


Marco Antonio Chavarín González



Entre la crítica y la irreverencia

*La novela de la Revolución Mexicana,
del centro a la periferia*

Ensayo 

Concurso del Libro Sonorense/2013



Marco A.
Chavarín
González
Nogales, Sonora
1975

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México y profesor investigador en El Colegio de San Luis. Fue ganador del Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos en 2007 y del Premio del Libro Sonorense de Ensayo en 2003 y 2013. Tiene dos libros publicados y uno en prensa, *La literatura como arma ideológica: dos novelas de Vicente Riva Palacio* (Tierra Adentro, 2007), *La visión del mundo determinista: una propuesta de análisis de la novela histórica mexicana* (Instituto Sonorense de Cultura, 2004) y *Cuentos del General de Vicente Riva Palacio. Entre literatura e historia* (El Colegio de San Luis), respectivamente. Fue beneficiario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora en 2003, 2008 y 2013. Es miembro de Escritores de Sonora, A.C. Ha publicado artículos y cuentos en libros colectivos, antologías, revistas y diarios.

Marco Antonio Chavarín González

ENTRE LA CRÍTICA Y LA IRREVERENCIA:
LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA,
DEL CENTRO A LA PERIFERIA



Marco Antonio Chavarín González

ENTRE LA CRÍTICA Y LA IRREVERENCIA:
LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA,
DEL CENTRO A LA PERIFERIA

Ensayo



Instituto Sonorense de Cultura

Entre la crítica y la irreverencia:
La novela de la Revolución Mexicana, del centro a la periferia
Marco Antonio Chavarín González
Obra ganadora del Concurso del Libro Sonorense 2013
Ensayo

Primera edición, 2014

ISBN 978-607-7598-77-0

Gobierno del Estado de Sonora
Lic. Guillermo Padrés Elías
Gobernador Constitucional

Mtro. Jorge Luis Ibarra Mendivil
Secretario de Educación y Cultura

Lic. María Dolores Coronel Gándara
Directora General del Instituto Sonorense de Cultura

Lic. Ignacio Mondaca Romero
Coordinador Editorial y de Literatura del ISC

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Marco Antonio Crestani
Director General de Vinculación Cultural

Diseño editorial y gráfico: Editorial Garabatos;
cubierta, Mario Pecord; interiores, Raúl O. Leyva T.
Ilustración de portada: *La trinchera*, José Clemente Orozco
Fotografía de solapa: archivo del autor
Revisión de textos: Gabriela Soto

D.R. © Instituto Sonorense de Cultura
Ave. Obregón No. 58, Colonia Centro
Hermosillo, Sonora, México, C.P. 83000
publicaciones@isc.gob.mx

Impreso en México
Printed in Mexico

Queda prohibida, sin autorización escrita del titular
de los derechos de esta edición, su reproducción
por cualquier medio, en todo o en parte

A Lupita González, mi madre.

CHAPTER I

THE HISTORY OF THE

REIGN OF

CHARLES THE FIRST

IN GREAT BRITAIN

AND IRELAND

FROM 1625 TO 1649

BY

JOHN BURNET

OF THE UNIVERSITY OF OXFORD

AND

JOHN MILTON

OF THE UNIVERSITY OF CAMBRIDGE

IN TWO VOLUMES

THE SECOND VOLUME

LONDON

PRINTED BY

JOHN BARNARD

AT THE SIGN OF THE

ROSE IN ST. MARTIN'S

CHURCH

1724

AND

BY

JOHN BURNET

OF THE UNIVERSITY OF OXFORD

AND

JOHN MILTON

OF THE UNIVERSITY OF CAMBRIDGE

IN TWO VOLUMES

THE SECOND VOLUME

LONDON

PRINTED BY

JOHN BARNARD

AT THE SIGN OF THE

ROSE IN ST. MARTIN'S

CHURCH

1724

AND

BY

JOHN BURNET

OF THE UNIVERSITY OF OXFORD

AND

JOHN MILTON

*La Mexicana
Es la única
Revolución
Que ha girado
Como loca
a 45
Revoluciones
Por sexenio*
EFRAÍN HUERTA.

1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, primeramente, el apoyo incondicional de Gerardo Bobadilla Encinas, así como el aval constante de Francisco Luna; al Instituto Sonorense de Cultura, institución a la que debo la posibilidad de realizar la investigación para el presente ensayo (FECAS 2008-2009). A José Luis López Torres, por su eterna disposición y su generosidad. A Jorge Romero, por estar ahí. Y especialmente, a Danira López por todos sus comentarios.

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

PRÓLOGO

Como es sabido, la Revolución Mexicana fue un movimiento armado que convulsionó a nuestro país entre noviembre de 1910 y abril de 1920. Su importancia histórica, a nivel nacional, radica en el hecho de que fue un proceso pequeñoburgués que buscó renovar la vida política y social de nuestro país a partir de incorporar y/o darle un sentido colectivo a sus planteamientos; a nivel internacional, la Revolución Mexicana marca el inicio de una serie de movimientos que buscan señalar y resolver las contradicciones y límites del mundo moderno, capitalista por antonomasia.

Sin embargo, para México y el mexicano, la importancia y trascendencia de la revolución no se encuentra necesariamente en el plano social y económico, sino en la dimensión humana y cultural que la revela como una posibilidad ontológica que la historia —¿o el destino?— le dio a nuestra cultura y nuestro ser para que tomara conciencia no sólo de sus rasgos distintivos y definitorios como colectividad, sino, sobre todo, de sus alcances y límites, de sus contradicciones y ambigüedades ante sí y ante el mundo. Y es que luego de un siglo XIX álgido y convulso durante el cual, más que la definición de una identidad que permitiera la unidad y convergencia de esfuerzos colectivos, se buscó alcanzar una legitimidad histórica para un proyecto de nación que había nacido y dado sus primeros pasos bajo el estigma de la ingratitud y la dependencia cultural con respecto de la otrora metrópoli, México llega al siglo XX sin una fisonomía y sentido que le permita conjuntar esfuerzos colectivos en torno a una vía común de desarrollo. En este sentido, como bien señala alguno de los personajes de *La región más transparente* (1958),

la célebre primera novela de Carlos Fuentes, “con la revolución aparecieron, vivos y con el fardo de sus problemas, todos los hombres de la historia de México [...] siento sinceramente que en los rostros de la revolución aparecen todos ellos, vivos, con su refinamiento y su grosería, con sus ritmos y sus pulsaciones, con su voz y sus colores propios”.

Por estas razones se esclarece la vigencia y la importancia de la novela de la Revolución Mexicana: porque ese género narrativo nacido en 1915 con la publicación de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, y continuado durante las siguientes tres décadas como la modelización artística dominante en nuestra tradición narrativa hasta finales de la década de los 40s, se dio a la tarea de resolver ética y estéticamente las incertidumbres y las contradicciones del hombre y la cultura en México: por eso mismo, la necesidad de su estudio, de las relecturas del corpus, de las interpretaciones y reinterpretaciones que nos muevan a tomar conciencia de nuestro ser para proyectarnos en el presente y en el futuro... como es la intención de Marco Antonio Chavarín González en el ensayo titulado *Entre la crítica y la irreverencia: La novela de la Revolución Mexicana, del centro a la periferia*.

A partir de la definición y caracterización de la novela de la revolución hecha por Antonio Castro Leal¹, *Entre la crítica y la irreverencia: La novela de la Revolución Mexicana, del centro a la periferia* es un texto que postula al pesimismo como el motivo y perspectiva principal a partir del cual se desarrolla la novela de la Revolución Mexicana a lo largo del siglo XX. Lo interesante y novedoso del reconocimiento que ya otros especialistas han señalado radica en el hecho de que Chavarín González pone en correlación dos variantes de la misma tradición y compara los planteamientos éticos y estéticos, institucionalizados ya, de Mariano Azuela en *Los de abajo* y Jorge Ibargüengoitia en *Los relámpagos de agosto*, con la creaciones originales y sugerentes realizadas por escritores que se encontraban fuera del canon

¹ En el prólogo a *La novela de la Revolución Mexicana*, el estudioso más que definir caracteriza a la novela de la Revolución como un género novelesco cuyos elementos definitorios son: 1.- el carácter autobiográfico del texto, 2.- su presentación en cuadros fragmentados, 3.- el carácter o esencia épica de la novela, 4.- la reflexión sobre lo nacional, 5.- la tipificación de los personajes. A estas características, Chavarín González propone otra referida a la semejanza del personaje principal con el héroe medio de la novela histórica.

nacional como Djed Bórquez en *Yorem Tamegua* (1923), Sergio Valenzuela en *La putación* (1984) y Evelina Gil en *El suplicio de Adán* (1997).

Así, teniendo como eje conductor al pesimismo, el autor hilvana una reflexión en torno a los distintos planteamientos y las diferentes resoluciones artísticas que tuvo en esos textos representativos, misma que lleva a la conclusión de que

la crítica y la irreverencia de los escritores de novela de la Revolución Mexicana se vuelven una advertencia de lo peligroso que resulta la combinación del discurso y del poder en manos de los que por conveniencia o por convicción dicen tener la verdad, estén de uno o de otro lado, y demuestra, por parte de Azuela, Ibargüengoitia, Bojórquez, Valenzuela Calderón y Gil, un desinteresado compromiso con México y con su situación.

Es pertinente señalar que *Entre la crítica y la irreverencia* tiene una estructura muy dinámica, pues está conformado por una advertencia, un capítulo crítico y cinco capítulos en los que se analizan los textos mencionados: el acierto de cada uno de los capítulos radica en el hecho de que poseen una relativa independencia interpretativa que los hace ser una especie de “little bites” que, pese a su brevedad y sencillez, son lo suficientemente certeros como para apuntar las particularidades que interesan.

Considero que la revolución y las manifestaciones artísticas y culturales a que dio origen siguen siendo tópicos esenciales de la vida de México y el mexicano aún en el presente convulso y globalizado que nos ha tocado vivir. Por eso la bienvenida a reflexiones como la planteada por Marco Antonio Chavarín González en *Entre la crítica y la irreverencia: La novela de la Revolución Mexicana, del centro a la periferia*, pues de esta manera se reconocen, quizás se asumen, los elementos y procesos que nos definen y nos impulsan como colectividad.

Dr. Gerardo Francisco Bobadilla Encinas
Universidad de Sonora

PALABRAS PRELIMINARES

Para algunos, pensar en la Revolución Mexicana es pensar en los desfiles del 20 de noviembre, en el servicio militar, en los sombreros de ala ancha, en las cananas, en la Adelita, en el bigote de Zapata, en Villa sentado en la silla presidencial, en la alegre intransigencia, en los disparos al aire, en el brazo de Obregón (como la pierna de Santa Anna), en los rostros sucios de la tierra del camino, en la vestimenta blanca del soldado indígena, en *La Trinchera* de Orozco, en Tierra y Libertad, en la Decena Trágica, en los hermanos Flores Magón, en los semanarios *México Nuevo* y *Regeneración*, en la esperanza de Madero, en la traición de Huerta, en el asesinato de Pino Suárez, en la barba de Carranza, en la derrota de Villa; pero también en la pelea de todos contra todos, de Madero, Zapata y Villa contra Díaz, de Zapata y Villa contra Madero, de Huerta contra Madero, de Obregón contra Villa, de Carranza y Obregón contra Huerta, de la facción de Elías Calles contra Obregón. Al final, la bola, como la define Azuela, fue de nieve y se hizo más grande conforme avanzaba el tiempo.

Y todo esto pudo percibirse, principalmente, porque la llamada novela de la Revolución Mexicana no fue una epopeya sino una sátira. Así, el hecho bélico no sólo fue el origen de un grupo de políticos sino también de un subgénero novelesco antagónico al objeto representado, desde donde para contrarrestar el discurso falsamente optimista —y una clara muestra de intereses particulares y grupales—, se propuso una lectura desgarradoramente pesimista de las distintas

etapas del hecho histórico que le dio vida, donde, la novela de la Revolución Mexicana, rebatiendo la primera impresión del nombre que lleva, se construyó siempre a partir de la premisa de que todas las muertes habían sido en vano, porque en algún momento se había perdido el camino.

