente, otro miembro del grupo de los Contemporáneos, Xavier Villaurrutia, sí leyó en *Los de abajo* los dos polos que a Ortiz de Montellano le parecían inconciliables. En un ensayo de 1931, Villaurrutia ubicó el problema desde esta pertinente perspectiva estética:

Los de abajo y *La Malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más conscientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo. Sólo en ese sentido Azuela, que no es el novelista de la revolución mexicana, es un novelista mexicano revolucionario³⁸.

“Novelista de la Revolución Mexicana” *versus* “novelista mexicano revolucionario”. Con estas frases binarias, Villaurrutia intentaba poner el acento en una línea literaria, la cual se había extraviado ante las urgentes necesidades ideológicas del momento. Al refutar el presunto estilo “deficiente” de Azuela, el crítico no discute los juicios de los detractores de éste, sino que más bien se centra en los logros literarios del texto: “No admira tanto en Mariano Azuela la economía y sencillez de sus medios, como la rapidez con que los hace vivir. Unas cuantas frases y ya estamos respirando en un ambiente; unas cuantas líneas que duran sólo un segundo, y ya está, en pie, un personaje, y así otro y otros” (*id.*). Para concluir su exposición, Villaurrutia compara hábilmente a Azuela con dos grandes escritores de la cultura occidental:

³⁸ XAVIER VILLAURRUTIA, “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” [1931], en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, p. 57.

Recuerdo un diálogo acerca de *Los de abajo*:

Z afirmaba que *Los de abajo* es una novela sin estilo.

X aseguraba que no hay novela sin estilo.

Z pedía a la obra de Azuela un estilo pulido, brillante, propio para resistir la prueba de la lectura en alta voz.

X decía que frente al estilo de palabras vive un estilo de actos, de sucesos, de cosas en que las palabras parecen innecesarias.

Z (pensando seguramente en Flaubert): Azuela no busca las palabras.

X (pensando, seguramente, en Chéjov): No busca las palabras, pero las encuentra (*ibid.*, p. 58).

No deja de ser irónico que durante el debate sobre *Los de abajo*, en cierta medida los papeles culturales se hayan invertido. De manera imprevisible, un escritor de corte realista como Salado Álvarez se convierte en un férreo defensor de un estilo pulido, con base en un concepto de la escritura más decorativo que funcional. En cambio, Villaurrutia, integrante del innovador grupo de los Contemporáneos, donde residirían los estilistas por antonomasia, acaba defendiendo a un escritor realista, incluso en contra de quienes se supone deberían coincidir con éste debido a sus intereses temáticos.

Estos datos del debate cultural mexicano de la primera mitad del siglo xx constituyen una muestra de la compleja red de lecturas e interpretaciones que genera la obra de Azuela y que la rebasan, porque, en última instancia, son un indicio de que los parámetros culturales están sufriendo un profundo proceso de transformación, paralelo, pero nunca del todo dependiente, del que la sociedad mexicana en su conjunto experimenta durante y después de la Revolución. En el caso concreto de *Los de abajo*, la confluencia de las críticas y los elogios acabó diluyéndose en una imagen neutra del texto, según ha señalado con certeza Aguilar Mora:

Lo verdaderamente irónico es que los distintos argumentos que se opusieron para proponer y para rechazar a *Los de abajo* como una novela representativa de la Revolución terminaban complementándose en una imagen genérica e ideológicamente inofensiva de esa literatura³⁹.

³⁹ JORGE AGUILAR MORA, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*, Era, México, 1990, p. 48.

El triunfo del concepto “novela de la Revolución Mexicana”, así como la posterior divulgación de un conjunto de obras que proporcionó a los futuros lectores la seguridad de poseer un corpus textual estructurado y orgánico, ha hecho olvidar las enormes ambigüedades presentes en el nacimiento del género. Al mismo tiempo, el éxito contundente alcanzado por el término ha producido una obnubilación de la crítica, que al analizar la literatura de la década de 1920, suele prescindir del estudio de las otras tendencias coetáneas al género, por ejemplo el estridentismo, el colonialismo y la novela lírica de los Contemporáneos. En este sentido, considero que ha pasado desapercibida la voz de alarma que lanzó Brushwood hace varios decenios para prevenirnos sobre el peligro de construir una visión deformada de la historia literaria a partir de la irrefutable preeminencia de una obra específica:

Los colonialistas fueron los literatos más deliberados de su tiempo, y la continuación de la tradición literaria de México dependió tanto de ellos como del genio espontáneo de Azuela.

El cuadro de lo que ocurrió en la novela durante este período se deforma al prestar demasiada atención a las novelas de tema revolucionario de Azuela. Si exceptuamos sus obras, las novelas que trataron el tema de la Revolución fueron muy pocas. El país no estaba aún preparado para examinar el fenómeno de la Revolución, tal vez porque todavía no se percataba de sus verdaderas dimensiones. La novela colonialista fue más cultivada que la novela de la Revolución⁴⁰.

Además de este desvío crítico, han sido excluidos de la categoría “novela de la Revolución Mexicana” los textos de varios autores que también trabajan este tema histórico. Un caso emblemático es el de Julio Torri (1889-1970), sin duda el ejemplo más claro en México, a partir de la segunda década del siglo xx, de una literatura basada en lo que después la teoría llamó función “metaliteraria”, pues él inventó un arte verbal que habla del arte mismo; como sus textos no pretenden imitar o representar ninguna realidad referencial inmediata, no rige en ellos el proceso clásico de la mimesis (la idea de que el discurso literario representa ficcionalmente una realidad objetiva). En consecuencia, Torri se distancia de cualquier tipo de realismo, e incluso reduce

⁴⁰ JOHN S. BRUSHWOOD, *México en su novela*, trad. F. González Aramburo, F.C.E., México, 1973, p. 327.

al absurdo esta tendencia artística, en voz de un personaje de “El embuste”, quien afirma: “En principio nunca leo novelas. Son un género literario que por sus inacabables descripciones de cosas sin importancia trata de producir la compleja impresión de la realidad exterior, fin que realizamos plenamente con sólo apartar los ojos del libro”⁴¹.

De este modo, su poética entra en franca contradicción con algunas tendencias dominantes de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo xx –realismo de la novela de la Revolución y de la novela indigenista, por ejemplo–, para las cuales el arte debe tener una finalidad superior a lo meramente estético. Torri, en cambio, se aparta de cualquier teoría que postule un propósito ajeno a lo artístico, por lo que su literatura carece de las preocupaciones sociales típicas de la época. Cuando por excepción alude a algunos sucesos históricos relevantes, éstos se codifican irónicamente, como sucede en “La feria”, donde aparece la que quizá sea su única referencia a la Revolución Mexicana; con un estilo que pretende reproducir la oralidad cotidiana, este texto se construye mediante el cruce de voces de personajes de distintos estratos sociales, quienes expresan sus reacciones frente al acto festivo de la feria; en una frase que es al mismo tiempo baladronada y pretexto genial, una mujer indígena quiere engañar a otra mujer de su raza con esta hábil declaración: “Yo sabía leer, pero con la Revolución se me ha olvidado”⁴². Con agudeza irónica, el autor se burla sin recato de la idea, tan difundida por algunas vertientes de nuestra literatura, de que la Revolución trastrocó todos los valores previos, de que implicó una ruptura absoluta con el pasado; por cierto que esa percepción primó en el extranjero, como se deduce del título de *Los de abajo* en francés: *L’Ouragan* (1929), es decir “El huracán” (o el “volcán” que arrasa con todo, según había dicho Azuela).

Esta burla de Torri, datada originalmente en 1922 y reproducida en 1940 en *De fusilamientos*, se dirige contra uno de los mitos fundacionales de la victoriosa ideología revolucionaria: la enseñanza de la lectura y la escritura a las masas populares promovida con enjundia en la década de 1920 por José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública, con la finalidad de superar el escaso índice de menos de 20% de mexicanos que

⁴¹ JULIO TORRI, “El embuste” [1911], *Diálogo de los libros*, en *Obra completa*, ed. Serge Zaitzeff, F.C.E., México, 2011, pp. 267-268.

⁴² J. TORRI, “La feria” [1922], *Tres libros*, en *Obra completa*, ed. cit., p. 149.

sabían leer y escribir previo al movimiento⁴³. El atraso era tan grande, que este proceso se extendió por muchos años (conviene añadir, por cierto, que según las cifras oficiales, el mayor descenso del analfabetismo en México se produjo más bien en la década de 1970). Una muestra de la enjundia y la propaganda oficiales fue el concurso Primer Premio Nacional de Fotografía, organizado en 1947 por la Secretaría de Gobernación, en el cual triunfó el exiliado español Francisco Mayo, quien presentó esta singular imagen:

La fotografía con la cual [Mayo] ganó ese concurso mostraba a una madre indígena a quien enseñaban a leer dos niñas, en el interior de un jacal apenas iluminado por dos velas. El rostro de la madre, la iluminación del espacio y la calidad misma de la foto, hicieron de ella la máxima representación para el poder Ejecutivo sobre su idea de alfabetizar al país⁴⁴.