La inercia, sin embargo, era demasiado fuerte y desde el subgénero nada se pudo hacer más que evidenciar —y sólo para unos cuantos— la incoherencia entre la postura oficial y la realidad, entre la razón para iniciar la lucha y la razón para continuarla y terminarla, entre los ideales y los intereses. Al final —y esto es un decir porque ahí no acabó todo—, había demasiados muertos entre Díaz y Elías Calles, y demasiada confusión para saber con certeza quién respondía a los postulados de la Revolución Mexicana. Si todos habían luchado por la revolución y habían terminado asesinados las más de las veces por sus antiguos aliados, surgían dos preguntas —entre muchas otras— ¿quiénes eran los herederos de la Revolución Mexicana? O, más simple, ¿quiénes eran los buenos?

Para mi abuelo, como para la mayoría de los mexicanos, la cosa no era tan complicada: los buenos eran los que ganaban. Recuerdo una vez que cansado de lo que hoy se llama *bullying* y que en aquél entonces no tenía ese nombre, pero que se sentía igual, decidí defenderme y recurrí a mi abuelo en busca de consejo; le pregunté sobre cómo podría aprender a pelear y él, deportista de muchos años y busca peleas de siempre, sólo me dijo que lo importante para ganar una riña era tener la razón. A mí, por supuesto, me pareció una verdad incuestionable. Por ello, durante mucho tiempo creí que si tenía la razón siempre ganaría, y por eso aquellas veces que perdí, que fueron muchas, supuse que quizá estaría equivocado. Esto me llevó a formarme un carácter cauteloso y, como se supondrá, a optar, como buen mexicano, por evitar casi toda confrontación.

Un día, aunque después de bastantes contratiempos, me di cuenta que quien ganaba no era siempre el que tenía razón, sino el más fuerte, el de mejor estrategia, el de menos escrúpulos, y que siempre el ganador terminaba imponiendo su versión. Y

entonces, sólo entonces, tenía la razón. Así supuse que podría invertir el orden, que si yo creía tener razón y que si podía convencer a otros de que así era, entonces, ganaría las peleas. Esto, por supuesto, tampoco me funcionó. Me quebraron la nariz un par de veces y me rompieron la boca otras tantas. Y eso que no era ni buscapleitos ni tan malo para pelear.

Cuando comprendí que la opinión de mi abuelo era bastante relativa decidí estudiar taekwondo y aprendí a dar patadas. Todavía recuerdo mi primer torneo. Estaba muy nervioso. Mi padre nos llevó ahí a mi profesor, a un amigo y a mí en un vocho rojo de la compañía donde trabajaba entonces. Viajamos cinco horas de ida y cinco horas de regreso. Las dos veces me bajé entumido. En mi primera pelea no logré conectar ningún golpe a mi oponente, pero él me dio un fuerte golpe en lo que los cronistas de box llaman la zona del pantaloncillo; pero, afortunadamente, traía un protector que aunque me incomodaba para tirar patadas salvó a mis herederos. Como había límite de tiempo, la primera pelea terminó y, como siempre he sido un pesimista y no conocía muy bien las reglas, creí que había perdido. Supuse que mi padre lo entendería: era mi primera pelea en mi primer torneo y no tenía por qué ganar. Me senté tranquilo.

Sin embargo, a la siguiente ronda fui llamado a pelear otra vez. Me señalé dudoso con mi propio dedo. Cuando empezó la pelea, mi contrincante intentó hacerme un punto. Yo no me dejé y también intenté hacerle un punto. Duramos así lo que me pareció alrededor de media hora. Los jueces comenzaron a presionar para que alguien hiciera el punto. Yo estaba muy cansado, pero nunca me daría por vencido. Por fin, no sé cómo, mi contrincante me rozó el pecho, y aunque en mi opinión no valía, le dieron el punto y la pelea. Yo no podía creerlo, agotado como estaba fui a sentarme a mi lugar a punto de llorar. Pasó una ronda y otra hasta la pelea por el primer lugar, pero ya no me di cuenta de nada.

Estaba inconsolable. Cuando terminaron todas las peleas, me dirigí con la cabeza baja hacia las gradas donde estaba mi padre mirando todo. Entonces lo vi de cerca y el nudo que traía

en la garganta se me desató. No pude dejar de llorar por un buen rato. Mi padre que nunca fue muy dado a demostrar lo que sentía, no me abrazó; pero se mantuvo cerca de mí un poco apenado. Creo que a partir de ahí mi profesor de taekwondo supo que yo no estaba hecho para pelear y ya nunca me trató igual. Dejé el taekwondo al mes.

Todavía tuvieron que pasar varios años más para que me diera cuenta de que sólo había una diferencia entre lo bueno y lo malo y lo que se creía bueno y malo, entre tener la razón —una abstracción de una serie de circunstancias imposibles de abarcar por una sola persona— y creer tenerla. Es decir, entre el ideal moral y la conciencia moral. Sólo entonces confirmé mis sospechas de que había una fuerte relación entre lo moral y lo físico. En otras palabras, a pesar de lo elemental que pudiera parecer, el consejo de mi abuelo era en esencia cierto, certeza que yo no había advertido en un inicio, pero que igualaba tener la razón con estar convencido de tenerla. Esta última fue mi primera explicación para los hechos violentos que se desataron en cascada durante la Revolución Mexicana. A partir de entonces mi opinión se ha mantenido más o menos sin variación, a pesar de ciertos matices que le han otorgado algunas lecturas y los años. Sin embargo, sé que la opinión de mi abuelo, asentada como la de Demetrio Macías en la experiencia de vida, es una parte importante de la base de mi conocimiento del mundo. Quizá la más verdadera, por ser la más sencilla.

El autor

ADVERTENCIA

En este ensayo se destacan algunas de las similitudes y de las diferencias entre la novela de la Revolución Mexicana canónica y la de sus emuladores sonorenses. Me centro, para ello, en la revisión del diálogo establecido por los segundos desde la década de los veinte con la temática de la Revolución Mexicana y a partir de los setenta con su novela. La reflexión se divide en seis apartados. En el primero, sin intentar una definición, busco entender mejor el subgénero de la novela de la Revolución Mexicana a partir de su temática; es decir, desde el hecho histórico, que se entiende, de acuerdo con Octavio Paz, Mariano Azuela y Jorge Ibargüengoitia, a partir de su falta de guía, de la carencia de un plan previo; pues se sugiere que si la lucha armada se convirtió en la *bola* fue porque no tenía claro el objetivo.

En el segundo apartado reflexiono sobre la novela *Los de Abajo*, de Azuela, y continúo por la línea que cree que, a pesar de la perspectiva crítica propuesta por su autor sobre los acontecimientos revolucionarios, el subgénero perdió su eficacia cuando los gobiernos herederos de la Revolución Mexicana la institucionalizaron. En el apartado tercero reflexiono sobre *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia; novela que me parece logra, mediante la parodia del subgénero, reactivar la función crítica original. Esta novela, que se caracteriza por un estilo sintético y cuidado, es, me atrevo a decirlo, una de las mejores novelas de la Revolución Mexicana que se ha escrito y considero que los dos novelistas sonorenses contemporáneos, que se comentan en los últimos dos apartados, tuvieron también en cuenta su matiz paródico.

El cuarto apartado lo dedico a *Yorem Tamegua*, primera novela sonoreense que reviso, donde encuentro que su autor, Juan de Dios Bojórquez —Djed Bórquez—, es capaz de visualizar los problemas que la Revolución no pudo resolver. No se puede asegurar, sin embargo, que esta novela sea de tendencia azuelista, entre otras cosas por la supuesta intención propagandística del hecho histórico y porque fue escrita antes de que Azuela fuera famoso. No obstante, localizo en *Yorem Tamegua* una crítica implícita semejante a la de *Los de abajo*.

En el quinto apartado exploro la novela *La putación*, de Sergio Valenzuela Calderón, donde sostengo que su autor recurre a la tendencia crítica azuelista y al, ya mencionado, matiz que le otorga Ibargüengoitia al subgénero literario; aquí la Revolución Mexicana es vista como un botín de pocos, como una idea que se ha prostituido. En *La putación* se busca resaltar la incoherencia discursiva de los que se han aprovechado políticamente de la institucionalización del referente histórico, enfatizando la fragmentariedad de los distintos apartados en los que se divide la novela; asimismo, la entidad narrativa se presenta a partir de dos voces principales que se complementan o se contradicen.

El último apartado lo dedico a *El suplicio de Adán*, de Evelina Gil. Como propongo, esta novela asume también la tradición crítica azuelista y de Ibargüengoitia, pero resalta la perspectiva conservadora, a partir de un personaje del clero. Con este enfoque basado en el contraste, por lo marcadamente opuesto a lo esgrimido públicamente por los gobiernos revolucionarios, la escritora sonoreense intenta evidenciar los aspectos negativos de la Revolución Mexicana. Creo que uno de los principales aportes de esta novela es la desmitificación de algunos personajes históricos a partir de elementos de su cotidianidad, es decir, de particularidades de su historia personal e íntima. Se desecha, así, una de las principales banderas del liberalismo decimonónico, la separación entre lo privado y lo público.

Por supuesto, no pretendo agotar el tema ni tener la última palabra sobre la Revolución Mexicana y su novela nacional o

estatal. Este mismo ensayo es una prueba de que todavía hay mucho qué decir al respecto.² Sin embargo, creo que, mediante el enfoque comparativo aquí propuesto, es viable dar cuenta de algunas de las particularidades positivas que la literatura sonoreense ha ido adquiriendo en su diálogo con la literatura del centro y en un intento por abandonar la marginalidad; lugar secundario que no le ha sido otorgado por méritos propios sino, quizá, por una postura inconscientemente determinista de algunos de sus creadores y estudiosos.

² Vale comentar que aunque estoy consciente de lo importante que es *La creciente* (1979), de Armida de la Vara, para entender la literatura sonoreense y su relación con la Revolución Mexicana, he decidido dar prioridad a los escritores sonorenses menos estudiados.

LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Según Antonio Castro Leal (1970, pp. 17-30), entre los principales rasgos de la novela de la Revolución Mexicana están el autobiografismo, el fragmentarismo, la tendencia hacia lo épico,³ la reflexión sobre lo mexicano y la tipificación de algunos personajes a partir del tema. Vale agregar como sexto elemento, uno que se da muchas veces por sentado sin tomar en cuenta la importancia del mismo para el mejor entendimiento de este subgénero novelesco, la semejanza de su personaje principal con el héroe medio de la novela histórica.⁴ Aunque, al menos cinco de los seis estarán más o menos presentes en las cinco obras aquí comentadas, los últimos dos son los que, a mi parecer, permiten una mejor reflexión. Ambos obedecen a una necesidad del escritor de interpretar el momento desde el que escribe a partir de su muy particular forma de ver el mundo — enfoque que destaca la importancia de los personajes—, pues en toda obra literaria estará siempre presente la inevitable interrelación entre la realidad —históricamente determinada— y el género literario que la representa. Por un lado, históricamente, “toda escritura se encuentra ubicada en un tiempo y un espacio que determinan, en buena medida, los géneros preferidos por

3 Esta apreciación de Castro Leal contrasta con la de José Emilio Pacheco, quien refiere que como “lectores nos gustaría saber más acerca de por qué la Revolución Mexicana no tuvo una épica que la celebrara (todas sus novelas son una crítica de la violencia) y por qué desde Andrés Pérez, maderista, que antecede a la llegada de Madero al poder, se habla ya del fracaso de la Revolución” (Pacheco 2010, p. 66). Como se verá más adelante, la apreciación de Pacheco coincide más con la nuestra.

4 Según Georg Lukács, el héroe medio al no decidirse “apasionadamente por uno de los poderes en pugna en la gran crisis de su tiempo, sirve de excelente eslabón unificador en la composición de la obra” (Lukács, 1966, p. 37). Es decir, este personaje permite en la novela histórica y en la novela de la Revolución Mexicana presentar a los distintos grupos sin menoscabo de una verosimilitud realista y, al menos en apariencia, de un tono neutro.

una sociedad, los estilos epocales, el acopio de los temas, la conformación de los discursos y la necesidad de comunicar” (Clark de Lara 2007, p. 149); y, por el otro, “la elección de un género [literario] implica una posición determinada en la vida, un modo particular de interrelación entre receptores y autores, que incluye condiciones de ejecución y percepción” (Munguía Zatarain 2002, p. 31).

Por ello, en 1911, tras la aparición política de Madero y del pronunciamiento del Plan de San Luis, Mariano Azuela escribe *Andrés Pérez, maderista* —primera novela de la Revolución Mexicana junto con *La majestad caída* de Juan Antonio Mateos—⁵ como un intento por entender su presente y alertar sobre los posibles peligros del futuro que alcanza a vislumbrar; sobre los dos momentos —presente y futuro— tiende a ser crítico. Sin embargo, aunque suene a paradoja, la propuesta estética y ética de Azuela se distorsiona por la carga semántica que adquiere la novela de la Revolución Mexicana tras su éxito a principios de 1925. Es decir, la interpretación del conjunto de propuestas, que a partir de este subgénero novelesco se plantean desde casi los inicios del movimiento armado, se ve delimitada a partir de finales de 1924 por el discurso de los políticos revolucionarios; quienes son capaces de manipularlo según sus muy particulares puntos de vista.

Antes de explicar con mayor detalle este uso del discurso literario por los políticos, cabría explorar un poco más los orígenes del subgénero novelesco que nos incumbe. La motivación inicial para la creación de la novela de la Revolución Mexicana puede hallarse en una característica básica del periodo histórico que ficcionaliza; me refiero a eso mismo que hace a la Revolución Mexicana diferente de otras revoluciones y que muchas veces no se toma como argumento central

5 De acuerdo con María Teresa Solórzano Ponce, puede decirse que Mateos, con su última novela [*La majestad caída*] dio inicio a la novela de la Revolución, pues como la edición carece de fecha es imposible saber si fue publicada antes de *Andrés Pérez, maderista*, de Mariano Azuela, que vio la luz ese mismo año, pero como *Andrés Pérez, maderista*, es una novela corta y *Los de abajo* se publicó en 1915, *La majestad caída*, según su contenido, debe de haber aparecido a fines de 1911 o comienzos de 1912, no tiene por qué no recibir el nombre de iniciadora de la novela revolucionario, más sí se tiene en cuenta que en *La baja marea* (1899) Mateos ya había hecho referencia a la represión y la matanza de los obreros de las fábricas (2005, pp. 337-338).

porque supone —desde una perspectiva prejuiciosa— cierto conservadurismo o, paradójicamente, parcialidad del intérprete —aquello que le otorga su originalidad, y que según explica Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) se relaciona con la falta de guía intelectual—, “la escasez de vínculos con una ideología universal” (Paz 1999, p. 149), falta que, de acuerdo con el pensador mexicano, la Revolución Mexicana buscará a tientas para insertar a México en la historia del mundo.

Según Paz, a diferencia de la guerra de Independencia y de Reforma que se basaron en “un movimiento intelectual universal” y en el “trabajo de varias generaciones de intelectuales”, respectivamente, la Revolución Mexicana, aunque nació de una exigencia democrática, la de Madero, no contó con un programa previo; lo que le otorgó algunas ventajas, respecto a las dos guerras mexicanas anteriores, pero también ciertas debilidades, como la “falta de una inteligencia mexicana” (*ibid.*, p. 158) y, por lo tanto, de un proyecto que determinara claramente el camino a seguir.

Paz acepta, sin embargo, que la Revolución Mexicana tuvo una guía básica inicial, “el hambre de tierras”, que posteriormente se perderá. Zapata, esa combinación de realidad y mito, materializa esa premisa y permite relacionar la idea de revolución con un retorno al origen. Para el caso de México ese “volver al inicio” implica, según Paz, un regreso a lo que estaba antes de la Reforma y la Independencia, incluso antes de la Conquista, al calpulli, una forma precolombina de división de la tierra, que para 1911 suponía, simplemente, apropiarse de un pedazo de espacio para vivir —uno determinado por límites espaciales y, con suerte, jurídicos.

Pero la novela de la Revolución Mexicana no sólo expondrá una interpretación del hecho histórico sino también una síntesis de un elemento, espacial y temporalmente determinado: el pueblo mismo. Todo, sin embargo, tiene un costo, y analizar las motivaciones locales, en cuanto ajenas a una ideología universal, que las masas tuvieron para ingresar a la lucha armada, no es la excepción: de la descripción de la bola —término usado desde la

novela de folletín mexicana de la segunda mitad del siglo XIX para referirse al desorden de las milicias revolucionarias—⁶ sólo podía salir la decepción, como avanzada del pesimismo y de la crítica.

Y no podía ser de otra forma, si se consideran las novelas de la Revolución Mexicana de Azuela como una asimilación artística de sus experiencias revolucionarias. Así, en *Andrés Pérez, maderista* se representa —en una primera etapa revolucionaria— la decepción del escritor al ver cómo porfiristas oportunistas se incorporan al gobierno de Madero; hecho que suponía, entre otras cosas y según la visión de Azuela, una prolongación del régimen anterior. En *Los de abajo* (1915), el escritor plasma su experiencia como médico del grupo de Julián Medina en 1914, y su decepción —similar a la de Luis Cervantes, el catrín oportunista— al ver la falta de un plan y la pérdida de los ideales del movimiento armado. Una alusión a este periodo de su vida se encuentra en las *Memorias*, de Azuela: “Muy pronto la primitiva y favorable impresión que tenía de sus hombres [de los de Julián Medina] se fue desvaneciendo en un cuadro de sombrío desencanto y pesar [...] lo que ante mis ojos se presentó, fue un mundillo de amistades fingidas, envidias, adulación, espionaje, intrigas, chismes y perfidia. Nadie pensaba ya sino en la mejor tajada del pastel a la vista” (1998, p. 127).

Esta tendencia en el comportamiento de los revolucionarios mexicanos no varía ni al acabar la lucha armada, pues todavía después de 1920, como refiere Marta Portal en *El proceso narrativo de la Revolución Mexicana* (1977, p. 17), los políticos que apoyaban de palabra, y sólo de palabra, la Revolución Mexicana, lo hacían con el fin de fortalecer un nacionalismo ramplón en provecho de las fortunas de ciertos grupos. Razón por la cual novelas como *La sombra del caudillo*, de Guzmán, o *Los relámpagos de agosto*, de Ibarguengoitia, siguen denunciando el mismo problema. Si el positivismo había servido en el Porfiriismo, según Leopoldo Zea (2005, p. 46), para

6 Una de las primeras menciones literarias que he localizado del término “la bola” para referirse a algún movimiento armado desorganizado está en la novela *Las gentes que son así* (1872), de José Tomás de Cuéllar. Novela que, entre otras cosas, trata, junto con *Ensalada de pollos* (1871), y como lo hará posteriormente *Andrés Pérez, maderista*, de Azuela, del arribismo y poca conciencia de los individuos que ingresan a la lucha armada sólo para hacerse de dinero y de poder.

legitimar la permanencia en el poder de un grupo de liberales, ahora la Revolución Mexicana servía como salvaguarda para las acciones de un grupo de revolucionarios. Por eso no extraña que, ante el contraste entre la realidad diaria y la expuesta por los políticos en sus discursos y por algunos periodistas afiliados a sus causas, Azuela tomara su pluma y diera su punto de vista que, porque resaltaba los problemas que veía en su entorno, no podía ser sino pesimista y crítico: las “palabras de los políticos no concuerdan con la realidad que ven los ojos de los novelistas” (Portal 1977, p. 17).

John Rutherford (1978, p. 82) adjudica este pesimismo de la novela de la Revolución Mexicana a que sus escritores se basaban en preceptos morales más que en sociales o políticos; pues condenaban lo grotesco de la lucha civil sin tomar en cuenta las ventajas que se obtuvieron como consecuencia de la misma. Según esto, los novelistas como Azuela fueron incapaces de despojarse de una visión ideal, de un punto de vista que los limitaba a un solo tipo de revolución, de una perspectiva que no concordaba con lo que había ocurrido o estaba ocurriendo.

No obstante, creo, como lo mencioné, que lo que Azuela buscaba con sus novelas sobre la Revolución Mexicana era señalar, el contraste entre la realidad y el discurso político; porque no había ninguna relación entre lo que los políticos decían en sus discursos y lo que hacían en la práctica, ni valía la pena la fiereza de la lucha para los beneficios obtenidos para unos cuantos. Es decir: cualquier visión utilitarista que postulara el bien de las mayorías y, por tanto, justificara la violencia de la lucha armada se vio anulada inmediatamente; porque la única motivación de los jefes revolucionarios era el poder por el poder, ya en la bola, ya en la política.

De acuerdo con Max Parra (2005, pp. 33-37), la visión negativa de la Revolución Mexicana proviene, sobre todo, de interpretaciones prejuiciosas del hecho histórico como la de Paz, que suponen —como he señalado— que los dirigentes del movimiento armado fueron incapaces de planificar, porque carecían de la conciencia necesaria para ello. Según el académico

estadounidense, la experiencia en *Los de abajo* es por sí misma y en el pensamiento del revolucionario de las clases bajas una forma de reflexión, una actividad intelectual, una conciencia política subversiva que no se expresa mediante palabras sino en la acción. De acuerdo con esto, la experiencia proporciona una especie de conciencia intuitiva que guía al revolucionario.

En este sentido es difícil ignorar la capacidad reflexiva de Demetrio Macías, el protagonista de *Los de abajo*, cuando casi al final de la novela, después de dos años de ausencia, como señala su mujer, es capaz de reconocer que la lucha revolucionaria ha perdido su razón de ser y que si ellos siguen en la bola es por mera inercia. ¿Qué oración podría haber descrito mejor la pérdida de las motivaciones y predicho el pronto y desastroso final del movimiento revolucionario que “Mira esa piedra [lanzada hacia un despeñadero] cómo ya no se para”? (Azuela 2003, p. 207).

Con todo, cabe hacer un matiz, pues creo que la incapacidad de reflexionar de los revolucionarios a la que se refiere Paz tiene una lectura distinta a la que sugiere Parra, pues también puede referirse a la imposibilidad, por razones específicas del momento histórico, de que esas reflexiones influyan sobre la realidad. En otras palabras y como de alguna manera lo muestra la novela de la Revolución Mexicana de Azuela, ningún intelectual mexicano —al menos del centro— fue capaz, por las circunstancias que fueran —políticas, sociales, económicas, etc.—, de otorgar un camino viable a la Revolución Mexicana. Muchas veces, desde luego, esas circunstancias incluyeron la cooptación o el veto de los mismos revolucionarios, otras, como en el caso de Azuela, la malinterpretación de su propuesta crítica: “Pese a que la discusión en torno al carácter ‘revolucionario’ de *Los de abajo* continuó y se extendió en las siguientes décadas [...] es también cierto que se inició para Azuela el proceso de su glorificación y, con poca resistencia, el de su institucionalización literaria dentro del dominio estatal” (Ruffinelli 1990, p. 50).

El movimiento revolucionario, según lo muestra la novela de la Revolución Mexicana, fluyó sin guía por donde y de la

manera que pudo, como un tornado destruyendo todo lo que se interponía a su paso, primero en la bola y luego desde palacio nacional. Y los novelistas de la Revolución Mexicana, en su impotencia real, terminaron plasmando en sus textos lo que veían: el saqueo, la violación, la ambición y el asesinato a sangre fría; de manera que, al final, acabaron estableciendo un conjunto de características básicas, como particularidades definitorias del revolucionario.

Otra advertencia con respecto de una visión como la de Paz que considero necesaria mencionar rápidamente es la de Carlos Monsiváis (2004, p. 712), pues, según él, es peligroso entender lo popular desde un estereotipo negativo —como puede interpretarse el señalamiento de la incapacidad planificadora de los de abajo—, ya que donde lo popular se adquiere por destino y no por decisión, donde lo popular es aquello que no puede ser de otra manera y que no tiene un futuro promisorio, como, de acuerdo con esta postura, sucede en la novela de la Revolución Mexicana, condena fatalistamente a las grandes masas a la miseria: “Y una idea domina, en todos estos relatos el Pueblo es la furia del mar en movimiento cuya única huella notoria es el recomenzar infinito, empezar sin llegar nunca, evolucionar sin modificarse en lo mínimo” (*idem.*).

Este énfasis en la falta de conciencia de la clase baja, dice Parra (2005, pp. 35-36), ha sido suficiente para justificar que su liderazgo dependa de un agente exterior, el intelectual urbano o los partidos políticos. Con ello, según el estudioso norteamericano, esos grupos de poder promovían como única conciencia válida la suya propia, descalificando, de antemano, cualquier otra forma de acercarse a la realidad.

Un ejemplo de esta postura quizá sea más fácilmente observable en la configuración de dos personajes de *Los de abajo*, el Güero Margarito y la Pintada. Ambos pueden entenderse como una manera de concebir del hecho histórico revolucionario representado en la novela, al ser una especie de síntesis, hiperbolizada para muchos, exacta para otros, de uno

de los problemas del mexicano con su realidad,⁷ problema que al enfatizarse tal vez haya sido una de las formas más inteligentes de convencer sobre los desaciertos revolucionarios: el miedo al uso injustificado y arbitrario del poder por esa especie de sociópatas que parecen ser estos personajes.