Para fomentar la Campaña Nacional de Alfabetización, la fotografía se amplió y se distribuyó como cartel por todo el país, bajo el título “Madre aprendiendo a leer”. Contra esta clase de fábulas oficiales dirigió Torri su fina ironía.

De un modo paralelo funciona el texto “De fusilamientos”, que da nombre al libro homónimo. La frase inicial, “El fusilamiento es una institución que adolece de algunos inconvenientes

⁴³ Las cifras son siempre escurridizas. El Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) registra, en sus “Estadísticas Históricas Nacionales” emitidas en 2010, un porcentaje de 27.7 % de población alfabetizada para 1910; sin embargo, las “Estadísticas Sociales del Porfiriato”, también reproducidas por el INEGI, marcan ese mismo año un 19.74 % (más un 1.84 % de quienes sabían leer, pero no escribir). Es probable que la diferencia se deba a que el primer dato considere el total de la población a partir de una edad específica (por ejemplo, mayores de diez años), con lo cual el porcentaje aumenta, aunque la cantidad concreta de mexicanos que sabían leer y escribir en 1910 sea la misma en que se basaron ambos cálculos porcentuales. Al mencionar la polémica de 1912-1913 entre Alberto J. Pani (subsecretario de Instrucción Pública en 1911) y Gregorio Torres Quintero respecto del analfabetismo en el país, REBECA BARRIGA VILLANUEVA concluye: “Más allá de las discrepancias, podemos concluir que fluctuaba entre 70 y 75 %, enorme porcentaje si se toma en cuenta el discurso prometedor del siglo xx” (“Una hidra de siete cabezas y más: la enseñanza del español en el siglo xx mexicano”, en *Historia sociolingüística de México*, dirs. R. Barriga Villanueva y P. Martín Butragueño, El Colegio de México, México, 2010, t. 2, p. 1112).

⁴⁴ VERÓNICA RIVERA SUÁREZ y RAÚL GODÍNEZ, *México a través de los Mayo. Paco y Faustino Mayo. Biografía*, AGN-Conaculta-Fonca, México, 2002, p. 60.

en la actualidad”⁴⁵, ofrece al lector una indicación para que reconozca la intención irónica del texto, pues el fusilamiento no es una “institución”, es decir, un organismo establecido legalmente por la sociedad. Quizá, al principio “De fusilamientos” corra el riesgo de todo discurso irónico: el ser tomado al pie de la letra por un lector excesivamente ingenuo que no maneje los códigos lingüísticos; pero, en última instancia, éste es un peligro siempre latente, que habla más de la incapacidad de un “lector anestesiado de los sentidos”, como hubiera dicho Torri, que de las habilidades expositivas de un creador.

Después de su frase inicial, “De fusilamientos” describe, mediante una larga y pormenorizada lista, cuáles son los “inconvenientes” a los que el fusilado se ve sujeto: la amenaza de contraer un resfriado (“El rocío de las yerbas moja lamentablemente nuestros zapatos, y el frescor del ambiente nos aromadiza”, p. 133); la imposibilidad de apreciar la belleza del campo (“Los encantos de nuestra diáfana campiña desaparecen con las neblinas matinales”, p. 133); la falta de educación de los jefes de escolta y el aspecto deplorable de los soldados rasos (“Aunque sean breves instantes los que estáis ante ellos, no podéis sino sufrir atrocemente con su vista. Se explica que muchos reos sentenciados a la última pena soliciten que les venden los ojos”, p. 133); la mala calidad del tabaco o licor que se suministra al condenado para cumplir su última voluntad (“La palidez de muchos en el postrer trance no procede de otra cosa sino de la baja calidad del licor que les desgarran las entrañas”, p. 133); la tosca sensibilidad del público que asiste a los actos de fusilamiento (“En balde asumiréis una actitud sobria, un ademán noble y sin artificio. Nadie los estimará. Insensiblemente os veréis compelidos a las burdas frases de los embaucadores”, p. 134); la carencia de periodistas especializados en fusilamientos (“Quien escribe de teatros y deportes tratará acerca de fusilamientos e incendios”, p. 134), etcétera. Después de esta enumeración, el texto concluye con un párrafo sumario que simula el tono de una prédica moral:

Si el Estado quiere evitar eficazmente las evasiones de los condenados a la última pena, que no redoble las guardias, ni eleve los muros de las prisiones. Que purifique solamente de pormenores

⁴⁵ J. TORRI, “De fusilamientos”, *Tres libros*, en *Obra completa*, p. 133. Todas las citas del texto corresponden a esta edición.

enfadosos y de aparato ridículo un acto que a los ojos de algunos conserva todavía cierta importancia (p. 134).

Como las anteriores citas demuestran, el depurado estilo irónico de Torri contrasta todos los terribles momentos inherentes al fusilamiento con la serie de supuestos e imaginarios “inconvenientes” que en el fondo son simples minucias frente a la atrocidad de la muerte del fusilado. Porque difícilmente podría pensarse en una realidad más terrible que los instantes previos a un fusilamiento; y sin embargo el autor la degrada, en cierta medida la “purifica” hasta provocar la sonrisa del lector, que se vuelve cómplice con el simple acto de captar el profundo sentido irónico del texto. Además, mediante un hábil uso del pronombre “vosotros” (“no podéis sino sufrir atrocemente con su vista”, “En balde asumiréis una actitud sobria”), incluso sumerge al lector (en un sentido simbólico, claro está) en la posición misma del acto, lo fuerza a compartir directamente las penurias del fusilado o de los asistentes.

Ahora bien, leído fuera de sus particulares circunstancias históricas, el texto parece aludir al fusilamiento tradicional, es decir, el asociado con la impartición de la justicia legalizada en muchas sociedades modernas del mundo occidental. Pero hay un elemento paratextual que ayuda a distinguir su contexto de enunciación: “De fusilamientos”, que apareció por vez primera en febrero de 1922 en la revista *Azulejos*, bajo el título “Las imperfecciones de los fusilamientos”⁴⁶, y después en el libro *De fusilamientos* publicado en 1940 por La Casa de España en México (hoy El Colegio de México), cierra con una inscripción que indica el año de su escritura: 1915. Este rasgo resulta excepcional, ya que Torri casi nunca indica la fecha de creación de sus obras; el dato tenía pues la intención de aludir inequívocamente a la época en que México estaba inmerso en plena efervescencia revolucionaria. En efecto, a mediados de la década de 1910, las diversas facciones que estaban en pugna (zapatistas, villistas, carrancistas, federales, etcétera), recurrieron al fusilamiento (incluso sumario) como un método infalible para acabar con las huestes enemigas, para “pasar por las armas” a quien no comulgara con sus ideas. Aunque en este rubro sólo caben lu-

⁴⁶ Véase el artículo de SERGE ZAÏTZEFF, el más persistente y productivo estudioso del autor: “Julio Torri, *De fusilamientos*”, *Revista de la Universidad de México*, mayo de 2010, núm. 75, 65-69.

cubraciones, conviene preguntar por qué el autor no incluyó “De fusilamientos” en su primer libro, *Ensayos y poemas* (1917), obra que pese a su título, también contiene textos de carácter ensayístico-narrativo. Una respuesta probable es que la distancia irónica construida por Torri podría haber suscitado fuertes reacciones negativas de los lectores en 1917, debido a la dolorosa cercanía de los actos de fusilamiento, que por desgracia durante muchos años siguieron siendo moneda corriente para dirimir las luchas políticas en México.

Al reflexionar sobre la dimensión ética e ideológica de este texto, Jorge Aguilar Mora lo compara con un relato de Nellie Campobello incluido en *Cartucho* (1931): “Las tarjetas de Martín López”, que según él sería “una negación radical –en lo vital y en lo literario– de esa estampa de los fusilamientos que en estilo decente escribió Julio Torri”⁴⁷. En cuanto a la validez de ambos estilos literarios, el crítico concluye:

Frente a la historia, frente al testimonio de tantos fusilados, es difícil, si no imposible, demostrar que la ironía de Torri lograba su probable cometido: demostrar y condenar de pasada la barbarie de esos hechos. Y quizás también sea imposible demostrar que Torri fracasó. Pero al colocar su texto frente al de Nellie Campobello, al menos sucede un acontecimiento que no se puede soslayar; ante ambos textos se tiene que hacer una elección, y la elección va más allá de ser un mero hecho de crítica literaria. Sin duda es importante reconocer que los dos son textos ejemplares de caminos muy distintos recorridos por la literatura mexicana; pero más importante aún es aceptar que son también posturas muy diferentes no sólo de la literatura sino de la interpretación histórica mexicana ante el comportamiento de otros mexicanos (*ibid.*, p. 47).