Este problema que se resume, para muchos, en la inconciencia de los líderes revolucionarios, se representa en la novela de la Revolución Mexicana a partir de la incapacidad del sujeto revolucionario de actuar en función de un fin práctico —como puede serlo el hambre de tierras—, limitado, como está, por sus impulsos más primitivos en el ambiente de la bola: “Yo maté a un tendajonero [dice el Güero Margarito a Demetrio] porque me lo encontraba siempre en la misma mesa y a la misma hora, cuando yo iba a almorzar... ¡Me chocaba mucho!... ¡Qué quieren ustedes!... / —¡Hum!... Yo maté... / El tema es inagotable” (Azuela 2003, p. 149). Bajo esta misma premisa de vida, *La Pintada asesina* a Camila (*ibid.*, p. 183), cuando Demetrio la corre del grupo a petición de la segunda.

Comportamientos de este tipo pueden entenderse a partir de la relación que, según Parra (2005, p. 45), los revolucionarios mantuvieron con el paisaje, una relación de libertad ilimitada, donde no había demarcaciones claras, donde todos los espacios eran alcanzables, olvidaron o, mejor dicho, no fueron conscientes de que precisamente eran los límites los que podían, de alguna manera, otorgarles esa posesión de la tierra. En este sentido, el desprecio por la propiedad privada de los revolucionarios, al que se refiere Azuela (*ibid.*, pp. 165-166) en algunos capítulos de *Los de abajo* —como una manera, quizá la única, de tener en ese momento lo que en ningún otro tendrían—, fue en sí mismo la negación de sus propios intereses.

Sin embargo, la propuesta de novela de la Revolución Mexicana de Azuela trasciende el mero determinismo revolucionario, pues, repito, si este autor es pesimista y crítico es porque busca

7 De acuerdo con Ramos (1997, p. 66), una particularidad del carácter del mexicano es su falta de previsión, por lo que rara vez toma en cuenta sus limitaciones biológicas, de historia o de raza en relación a sus metas y termina fracasando en la mayoría de lo que emprende. Con cada nuevo desengaño refuerza un complejo de inferioridad con el que ha cargado desde la Colonia (*ibid.*, p. 12).

provocar una reacción de los posibles lectores ante la realidad y no tanto porque desee convertir sus novelas en una preceptiva de organización de los estratos sociales mexicanos. Lamentablemente, cuando los gobiernos revolucionarios asimilaron la novela de la Revolución Mexicana, éstos consiguieron legitimar el poder de ciertos grupos, haciendo caso omiso de las ideas promovidas por Azuela, confiando quizá en la poca lectura de los mexicanos y en la poca probabilidad, por tanto, de ser desmentidos. Es decir, el problema nunca estuvo en el subgénero novelesco sino en la interpretación que le dieron unos cuantos, interpretación que fue con la que se quedó la mayoría.

LOS DE ABAJO

Aunque, como ya se mencionó, *Andrés Pérez, maderista*, es la primera novela de la Revolución Mexicana, en este apartado me centraré en *Los de abajo* (1915) porque es la novela más conocida y la primera en reeditarse en 1925 a través de *El Universal*. Además, como es de sobra conocido, es con esta última novela con la que inicia el auge de este subgénero, a partir de una discusión en la prensa entre finales de 1924 y principios de 1925. Los principales participantes de la polémica fueron, como refiere José Ruffinelli (1990, pp. 46-50), Julio Jiménez Rueda, Victoriano Salado Álvarez, Francisco Monterde, Federico Gamboa, Salvador Novo, Enrique González Martínez y José Vasconcelos. El tema a discutir lo plantea Jiménez Rueda con su muy conocido artículo "El afeminamiento de la literatura mexicana"; texto que, entre otras cosas, identifica identidad genérica femenina con desgano y con mala literatura.

La provocación, como explica Ruffinelli, funciona porque todavía se estaba muy cerca del movimiento armado, de la relación hombre con macho, con pasión, con turbulencia, con violencia. *El Universal*, entonces, lanza una pregunta, "¿Existe la literatura mexicana moderna?" y Monterde propone a Azuela como respuesta. La mención resultó productiva, pues casi inmediatamente *Los de abajo* fue reeditada y, afortunadamente, leída. Aparecieron, por supuesto, artículos a favor, enfocados en el aspecto de la Revolución Mexicana, como el de Eduardo Colín, "Los de abajo" (1925) —idea que termina ganando—, y en contra, criticando específicamente su carácter antirrevolucionario y sus

erratas, como el de Salado Álvarez, “Las obras del doctor Azuela” (1925). Junto a estas posturas está también la visión de Xavier Villaurrutia, en “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” (1931), donde llama a Azuela revolucionario por novelas como *La Malhora*, propuesta que, según Ruffinelli, tampoco prosperó. Unos cuantos años después de la discusión, Azuela era un escritor conocido internacionalmente.

Una de las particularidades de la propuesta de la novela de la Revolución Mexicana de Azuela es, como he señalado, el carácter crítico, peculiaridad que Salado Álvarez había advertido al considerar *Los de abajo* como una novela que “abomina de la Revolución”, con tendencia “neta y francamente nihilista” y con la idea de que “el movimiento [revolucionario] ha sido vano” (Salado Álvarez 1973, p. 23). El gobierno de Calles, sin embargo, dando un ejemplo de pragmática política, incorpora este subgénero novelesco a su plataforma de ideas, con lo que logra matizar el efecto del ataque.

Según Rafael Olea Franco (2010 para 17), el gobierno mexicano logra esta neutralización de la crítica enfatizando “el carácter mexicano”, coincidente con un nacionalismo postrevolucionario, y omitiendo los aspectos adversos a los hechos históricos representados. Sólo así se entiende que un gobierno revolucionario —en el sentido de que es producto de la Revolución Mexicana— apoye una novela con una visión desfavorable a sus orígenes.

La crítica de la novelística de Azuela hacia la Revolución Mexicana se logra, principalmente, mediante la ironía, recurso que responde, de acuerdo con el autor, a una intención pudorosa de ocultar cualquier rasgo de lamento por el fracaso (1998, p. 138). Esta actitud de pudor, tendiente a la dignidad, que no quiere evidenciar los malos momentos económicos por los que pasó el Azuela de carne y hueso tras abandonar la tropa de Medina, tiene la ventaja estética de desterrar del discurso novelesco cualquier rasgo de patetismo autorreferencial y de alejar a la entidad narrativa de la tentación de hacerse tan obvia como un narrador panfletario. Le otorga, además —y esto es lo

mejor—, la suficiente distancia para señalar desde la ficción las incoherencias del pasado inmediato mexicano.

En *Los de abajo* se narra la historia de Demetrio Macías, las causas de que tome las armas, su ingreso oficial a la lucha de la Revolución Mexicana y su caída. Destaca, en esta reconstrucción localista—desde una región de la sierra zacatecana— de los inicios de la lucha armada, que muchos de los distintos levantamientos se debieron a problemas entre particulares, sin una filosofía de respaldo, sin una ideología universal—diría Paz—. Según se narra en la novela, los federales buscan a Demetrio Macías, el personaje principal, porque tenía problemas personales con don Mónico, el cacique del pueblo, y no porque hubiera infringido la ley. Esto alude al uso del ejército como un grupo de mercenarios, al servicio del mejor postor, y, por tanto, a la pérdida del derecho del Estado para hacer uso del monopolio de la violencia, según la idea de Max Weber.⁸ Aspecto que, de acuerdo con la propuesta de la novela, justifica en un principio, y junto a la invasión de las tierras de Demetrio, la organización paramilitar que forman Macías y sus hombres para desligarse del Estado mediante el uso de la fuerza y asumirse, en consecuencia, como un poder alternativo.

Sin embargo, en la novela también se toma en cuenta —y aquí está el elemento crítico— el problema que resulta de ello, pues cuando el grupo de Demetrio asume el poder que le dan las armas y el número, y se integra a la lucha armada nacional, pierde las motivaciones originales y locales y, por lo tanto, ese contacto con la realidad, esa guía sugerida por Paz. Todas las motivaciones que en un principio estuvieron muy claras y que le otorgaban la excusa ética al levantamiento se pierden. Porque, como señala Herbert Marcuse, ninguna revolución justifica “la violencia arbitraria, la crueldad y el terror indiferenciado” (1969, p. 149). Esta pérdida de guía es la que produce personajes como el, ya mencionado, Güero Margarito, Pancracio o el Manteca, pelados —del tipo al que se refiere Ramos—⁹ capaces de cometer

⁸ Según Weber, el “Estado es aquella comunidad humana que, dentro de un determinado territorio (el ‘territorio’ es un elemento distintivo), reclama (con éxito) para sí el monopolio de la violencia física legítima” (1975, p. 83).

⁹ Como un ejemplo de las consecuencias del complejo de inferioridad, que se señaló más arriba, Ramos establece el estereotipo del pelado a partir de ocho puntos: 1) tiene dos personalidades una real y otra

las acciones más brutales, para luego caer en la desesperanza y morir; circunstancia que, de alguna manera, predice el final que le espera a la tropa y a los ideales de la Revolución Mexicana.

Pero Azuela no se queda ahí, sabe dónde está la falla del discurso de los políticos revolucionarios, por lo que se vale del contraste para evidenciarlo. Así, a partir de un recuerdo de Luis Cervantes, aprovecha para comparar lo que dos de sus compañeros militares del ejército federal le dicen de los revolucionarios —“las guarniciones de sus caballos pesan de pura plata” (Azuela 2003, p. 96)— y con lo que se encuentra en realidad —“Una veintena de encuerados y piojosos” (*ibid.*, p. 101)—. Así, se observa el recurso que sobresale en esta crítica, la hipérbole. Incluso Demetrio, quien no reconoce al principio lo que cuentan sobre las batallas que él mismo había protagonizado —por lo “compuestas y aderezadas” (*Ibid.*, p. 135) que se las presentan— termina narrándolas igual que su tropa y aún creyéndolas. El mismo caso se observa en la narración de las hazañas de Villa, donde se resalta irónicamente el proceso de institucionalización —integración del mito a la cultura cívica— del héroe duranguense:

Pero los hechos vistos y vividos no valían nada. Había que oír la narración de sus proezas portentosas, donde, a renglón seguido de un acto de sorprendente magnanimidad, venía la hazaña más bestial. Villa es el indomable señor de la sierra, la eterna víctima de todos los gobiernos, que lo persiguen como una fiera; Villa es la reencarnación de la vieja leyenda: el bandido-providencia, que pasa por el mundo con la antorcha luminosa de un ideal: ¡robar a los ricos para hacer ricos a los pobres! Y los pobres le forjan una leyenda que el tiempo se encargará de embellecer para que viva de generación en generación (*Ibid.*, p. 139).

ficticia, 2) la personalidad real se oculta por la ficticia, 3) la personalidad ficticia es opuesta a la real, 4) carece de valor humano 5) le falta confianza en sí mismo, 6) percibe la realidad de forma alterada, 7) desconfía de todos y es muy susceptible a ellos y 8) su posición inestable le lleva a vigilar constantemente su yo y a desatender, por ello, la realidad (1997, pp. 56-57).

Aquí es donde Parra descalifica la visión del jalisciense, pues asegura que (2005, p. 43) con este énfasis en la distorsión de los hechos, Azuela establece en la novela los límites culturales y de clase —en cuanto a que descalifica la visión de las clases bajas—, relaciona el caos social con la oralidad —porque refuerza la idea de una falta de planificación— y, por tanto, niega que mediante esta última se pueda acceder al conocimiento de la Revolución.