Esta propuesta, basada en una cauta e inteligente lectura (además, muy bien documentada), implicaría cierto grado de rechazo de la forma literaria como Torri codificó el fusilamiento, pues parecería que este hecho, ligado a terribles sucesos históricos, no debería ser sometido a un tratamiento irónico. En este punto conviene recordar la teoría de Linda Hutcheon; según ella, la descodificación pertinente de la ironía exige al lector manejar, además de la competencia lingüística y la genérica, que no requieren mayor elucidación, una competencia

⁴⁷ J. AGUILAR MORA, *op. cit.*, p. 46.

que ella denomina ideológica, la cual, *grosso modo*, resulta visible en la frontera, latente en todos los lectores, que limita los temas que se consideran “ironizables” (hoy día se hablaría de lo “políticamente correcto”)⁴⁸. Al sugerir con hábil sutileza que el lector opte entre el texto de Torri y el de Campobello, Aguilar Mora privilegia una restricción de carácter ético que implicaría cancelar al primero; como estoy convencido de que la riqueza literaria deriva de la variedad, por mi parte me inclino por una lectura más incluyente, en la cual ambos textos y modos de escritura tendrían su propio espacio de recepción.

No obstante, reconozco que quizá la imagen literaria de la Revolución plasmada por Campobello tenga un mayor valor testimonial y refiera con más fuerza expresiva al movimiento armado. En los cuadros o anécdotas de esta escritora, compilados bajo el subtítulo “Relatos de la lucha en el norte”, pululan los fusilados; así sucede en “Las tarjetas de Martín López”, donde este personaje recuerda obsesivamente a su hermano Pablo mediante imágenes fotográficas previas a su fusilamiento que demostrarían su enorme valentía. Asimismo, en varios textos aparecen con su nombre verdadero diversos personajes de la lucha revolucionaria, como Pancho Villa, aunque no se describen las acciones nobles o deleznales que propiciaron su admisión en los registros historiográficos del heroísmo o la infamia. Desde una mirada más bien íntima, la autora ofrece una imagen muy humana de quienes han sido glorificados por otro tipo de discursos (oficiales o no). En la nota introductoria dedicada a Nellie Campobello, Castro Leal dice que: “En cuadros de sencilla crueldad, con perspectivas de natural ternura, [ella] presenta una visión infantil y dramática de la Revolución Mexicana”⁴⁹. En sentido estricto, en la obra no hay una “visión infantil”, sino que Campobello usa con habilidad los cambios de foco narrativo para simular la visión de una niña, la cual a veces se mezcla con la mirada retrospectiva de una mujer adulta. Por ejemplo, en la estampa titulada “Los hombres de Urbina”, la perspectiva de la mujer que controla el acto narrativo se cruza con la de la niña que anhelaba ver los fusilamientos, cuya cotidianidad casi los había convertido en un espectáculo:

⁴⁸ Cf. LINDA HUTCHEON, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-Iztapalapa, México, 1992, p. 188.

⁴⁹ A. CASTRO LEAL, “Nellie Campobello”, en *La novela de la Revolución Mexicana*, t. 1, p. 923.

Tres descargas sofocadas se escucharon en la cárcel, yo estaba pendiente, las oí rebien, entristecida por no haber podido ver los fusilamientos. –Los muertos y la sangre era alimento necesario para mí, mi espíritu de niña se agrandaba y mis ojos se abrían inmensos, no quería perder detalle de nada–, oí los balazos desde la carpintería de Reyes, a una cuadra de distancia, eran descargas muy seguiditas, sofocadas, parecían dentro de un jarro⁵⁰.

Sospecho que la legibilidad de *Cartucho* (y al mismo tiempo su carácter terrible) reside en lo que acertadamente Castro Leal llama “sencilla crueldad”, es decir, esa manera más bien “desdramatizada” de describir algunas de las acciones humanas más impresionantes de la Revolución, hayan tenido trascendencia histórica o no. En este aspecto, la escritura de Campobello coincide con la de Rulfo, pues los narradores creados por ambos cuentan los sucesos más atroces de una manera casi neutral (y a veces hasta festiva), aunque quizá el estilo de ella sea aún más impactante, debido a la mirada infantil que percibe esos sucesos.