Sin embargo, creo que la intención de Azuela, por lo menos en lo que respecta a este punto, es, más bien, resaltar la mitificación como el principal mecanismo de construcción del discurso revolucionario mexicano, que, valiéndose de la hipérbole, resulta un medio de manipulación muy usado por los demagogos como Luis Cervantes. Por ejemplo, el discurso con el que este último convence a Demetrio para que se incorpore a las tropas de Natera —es decir, al movimiento histórico de la Revolución Mexicana—, se construye mediante ambos recursos:

Cervantes inicia negando la realidad, como lo hace el pelado —“Mentira que usted ande por aquí por don Mónico, el cacique” (Azuela 2003, p. 117)—, luego hiperboliza el hecho —“usted se ha levantado contra el caciquismo que asola toda la nación” (*idem*)—, posteriormente se cuelga del movimiento revolucionario mediante la primera persona del plural —“Somos elementos de un gran movimiento social que tiene que concluir por el engrandecimiento de nuestra patria” (*idem*)—. Finalmente, ya incluido como parte del movimiento, Cervantes concluye idealizando más los hechos y comparando a Demetrio y a él mismo con los cabecillas del movimiento: “Somos instrumentos del destino para la reivindicación de los sagrados derechos del pueblo. No peleamos por derrocar a un asesino miserable, sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales. Por ellos luchan Villa, Natera, Carranza; por ellos estamos luchando nosotros” (*idem*).

Ya desde *Andrés Pérez, maderista*, Azuela tiene muy presentes a los oportunistas que como Pérez y Cervantes se aprovechan del discurso para influir sobre la realidad. Es decir: si algo se dice, aunque sea mentira —o quizá precisamente por serlo—, ese

algo tiene la capacidad de modificar la realidad o la percepción de ésta, ya sea porque se cree —se cambia de parecer—, porque se cree a medias —la duda es, entonces, posible— o porque no se cree —el argumento para la negación se integra a la creencia—. De cualquier manera, en el discurso estará siempre la posibilidad de afirmar ideas de manera coherente, mezclando la realidad y la idealidad, la historia y la ficción, los hechos y los argumentos, lo que ocurrió y cómo conviene que haya ocurrido.

Pero la visión de Azuela sobre la Revolución Mexicana —que, no debe olvidarse, critica a los que la usan como salvaguarda para sus fechorías y no al hecho histórico en sí— no sólo se hace presente mediante la representación del pelado o el arribista sino también mediante personajes más humanos, y por lo mismo más empáticos al lector, como Alberto Solís o el poeta loco Valderrama, capaces de interpretar —paradójicamente en el caso del segundo— de manera coherente la realidad. Del primero es una frase que sintetiza el movimiento revolucionario: “La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval” (*Ibid.*, p. 135). Parra dice que, con esta imagen, Azuela nulifica la significación del revolucionario como agente histórico, despojándolo de su voluntad; idea que se concretiza en la estructuración “circular de la narración [...] otro elemento que reduce el levantamiento popular a un proceso natural [donde se elimina...] cualquier posibilidad de trascendencia de las acciones humanas” (2005, p. 33).

Quiero detenerme en esta propuesta de Azuela y en la interpretación de Parra, porque ambos aspectos en la novela — el de la hoja y el del final cíclico— permiten, cuando menos, tres lecturas del hecho histórico claves para su significado. Primero, creo que no hay nada más anti determinista que la comparación del revolucionario con una hoja que se mueve según el viento, sobre todo por lo azaroso del lugar donde acabará; aspecto que de ninguna manera negaría la “trascendencia de las acciones humanas”. La propuesta de Azuela se asemeja más a lo que los físicos denominan el “efecto mariposa”, fenómeno que en

“sistemas complejos”, como puede ser catalogada la bola, hace, quizá, imposible establecer con precisión el desenlace de algún evento.

Segundo, la potencialidad del revolucionario como agente histórico depende del grupo al que pertenece, y no del individuo. Así en *Los de abajo*, la narración trasciende la biografía de Demetrio y se convierte en la historia de los revolucionarios mexicanos, quienes arrastrados por ambiciones ajenas a ellos terminan sujetos a la inercia de una guerra que nunca acaba. No otra cosa quiere significar Azuela con su metáfora de la hoja.

Tercero, ¿qué hecho más trascendente puede haber que la imagen al final de la novela de “Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...” (Azuela 2003, p. 209)? Creo, por lo mismo, que este final, que implica también un retorno espacial al inicio —pues es el mismo lugar donde Demetrio y sus hombres tuvieron el primer encuentro con los federales—, es más un señalamiento crítico sobre la dogmatización que había venido sufriendo el discurso revolucionario.

No hay que olvidar que el discurso dogmático se vuelca sobre sí al momento de argumentar, y que si se observa desde fuera del grupo que lo codifica y que lo emite, se revelan las inconsistencias de esa visión. Por ello, para el final de *Los de abajo*, los revolucionarios, que han dejado de participar propiamente en la Revolución Mexicana —donde no tenían claro por qué peleaban pero, al menos, se sentían protegidos bajo la ideas un poco vagas de justicia e igualdad económicas— para pelear por el poder, comienzan a percibir la sinrazón de continuar con su lucha; falta que se resume en una frase que Demetrio tararea obsesivamente: “sin saber por qué, ni por qué sé yo” (*ibid.*, p. 184).

Por lo ideológicamente significativa, la intervención de Solís más importante es donde habla con Cervantes, en un escondite en el que se cree fuera de peligro. Demetrio acaba de hacer alarde de valentía y destreza y Solís admira, literalmente, la batalla y las hazañas de Macías: “¡Qué hermosa es la Revolución, aún en su

misma barbarie!” (*ibid.*, p. 143); “¡Ah, qué bonito soldado es su jefe!” (*idem*). El discurso de Solís, cargado de admiración por el jefe revolucionario, se diferencia, sin embargo, de la mitificación y de la hipérbole que se critica, porque usa la comparación explícita —como— en lugar de la implícita —es—, evitando, así, la hipérbole mitificadora.

Pareciera, de pronto, que para Azuela el problema estaba en el estilo del discurso, pues mientras con la hipérbole mitificadora se caricaturiza, con la narración admirativa se sublima, desde un personaje empático al lector como Solís; quien admira, incluso, el paisaje, del que ahora forman parte los muertos de “cabellos enmarañados” que cubren el suelo por todo el pueblo. La descripción —a pesar del referente— concluye, sin embargo, como cualquier estampa costumbrista, quizá, resaltando la capacidad monstruosa del humano de acostumbrarse a todo o de guardar en la memoria solamente lo agradable:

En medio de la humareda blanca de la fusilería y los negros borbotones de los edificios incendiados, refulgían al claro sol casas de grandes puertas y múltiples ventanas, todas cerradas; calles en amontonamiento, sobrepuestas y revueltas en vericuetos pintorescos, trepando a los cerros circunvecinos. Y sobre el caserío risueño se alzaba una alquería de esbeltas columnas y las torres y cúpulas de las iglesias (*idem*).

A pesar de esta admiración que siente por la batalla, Solís se lamenta: “Lástima que lo que falta no sea igual” (*idem*); pues sabe que pronto se perderá la sublimidad de la guerra y aparecerán “las turbas entregadas a las delicias del saqueo [...] la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras; ¡robar, matar!” (*idem*). El problema, como lo plantea este personaje no es la batalla sino lo que pasa después, no son los muertos sino los que sobreviven y que no tienen una guía, una estructura ética en qué basar sus actos: “¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!” (*idem*). No obstante, el principal argumento crítico del pasaje

está en el destino de ambos personajes, pues mientras Cervantes —cobarde y corrupto— vive porque se mantiene lejos de la pelea, Solís —consciente, íntegro y, si no valiente, sincero— muere por una bala perdida, casi por mera casualidad, y junto con la conciencia que representaba o podría haber representado como esa especie de intelectual que era.

Azuela parece, entonces, predecir que la verdadera cara de los hechos y, por lo tanto, de los hombres se revelaría al final —cuando acabara la guerra y empezara la paz—, cuando los jefes revolucionarios se hicieran del poder, como, de hecho, fue el caso con la lucha de facciones, donde las muertes, al perder lo sublime del sacrificio, adquirieron la bajeza del asesinato. El cierre del discurso de Solís no puede ser más crítico, pues sintetiza, y con ello señala el posible futuro de México: “¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!” (*idem*).

De esta manera, Solís señala cómo el monopolio de la violencia ha corrompido a los que luchaban contra la corrupción y cómo la situación contra la que peleaban se ha vuelto por la que pelean. La lucha es ahora un absurdo, un sinsentido que algunos personajes como Demetrio o Anastasio —su compadre— son capaces de captar, el primero en la metáfora de la roca y en la tonadita que tararea, y el segundo al reconocer en sus actos esa imposibilidad de romper con la inercia: “se me figura que nos está sucediendo lo que a aquel peón de Tepatitlán. ¿Se acuerda, compadre? No paraba de rezongar de su patrón, pero no paraba de trabajar tampoco. Y así estamos nosotros: a reniega y reniega y a mátenos y mátenos” (*ibid.*, 203).

Valderrama —esa especie de poeta loco— admira otro aspecto de lo sublime en la Revolución Mexicana, no el de la dignidad y de la valentía como Solís sino el de la fuerza ciega, la energía explosiva y desbordada, lo imprevisible y lo posiblemente destructor del caos de la batalla; y lo compara, con la naturaleza,

con el volcán: “¡Amo la Revolución como amo al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la Revolución porque es Revolución!” (*ibid.*, p. 198). Azuela también puede, mediante Valderrama, construir su propia versión de la historia de la Revolución Mexicana, basado en la descripción de un paisaje invadido por

cruces diseminadas por caminos y veredas, en las escarpaduras de las rocas, en los vericuetos de los arroyos, en las márgenes del río. Cruces de madera negra recién barnizada, cruces forjadas con dos leños, cruces de piedras derruidas, humildísimas cruces trazadas con carbón sobre el canto de las peñas. El rastro de sangre de los primeros revolucionarios de 1910, asesinados por el gobierno (*ibid.*, p. 202).

Veladamente, desde el sinsentido de una guerra que se ha apoderado de todo, Azuela deja ver uno de los principales argumentos críticos y pesimistas sobre los resultados de la Revolución Mexicana, la muerte —que se integra en la descripción, primero, desde Solís y, luego, desde Valderrama— como parte de un paisaje que se une a la desesperanza de los personajes —de los únicos que sienten el absurdo de continuar peleando.

Sin embargo, como señalé más arriba, la principal crítica al proceder de los revolucionarios está en su poco respeto por la propiedad privada, pues el poco respeto por los bienes de los demás contradice el motivo inicial del movimiento, la tenencia de tierras, que, quiérase o no, implica participar del sistema económico y del derecho a ser propietario, como Demetrio. Al inicio de la novela, no hay que olvidar, este personaje es afectado en sus propiedades, cuando los federales le queman su casa por mandato de don Mónico, a quien Demetrio termina haciéndole lo mismo.

Según opinión de José Joaquín Blanco (1982, p. 9), aquí acaba la influencia folletinesca e inicia la novela de la Revolución Mexicana, pues el móvil característico de la segunda, la venganza,

ha desaparecido; y de ahí, según también este estudioso, otra de las razones para la desesperanza y la sinrazón que sienten los personajes: “crece la abrumadora sensación del absurdo de la revolución (lucha de facciones), y puede preguntarse si no se debe más bien al absurdo de un personaje hecho para vengar su honor, y que sigue en la acción después de consumada la venganza” (*idem*). Propuesta que apoya la idea sugerida en este ensayo de que la motivación original había desaparecido.

Respecto de la propiedad privada, la opinión de un personaje como la Pintada, una pelada —por usar el término de Ramos—, es importante; pues al estar configurada para ser apática al lector, lo que dice puede interpretarse como negativo:

¡Qué brutos! —exclamó la Pintada riendo a carcajadas—. ¿Pos de dónde son ustedes? Si eso de que los soldados vayan a parar a los mesones es cosa que ya no se usa. ¿De dónde vienen? Llega uno a cualquier parte y no tiene más que escoger la casa que le cuadre y ésa agarra sin pedirle licencia a naiden. Entonces ¿pa quién jue la revolución? ¿Pa los catrines? Si ahora nosotros vamos a ser los meros catrines... (Azuela 2003, p. 150).

Pero esto no es todo, pues, en tres momentos importantes para la novela y mediante la descripción de paisajes corruptos, Azuela continúa argumentando a favor de su postura sobre la propiedad privada: la llegada a un pueblo que previamente había sido saqueado por los revolucionarios, una caminata por las calles en la Convención de Aguascalientes y el retorno a Juchipila. Transcribo el primer caso:

Sus predecesores [los otros grupos de revolucionarios] en aquella finca habían dejado ya su rastro vigoroso en el patio, convertido en estercolero; en los muros, desconchados hasta mostrar grandes manchones de adobe crudo; en los pisos, demolidos por las pesuñas de las bestias; en el huerto, he-

cho un reguero de hojas marchitas y ramajes secos se tropezaba, desde el entrar, con pies de muebles, fondos y respaldo de sillas, todo sucio de tierra y bazofia [...] La cerveza regada parecía avivar la fermentación del basurero donde reposaban: un tapiz de cáscaras de naranjas y plátanos, carnosas cortezas de sandía, hebreros núcleos de mangos y bagazos de caña, todo revuelto con hojas enchiladas de tamales y todo húmedo de deyecciones (*ibid.*, pp. 165-166).

La degradación en el espacio privado invadido es, entonces, evidente. Sin embargo, en el segundo caso —la Convención de Aguascalientes—, esa corrupción se extiende además a lo público: “Las calles de Aguascalientes se habían convertido en basureros. La gente de kaki se removía, como las abejas a la boca de una colmena, en las puertas de los restaurantes, fonduchos y mesones, en las mesas de comistrajos y puestos al aire libre, donde al lado de una batea de chicharrones rancios se alzaba un montón de quesos mugrientos” (*ibid.*, p. 190). El caso más significativo, el tercero, es la corrupción de Juchipila, pues ello significa que la corrupción del paisaje, a causa de la lucha armada, no ha dejado rincón sano:

Igual a los otros pueblos que venían recorriendo desde Tepic, pasando por Jalisco, Aguascalientes y Zacatecas, Juchipila era una ruina. La huella negra de los incendios se veía en las casas destechadas, en los pretilos ardidos. Casas cerradas; y una que otra tienda que permanecía abierta era como sarcasmo, para mostrar sus desnudos armazones que recordaban los blancos esqueletos de los caballos diseminados por todos los caminos. La mueca pavorosa del hambre estaba ya en las caras terrosas de la gente, en la llama luminosa de sus ojos que, cuando se detenían, sobre un soldado, quemaban con el fuego de la maldición (*ibid.*, p. 205).

La descomposición del paisaje, como se observa, termina por convertirse en el desprecio de la gente por los revolucionarios, los nuevos enemigos, los que, por no detenerse a tiempo, estaban acabando con el país y cambiando la escenografía superficial de los espacios, sin ningún cambio profundo que resultara en algún beneficio económico o social para el pueblo. Simplemente, como lo había señalado Solís, se habían cambiado unos pocos de monstruos por muchos. En este sentido, casi para terminar, se lee un pasaje bastante ilustrativo:

Entraron a las calles de Juchipila cuando las campanas de la iglesia repicaban alegres, ruidosas, y con aquel su timbre peculiar que hacía palpitar de emoción a toda la gente de los cañones.

—Se me figura, compadre, que estamos allá en aquellos tiempos cuando apenas iba comenzando la revolución, cuando llegábamos a un pueblito y nos repicaban mucho, y salía la gente a encontrarnos con músicas, con banderas, y nos echaban muchos vivas y hasta cohetes nos tiraban —dijo Anastasio Montañés.

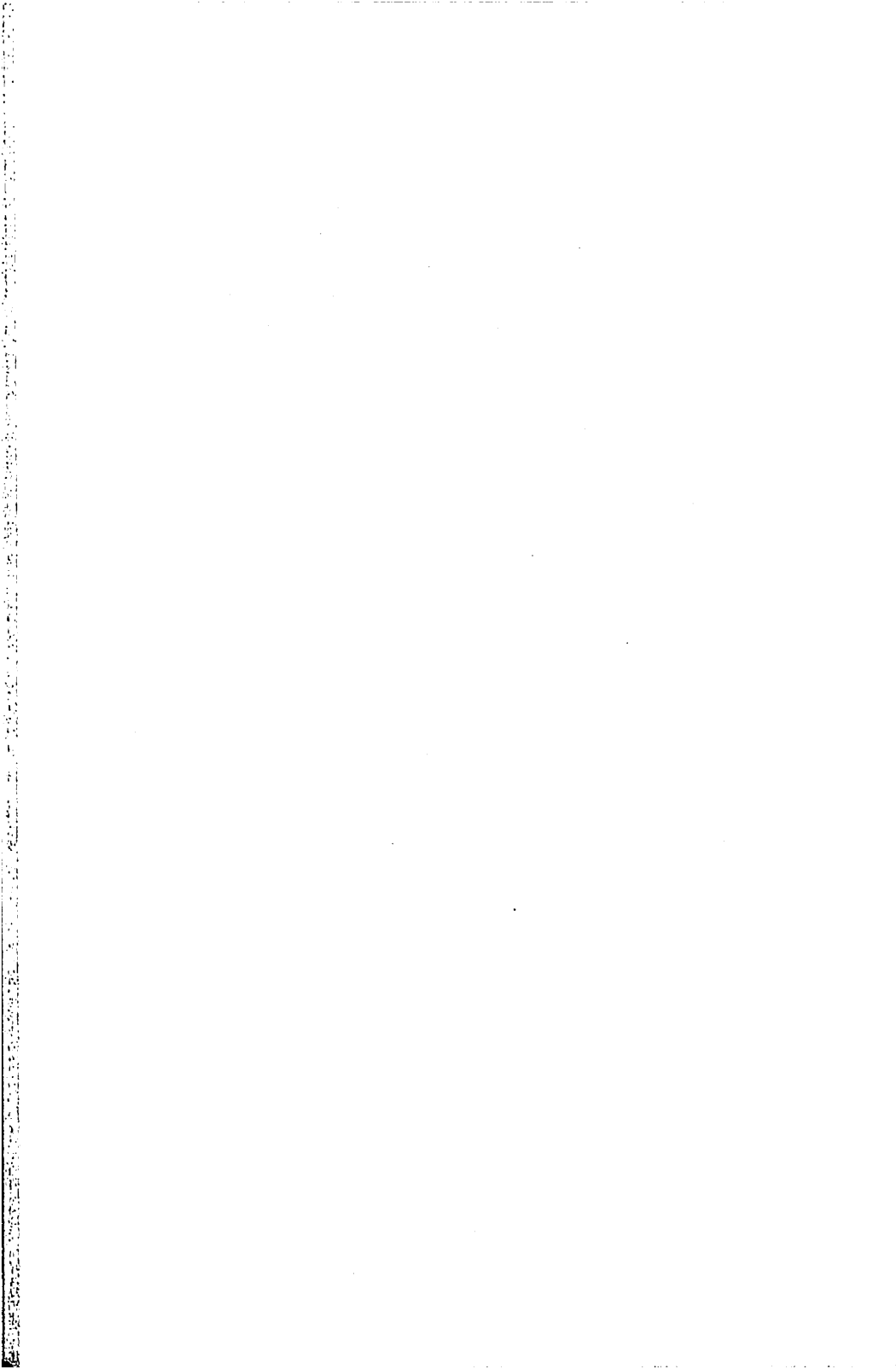
—Ahora ya no nos quieren —repuso Demetrio.

— ¡Sí, como vamos ya de “rota batida”! —observó la Codorniz.

—No es por eso... A los otros tampoco los pueden ver ni en estampa.

—Pero ¿cómo nos han de querer, compadre?

Y no dijeron más (*ibid.*, p. 204).



LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO

Aunque Jorge Ibargüengoitia no considera *Los relámpagos de agosto* (1964) como una novela de la Revolución Mexicana, y afirma que usó el género de la memoria, no hay que olvidar que textos claramente identificados dentro de la tradición iniciada por Azuela, como *Ulises Criollo*, de José Vasconcelos, o *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello, son memorias¹⁰ que reconstruyen algunos recuerdos más o menos relacionados con el hecho bélico. Debe recordarse, además, que incluso *Andrés Pérez, maderista* y *Los de abajo* ficcionalizan las experiencias de Azuela en dos momentos específicos aunque distintos de la lucha armada.

Si bien en estas dos últimas novelas de Azuela, así como en *El águila y la serpiente* (1928) y en *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán, se hace una crítica de los resultados de la Revolución Mexicana, como ya se mencionó, pronto ese intento se ve neutralizado, ante la asimilación de la novela de la Revolución Mexicana por los grupos de (ex) revolucionarios en el poder. Ibargüengoitia, sin embargo, supera ese contrat tiempo, mediante el uso de la parodia,¹¹ que le otorga la posibilidad de incorporar un nuevo elemento a la novela de la Revolución Mexicana: la capacidad de burlarse de sus propios mecanismos de interpretación de la realidad.

¹⁰ Entendida como: 1) "capacidad de conservar determinadas informaciones [...] con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas" (Le Goff 1991, p. 131). Y 2), como "relato de lo que se ha visto o entendido, hecho o dicho" (Otero León 2008, p. 2)

¹¹ Entendida, junto con Juan Villoro, como una apropiación "polémica de la tradición" (2002, p. xxv); es decir, como "la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo (Hutcheon 1997, p. 177).

En este sentido es que Marta Portal dice que “Ibargüengoitia violenta, fuerza, extraña, altera y exagera la expresión primera de la novela de la Revolución [y que su intención es...] Liberar el polo opuesto de percepción de la Revolución: ni drama nacional absurdo ni movimiento popular traicionado, *una gran charada*” (1980, p. 270). Además, Villoro sugiere que mediante la parodia, Ibargüengoitia, sin pretender destruir el modelo, otorga una segunda oportunidad al subgénero novelesco propuesto por Azuela “a través de la risa [pues...] lo que fracasó en lo serio puede ser llevadero, y aun entrañable, a través de la comedia. El éxito del género depende, en buena medida, de que la recreación irónica adquiera entidad propia y se desmarque de su motivo original” (2002, p. xxv).

Es así, que *Los relámpagos de agosto* pasa de una visión sublime, que aseguraba en *Los de abajo* que la buena intención del inicio de la Revolución Mexicana se había corrompido, a una farsa irreverente, donde los personajes actúan descaradamente, a partir de motivaciones individuales. Es decir, mientras en la novela de Azuela había un origen de la lucha respetable que se corrompió con el pasar de las luchas y la llegada de las aspiraciones políticas de los jefes revolucionarios, en la de Ibargüengoitia la Revolución sólo fue un instrumento para obtener el poder.

Si se quiere ser justo con la propuesta de ambos escritores, habría que remarcar que las novelas *Los de abajo* y *Los relámpagos de agosto* están situadas en dos momentos distintos, una en la etapa de la lucha constitucionalista y la otra en la lucha de facciones, después de finalizada la lucha armada en 1920.¹² Por ello, la acusación de Emmanuel Carballo en “La novela reaccionaria por dentro y por fuera” de que a Ibargüengoitia «le molesta que un tipo como Arroyo —analfabeto y palurdo— pueda ser un ‘pastor de hombres’» (1964, p. xvi) es, cuando menos, parcial, pues lo que en realidad molesta al guanajuatense —si algo, realmente, lo hace— es que la situación que justificó

12 Según Jesús Silva Herzog la Revolución Mexicana se divide en: la etapa maderista, la etapa constitucionalista y la etapa de la lucha de facciones (1984, p. 9).

el levantamiento de Demetrio Macías en *Los de abajo* no existe cuando Arroyo y sus hombres deciden tomar las armas. Con esto, Ibargüengoitia también refuerza la idea presente en la novela de Azuela de que una de las causas del fracaso de la Revolución Mexicana fue el oportunismo de los que se decían revolucionarios para ganar algún puesto público, pero que en mentalidad eran más porfiristas que don Porfirio.

En cierto sentido Portal tiene razón al referir que para Ibargüengoitia todo es una broma. Pero, ¿de qué otra forma puede verse el hecho histórico cuando la seriedad azuelista, en un contexto donde se ha institucionalizado la novela de la Revolución Mexicana, implica seguir el juego a los gobiernos que se dicen revolucionarios? Esta estrategia es más evidente en su discurso oral, como lo deja ver en “¡Yo no soy humorista!”, una entrevista que le hace Margarita García Flores y que está directamente relacionada con el estilo que Ibargüengoitia busca en sus novelas, un “lenguaje correcto, directo y lo más efectivo”; por ejemplo, cuando le preguntan si se divierte al escribir, contesta que no que para él “escribir no es una diversión. Es una vocación, una pasión, pero diversión, decir: ‘Ay, qué padre, me voy a sentar a escribir’, ¡no!, prefiero hacer otra cosa” (García 2002, p. 409); o cuando tras negar la existencia de los héroes, García le pregunta por todos los que tiene México, y él le responde que a pesar de que “El héroe es siempre el que gana [...] los mexicanos logramos, perdiendo todas las batallas, tener una serie de panteones verdaderamente enormes” (*ibid.*, p. 149); es decir, muchos héroes, pues para Ibargüengoitia, los héroes “son un invento; un invento pop para dar clases” (*idem*).