Esta somera comparación entre Torri y Campobello ha sido posible gracias a que ambos escritores, desde estilos muy diferentes, trabajan la Revolución Mexicana como tema literario. Más allá de las enormes dificultades a las que se enfrentarían tanto el discurso oficial como la crítica oficialista para aceptar y asimilar la visión corrosivamente irónica de Torri, es obvio que el limitado concepto “novela de la Revolución Mexicana” ha propiciado su injusta exclusión. Sólo Max Aub, en su sucinta pero propositiva *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, le dedica una concisa nota; después de afirmar que basta un relato, si es excelente, para marcar una fecha determinante, él dice:

En cuanto al mínimo tamaño no dejaría de ser normal citar a Julio Torri (Saltillo, Coahuila, 1889), autor de una sola página acerca de la Revolución, que dio parte de su título al más conocido de sus libros: “De fusilamientos”, no solamente importante por su calidad sino por su fecha: 1915...⁵¹.

En fin, quizá el caso de Torri sea emblemático de la necesidad cultural e histórica de empezar a discutir, a más de cien años

⁵⁰ NELLIE CAMPOBELLO, *Cartucho*, Ediciones Integrales, México, 1931, p. 104.

⁵¹ MAX AUB, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, F.C.E.-SEP, México, 1985 [1969], p. 17.

del inicio de la Revolución Mexicana, varios de los anquilosados conceptos asociados a ella; de ahí mi propuesta para buscar romper o reformular el canon denominado “novela de la Revolución Mexicana”, mediante la inclusión de todos los tonos y todas las formas verbales que esta categoría realmente abarca, tanto en el campo intelectual letrado como en el ámbito de la cultura popular: novela, cuento, autobiografía, corrido, etcétera; por ello, en principio me parece más pertinente referirse a la “narrativa de la Revolución Mexicana” o, de una manera más abarcadora, a la “literatura de la Revolución Mexicana”⁵²; asimismo, convendría circunscribir este fenómeno cultural a un período cercano a los sucesos históricos que lo generaron, porque sería poco útil y operativo extender la categoría para incluir las numerosas obras recientes, sobre todo difundidas alrededor del año 2010, con motivo de la celebración del centenario del movimiento armado.

En última instancia, las creaciones verbales relacionadas con el concepto o categoría nos han legado, en su conjunto, la serie de visiones complementarias y contradictorias de lo que fue la Revolución Mexicana, cuya síntesis paradójica se encuentra en *El luto humano*, de José Revueltas, donde se menciona una supuesta confusión geográfica de Zapata, quien durante la guerra de 1914 habría creído que su enemigo Carranza estaba atacando Verdún, lo cual incita al narrador múltiple de esta obra a reflexionar:

Zapata era del pueblo, del pueblo puro y eterno, en medio de una revolución salvaje y justa. Las gentes que no ignoraban lo que era Verdún, ignoraban, en cambio, todo lo demás. Lo ignoraban en absoluto. Y ahí las dejó la vida, de espaldas, vueltas contra todo aquello querido, tenebroso, alto, noble y siniestro que era la Revolución⁵³.

Pocas veces puede encontrarse, dentro o fuera de la literatura, una serie de adjetivos tan precisos para aludir a la Revo-

⁵² En todos los casos que enumero se trata de géneros de carácter narrativo. Sin embargo, KATARINA NIEMEYER discute pertinentemente la posibilidad de hablar de una poesía de la Revolución Mexicana (“«...que agita apenas la palabra»: la poesía mexicana frente a la Revolución”, en *La Revolución Mexicana en la literatura y el cine*, eds. O.C. Díaz Pérez, F. Gräfe y F. Schmidt-Welle, Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas, Madrid, 2010, pp. 47-69).

⁵³ JOSÉ REVUELTAS, *El luto humano*, Ed. México, México, 1943, p. 296.

lución: salvaje, justa, querida, tenebrosa, alta, noble y siniestra; amplia gama que cubre todo lo que significó el movimiento armado, con sus virtudes, contradicciones y paradojas, tal como la vemos en los textos que adscribimos a la literatura de la Revolución Mexicana.

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México