Hay, por tanto, en el discurso del guanajuatense una especie de honestidad brutal que destruye cualquier intento de enmascarar la realidad y que resulta tan fascinante que mueve a la risa, una risa casi de nervios, o al enojo, un enojo como el de Carballo. Es, quizá, desde esa idea de la honestidad que puede entenderse la afirmación de Ibargüengoitia de que en *Los relámpagos de agosto* no intenta burlarse de Arroyo, pues le parecería ridículo construir un personaje para después burlarse de él. Esta

aseveración revela una diferencia básica entre Ibargüengoitia y Azuela, pues mientras este último utiliza la ironía para disfrazar el fracaso, como lo refiere en sus memorias, el guanajuatense exhibe el fracaso para lograr la ironía y reactivar la crítica contra la institucionalización del hecho histórico que dibuja.

Esto es: si en *Los de abajo* la herencia liberal sintetizada en la separación de lo privado y de lo público —donde la libertad sólo está delimitada por los derechos de un tercero y el bien de las mayorías— incita a Azuela al pudor y atrae a los políticos, en *Los relámpagos de agosto*, el cinismo —que en este caso, por el uso de la primera persona, difumina las fronteras entre lo privado y lo público—, que no esconde nada, los repele. Porque donde se desmitifica no hay ningún discurso sublime al cual sumarse. Ibargüengoitia, por lo tanto, demuele los cimientos del discurso de los políticos revolucionarios al imposibilitarles cualquier relación con un origen noble.

La honestidad brutal aparece, entonces, en *Los relámpagos de agosto*, mediante la mezcla estratégica en la entidad narrativa de dos voces: la del narrador personaje, en el nivel de significado más superficial, y la del autor implicado —entendido, según Booth, como “una versión creada, literaria, ideal, del hombre real” (1974, p. 70)—, en el de significado más profundo. Pues, como se ve en el prólogo, Arroyo advierte que “El único responsable del libro y del título es Jorge Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano” (Ibargüengoitia 2002, p. 55).

Esto último da cuenta de dos cosas: 1) que se ficcionaliza la tendencia de la época a escribir memorias —satirizando la moda y parodiando el género—, pues como lo observa Villoro, cuando acabó la lucha armada hubo un auge de memorias de generales que trataron de vindicarse políticamente, incluso, valiéndose de escritores fantasmas —como ese tal Jorge Ibargüengoitia—, logrando “que las órdenes castrenses fueran tan absurdas en las páginas como en los campos de batalla” (Villoro 2002, p. xxxv); 2) que, además de Arroyo, hay un segundo autor —Jorge Ibargüengoitia, el autor implicado— con el poder de tomar

decisiones sobre la escritura. Por ello, al inicio del primer capítulo de *Los relámpagos de agosto*, cuando el supuesto narrador personaje niega algunos rumores sobre su origen, en realidad los reafirma, pues los repite: “no nací en un petate”, “ni mi madre fue prostituta” “ni es verdad que nunca haya pisado la escuela” (Ibargüengoitia 2002, p. 55). Idea muy acorde con el refrán que dice “explicación no pedida acusación manifiesta”.

De manera similar, cuando el narrador-personaje intenta afirmar, interviene la voz autoral, con un agregado que trastoca el sentido, para negar: su “honradez a toda prueba, que en ocasiones [llega a acarrearle...] dificultades con la policía”, su “inteligencia despierta [y su...] simpatía personal, que para muchas personas envidiosas resulta insoportable” (Ibargüengoitia 2002, p. 59). Como se observa, aquí el recurso es paródico y satírico porque señala sin rodeos las debilidades de uno de los objetos parodiados, la memoria — como género literario—, y exhibe sin tapujos las fechorías de un general revolucionario —que representa, por supuesto, al gremio militar en el poder—. Es decir, el escritor fantasma, al estructurar las memorias, da, en realidad, una versión alterna a la del revolucionario, pues la voz que prevalece es, siempre, la del creador del discurso —en este caso Ibargüengoitia—, el emisor “de facto”, y no la del emisor oficial —Arroyo—, el que supuestamente vivió la historia contada y que, ahora, la dicta.

No otra cosa quiere decir el guanajuatense cuando habla sobre la narración en primera persona: “Uno puede decirse: Bueno, un general mexicano ¿qué tiene que ver conmigo? Pues tiene mucho que ver, en el fondo. A pesar de que uno está actuando. Porque cuando está narrando en primer persona, como si fuera un general, estoy actuando. Aun así, hay cierta identificación, una comprensión hacia lo que es y siente el personaje” (Polidori 1977). Este recurso provoca risa porque lo que normalmente debería callarse se exhibe a costa de la candidez del narrador personaje.

Como se observa, se mantiene una fuerte presencia del autor implicado en *Los relámpagos de agosto*. Es más, si algo permite

la antífrasis en la que se basa la ironía verbal de la novela del guanajuatense es, precisamente, sus constantes apariciones a lo largo del texto, sobre todo en frases implícitas que —como lo he señalado arriba— emergen de manera muy fina de entre las palabras del narrador-personaje.

Algo similar propone Ana Rosa Domenella al referirse a las entidades narrativas de *Los relámpagos de agosto*. De acuerdo con esta estudiosa, mientras Arroyo es el “narrador protagonista”, Ibargüengoitia es un “narrador privilegiado” que, aunque trata de pasar desapercibido, sujeta al primero y a los demás personajes a su particular visión del mundo; visión que se manifiesta “mediante un distanciamiento valorativo, hipercrítico y una actitud de superioridad frente a los hechos narrados” (Domenella 1989, p. 22). Por esta razón, Arroyo, a diferencia del autor implicado, será reconocido por su inconciencia y por su tendencia al autoelogio. Por un lado, porque, como se ha señalado, ha delegado su responsabilidad de escritura y, por lo mismo, ha perdido el control sobre sus memorias; por el otro, porque parece serle apático al autor implicado y éste gusta de enfatizar todo aquello que muestre los aspectos negativos del general revolucionario.

En este sentido, no extraña que uno de los principales objetivos de la novela sea señalar la multiplicidad de razones por la que los políticos revolucionarios usaron el nombre de la Revolución Mexicana: 1) cuando Arroyo manda el telegrama de respuesta a Marco González —Obregón— por el ofrecimiento del cargo de Secretario Particular de la Presidencia se lee: «Le contesté a González telegráficamente lo que siempre se dice en estos casos, que siempre es muy cierto: “En este puesto podré colaborar de una manera más efectiva para alcanzar los fines que persigue la Revolución”» (Ibargüengoitia 2002, p. 60). Es decir, la Revolución es lo que siempre se dice, una palabra gastada carente de sentido y utilizada como protocolo institucional.

2) Cuando se busca al sucesor de González, tras su muerte, se dice: “urgía encontrar entre nosotros, alguien que pudiera ocupar el puesto, garantizando el respeto a los postulados

sacrosantos de la Revolución y a las exigencias legítimas de los diferentes partidos políticos” (*ibid.*, p. 65). Aquí la ironía verbal, mediante el uso del adjetivo “sacrosanto” y la oración coordinada, coloca las exigencias de los distintos grupos de políticos revolucionarios al mismo nivel que los postulados revolucionarios.

3) Cuando Arroyo platica con Vidal Sánchez —Elías Calles—, este último se quita la máscara y le dice “¿Pero quién quiere elecciones libres?” (*ibid.*, p. 80), por lo que Arroyo, muy indignado, le recuerda los “sacrosantos postulados de la Revolución”. Vidal Sánchez le explica, entonces, que si el pueblo pudiera votar elegiría como Presidente de la República a un obispo y que lo que México en realidad necesitaba era un gobierno revolucionario. La Revolución Mexicana es, entonces, principio y fin de la legitimidad de la oligarquía gobernante, un dogma.

4) En algunos casos, como propaganda electoral, la idea de Revolución puede ser modificada al infinito y de acuerdo con la ideología de los receptores (*ibid.*, p. 93), como sucede en cada discurso de Valdivia —el candidato de unidad—: a) al defender la política agraria Valdivia ocasiona que linchen a uno de los hacendados locales, b) tras otro discurso provoca “una balacera” y se tiene que hablar a las fuerzas federales, c) ante un auditorio conservador usa argumentos tan reaccionarios, que el partido tiene que llamarle la atención, d) al atacar al clero provoca que asesinen a dos sujetos que parecían sacerdotes católicos, e) al mostrar su preferencia por los católicos logra que maten a un metodista. Así, como puede suponerse, en el contraste ideológico de los discursos y en el tono irónico con el que se narra cada consecuencia, el énfasis en el poder persuasivo de Valdivia no tiene el fin de enaltecerlo sino de destacar el poco compromiso de los grupos que han tomado como bandera política la Revolución Mexicana.

5) La Revolución también es mostrada, despojada de todo sustrato ideológico, como aval de crédito fraudulento; por ejemplo, cuando piden rescate por los principales ricos

de Vieyra, se promete que “nomás triunfe la Revolución, el Gobierno se encargará de liquidar esta inversión que ustedes hacen más réditos” (*ibid.*, p. 104). Pero casi inmediatamente el narrador-personaje comenta “Ellos se fueron sin creerme. Hicieron bien, porque ese dinero nunca lo volvieron a ver” (*ibid.*, p. 105).

6) El aspecto más importante de la denuncia de todos los usos de la Revolución Mexicana está en la síntesis que Arroyo hace cuando se da cuenta del juego de Vidal Sánchez: “Comprendí, entonces, con mucha tristeza, que habíamos sido juguetes de Vidal Sánchez. Los revolucionarios éramos pocos, como él decía, pero él quería todavía menos” (*ibid.*, p. 137). La Revolución era, entonces, la lucha de facciones y la posibilidad de usar cualquier medio para obtener o conservar el poder; es decir, una palabra hueca que usaban la mayoría de los políticos revolucionarios para provecho privado y como licencia para matar.

YOREM TAMEGUA

En 1923, el sonorenses Juan de Dios Bojórquez (San Miguel Horcasitas, Sonora, 1892-México, D.F., 1967) publica *Yorem Tamegua* en Guatemala, bajo el seudónimo de Djed Bórquez. Básicamente, y a muy grandes rasgos, la novela trata sobre la vida de Bartolo Bacasegua, que será pretendiente de Rosa Buitimea, luego encarcelado por encubrir a su suegro, Juan María Buitimea que había matado a Manuel de Soto —el hijo de un terrateniente—; convertirse en jefe —coronel y general— revolucionario, luego en director de una cooperativa —consecuencia directa de la Revolución Mexicana— y finalmente —después de haber actuado despóticamente, aconsejado por unos conservadores, y de haberse reivindicado deshaciendo todo lo malo que había hecho— morir rodeado de sus seres queridos.

Este texto de supuesto carácter propagandista se divide en tres partes, 1895, la situación prerrevolucionaria, 1915, la situación durante la lucha armada, y 1935, una especie de proyección de lo que podría ocurrir después, si se asumían las nuevas ventajas que la Revolución Mexicana había hecho posible. Como se observa, los dos últimos años destacan porque 1915 marca el inicio de la segunda fase revolucionaria —la entrada de los sonorenses a escena y el inicio de la caída de Zapata y Villa— y 1935 se sitúa a doce años de la fecha de publicación de la novela.

De acuerdo con Gerardo Bobadilla Encinas (1990, p. 343), la novela de Bojórquez y su actitud propagandística es una respuesta al llamado hecho por Félix F. Palavicini en el prólogo a *Carne de cañón*, de Marcelino Dávalos, donde la literatura se

considera un arma, en cuanto discurso que aboga por mantener en primer plano los elementos sociales y políticos que posibilitó la Revolución Mexicana, para “impedir que México volviera a incurrir en sus viejas costumbres”. Si se acepta esta característica como válida, *Yorem Tamegua* se basa en una premisa ideológica que, al contrario de las novelas de Azuela y de Ibarguengoitia, pretende convencer de las bondades que la Revolución Mexicana propició; sobre todo, desde el final de la primera parte, y en toda la segunda y la tercera: “Si el pobre no se hace justicia por su propia mano, ¿quién va a reconocerle algún derecho?” (Bórquez 1927, p. 120) y “Si los pobres no nos hacemos justicia por nuestras propias manos, ¿quién va a concedernos la razón?” (*ibid.*, p. 127).

Esta idea de que los de abajo son los que deben tomar la justicia en sus manos, es decir, de resistirse al Estado y, por tanto, al monopolio de la violencia —justificando el levantamiento como en la novela de Azuela—, alude al contrato social revocable, sugerido por John Locke, asumido por Hobbes y Rousseau, y divulgado en nuestro país por los liberales mexicanos del siglo xix. Según esta teoría, el gobierno se forma cuando los ciudadanos deciden someter su libertad a un poder para que los proteja; sin embargo, debido a que es un acuerdo voluntario, los gobernados pueden también cancelar el contrato cuando así les convenga. Es decir, así como el gobernante puede renunciar a su cargo, el pueblo puede revocar su mandato cuando aquél no cumpla con las condiciones del contrato.

Con esta alusión al contrato social, Bojórquez parece proponer un puente entre los ideales liberales de la Reforma y los que proclamaban los políticos de la Revolución Mexicana al final de la lucha armada. Según esta idea, los derechos establecidos en la Constitución Mexicana de 1857 y promulgados, finalmente, en la República Restaurada, a la muerte de Maximiliano (1867), se habían visto interrumpidos durante el régimen porfirista (1877-1910, con una interrupción entre 1880 y 1884). La misma relación entre la Reforma y la Revolución Mexicana la sugiere Jesús Reyes Heróles, cuando observa que en esta última se completan y ensanchan los preceptos establecidos por la primera, como la

igualdad ante la ley y el libre acceso a los puestos públicos: “La igualdad ante la ley, es decir, la extinción de privilegios legales y el libre acceso a los puesto públicos, han actuado en nuestro país como un termostato de las deficiencias democráticas y ambos principios dimanen de la idea liberal. La Revolución Mexicana la completó y ensanchó, cuando con la no reelección culminó una realización histórica liberal” (1974, p. xi).

Al respecto, Charles Hale asegura que la política mexicana se vio influenciada —al menos— por dos mitos, a través de los cuales se intentó crear un lazo entre la Reforma y la Revolución Mexicana, “el liberalismo y el de la continua revolución” (1996, p. 821). La razón para ello, según este historiador, fue crear un consenso ideológico, que ayudara a los distintos grupos en el poder a recuperarse de los conflictos ocasionados por sus desacuerdos previos. Algo similar parece proponer Bojórquez desde su novela.

De acuerdo con Javier Garcíadiego Gaytán (Conrado 2003, pp. 60-61), Reyes Heróles intentó relacionar la Reforma y la Revolución Mexicana para otorgar “legitimidad electoral”, a manera de un “pedigree histórico”, a la segunda. Reconoce que aunque algunos liberales —como los hermanos Flores Magón— son precursores de la Revolución y que tanto la Reforma como la Revolución Mexicana son parte del mismo proceso, no puede considerarse el Porfiriato como una interrupción histórica, una especie de brinco, pues en algunos aspectos, exceptuando el movimiento de Madero, la etapa gobernada por Díaz fue mucho más liberal que la de la Revolución Mexicana. Garcíadiego propone, sin embargo, que puede establecerse un lazo entre los dos hechos bélicos —Reforma y Revolución Mexicana— mediante el liberalismo social —semi-comunista— y el estatista —utilitarista—. Conexión a partir de la que parece construirse la novela de Bojórquez.

Es así que en *Yorem Tamegua* la libertad estará determinada por el bien de las mayorías al interior de una cooperativa.¹³ Esto es porque para “el liberalismo estatista, la sociedad posee una dignidad superior a la del individuo” (Peña García citado por

¹³ Esta idea de una especie de cooperativa agrícola está presente en novelas previas de representantes de grupos antagónicos: *El Monedero* (1861), de Nicolás Pizarro (liberal), y *La quinta modelo* (1857), de José María Roa Bárcena (conservador).

Masferrer 2004, p. 134), y la sociedad en este universo narrativo era la que participaba de la misma estrategia económica comunitaria. Así, la cooperativa se vuelve una justificación de la Revolución Mexicana, como causa y como consecuencia: “después de la lucha cruenta, vendría la revancha para el pueblo mexicano, en reformas sociales de positivo interés para la colectividad” (Bórquez 1923, p. 152); sobre todo porque la lucha armada revolucionaria había posibilitado la aplicación de un conjunto de preceptos identificados con el decreto del seis de enero —leyes elaboradas desde el Plan de Guadalupe de Carranza—, que desde la novela se establecen como básicos para la consumación de la Revolución Mexicana.

En una de esas menciones del decreto se alude, además, a Zapata, insinuación que creo poco inocente, si se toma en cuenta, como señala Carlos Fuentes, que la revolución de Villa y de Zapata se basó en muchos preceptos conservadores que implicaban la restauración del derecho de las aldeas a “las tierras, las aguas y los bosques” (1998, p. 452). Según Fuentes, con esto se propiciaba una “democracia descentralizada [pero funcional y...] continuadora de los más antiguos valores agrarios” (*idem*); algo similar al “calpulli” de Paz, mencionado al inicio. Con esta alusión a cierto conservadurismo —en el sentido de tradicionalista—, Fuentes alude a la oposición natural de algunas comunidades autosuficientes —organizadas por Zapata entre 1914 y 1915, y basadas “en tradiciones compartidas y aceptadas por todos”— al plan integrador liberal del centro de la República.

El modelo propuesto por el caudillo sureño es estructuralmente muy similar al sugerido con la idea de la cooperativa en *Yorem Tamegua*. Existe, sin embargo, una diferencia básica entre ambos; por ejemplo, los miembros de la cooperativa en la novela acuden al Estado para resolver sus problemas legales, como es el caso al final, cuando se da la pelea por las tierras de la cooperativa entre Bacasegua y los demás colonos. Es decir, en *Yorem Tamegua* no se busca un orden separatista sino más bien una forma de gobierno tradicional

yaqui al interior de la cooperativa, que, de ser necesario, pueda recurrir a un agente externo que les ayude a decidir. Este matiz evita que la propuesta se entienda como netamente subversiva y sugiere que la independencia de este tipo de colectividades se limita a decisiones, más bien, de tipo empresarial y no de monopolización de la violencia. Una idea totalmente liberal, en cuanto a la premisa del “dejar hacer” que se supone debe prevalecer entre el Estado y la iniciativa privada.

Para Bojórquez, como parece se sugiere en la novela, uno de los grandes beneficios de la Revolución Mexicana era la posibilidad de que el individuo tuviera acceso a una repartición más justa de las ganancias de su trabajo al poder constituir parte de una estructura corporativa más horizontal: “Los labriegos ya no dependen de un amo despótico y arbitrario. Ya no son ni jornaleros ni peones. Son colonos. Ya no trabajan para el sostenimiento de un patrón ingrato. Laboran por su propio bienestar” (*ibid.*, p. 213). Además, se resaltan algunos aspectos positivos de una cooperativa románticamente armónica, donde todo es perfecto porque tiene el lugar que le corresponde —nuevamente, el liberalismo social y el estatista—:

Tiene Yorem Tamegua cinco mil hectáreas de cultivo y dos mil en terrenos de campo. Las primeras equivalen a quinientos lotes correspondientes a igual número de colonos, que en comunidad disfrutan de las tierras de monte y pastoreo. El Consejo Directivo lo componen; el Presidente, que es el antiguo general Bartolo Bacasegua, fundador de la cooperativa; el secretario, que es Esteban Enciso; un tesorero y dos vocales (*ibid.*, p. 217)..

Como se observa, Bojórquez cree que la Revolución Mexicana ha otorgado al ciudadano la posibilidad de cambiar de estrato social, sin embargo, todavía considera un peligro latente: que el terrateniente déspota y prototipo del porfirismo pueda regresar, ahora en la figura de cualquier revolucionario sin estudios formales: “Por la imaginación de los labriegos pasan entonces las

visiones de la época pretérita llena de injusticias y calamidades y desfilan el amo, el capataz y los tantos por ciento y las tiendas de raya. ¡Maldito pasado que pretende resurgir!” (Bórquez 1927, p. 248; las cursivas son mías).

Resalta, al final de esta cita, el autor implicado que se materializa mediante un juicio que enfatiza lo ominoso de ese pasado que se creía superado y que, de alguna manera, revela la fragilidad de las bases sobre las que se estructuró la visión del mundo de la Revolución Mexicana. Es este problema —que nunca o casi nunca se reconoce por el discurso de los políticos revolucionarios— en el que se sustentaría el supuesto miedo de Ibarguengoitia, y según el ataque arriba mencionado de Carballo, de que un Arroyo —uno de los de abajo— llegara a gobernar; temor que parecía ser una idea arraigada en el imaginario colectivo mexicano desde *Yorem Tamegua*, cuarenta años antes que *Los relámpagos de agosto*. Particularidad, esta última, que da cuenta que la situación política y social de México había variado poco o nada entre 1920 y 1970. La “escasez de vínculos con una ideología universal” de los revolucionarios, señalada por Paz, no sería, entonces, muy distinta de ese temor que revelan Bojórquez, Azuela o Ibarguengoitia por la falta de una educación formal.

No se puede asegurar que Bojórquez pertenezca a la línea de Azuela, pues la publicación de *Yorem Tamegua* fue en 1923, todavía en el período presidencial de Obregón (1920-1924), y no fue sino hasta 1925, como ya se comentó al inicio, que viene la reivindicación de la novela de Azuela y la reedición de *Los de abajo* que desata el auge del subgénero y que permite, a su vez, se conozca al escritor a nivel internacional. Hay, sin embargo, un elemento que emparenta las novelas del jalisciense —sobre todo *Andrés Pérez, maderista*— y la del sonoreense, la ya mencionada amenaza del resurgimiento del conservadurismo.¹⁴

Este rasgo de pesimismo tan presente en la novela de la Revolución Mexicana de Azuela y de Ibarguengoitia se revela en *Yorem Tamegua* en un diálogo entre Antonio Melgar —per-

¹⁴ En la novela de Azuela esta amenaza se revela, de manera específica, en la integración de los porfiristas oportunistas al gobierno de Madero; en la novela de Bojórquez, de manera más general, en los grupos conservadores de poder que lograron sobrevivir a la Revolución Mexicana.

sonaje incidental— y Esteban —tesorero de la cooperativa y consejero del general Bacasegua durante la lucha armada—, donde a cada comentario positivo de este último, sobre las bondades de la organización económica comunitaria, el primero tiene otro negativo pero coherente. El pasaje, sin embargo, en lugar de confirmar el enfoque propagandístico en el que supuestamente se basa esta novela, lo pone en duda. Por ejemplo, cuando Esteban afirma que hasta el “colono más humilde” de la cooperativa tiene un título de propiedad, Antonio Melgar asegura que eso nada tiene de novedad, pues “se ha hecho desde hace veinticinco años por un periódico y una fábrica de calzado” (Bojórquez 1923, p. 234).

Cuando el secretario de la cooperativa arremete con la idea de que un porcentaje de la empresa pertenece a cada miembro y que reciben lo que se merecen y no lo que el patrón quiera repartirles, Antonio Melgar, simplemente, califica la asociación de socialista y le vaticina poco futuro, pues “La humanidad es egoísta por temperamento” (*ibid.*, p. 235). Es decir, el problema no está en las ideas ni en la puesta en práctica de las mismas, sino en la continuidad, pues ésta se ve siempre interrumpida por una característica inherente al humano, su individualismo. Esta forma de pensar parece acercar la propuesta de Bojórquez a la interpretación que hace Thomas Hobbes del Contrato Social.¹⁵ Sin embargo, una visión en este sentido desaprobaría la propuesta de revocación del mandato sugerida anteriormente y entraría en contradicción con la propia lógica de la novela a favor de las nuevas ventajas que ha otorgado la Revolución Mexicana.

Sin embargo, el diálogo entre Esteban y Antonio apoyaría la idea de que la Revolución Mexicana ha dejado algunos huecos por donde los vicios del Porfirismo podrían acceder al poder y daría verosimilitud a la efímera transformación en villano de Bacasegua. Es decir, más allá de descalificar la validez del hecho

¹⁵ Según Manuel Sánchez Sorto “Hobbes niega el altruismo natural del hombre: afirma, en cambio, su rapacidad innata, su inicial posición de guerra contra todos, la impotencia natural de la razón, para guiarlo” (1990, p. xii). Debido a ello, el hombre que teme morir se entrega a la autoridad del gobernante, quien, como un padre que guía al hijo, tiene el derecho a decidir por aquél —sin tomarlo en cuenta—, pues el gobernado ha cedido su poder de decisión —expresión de voluntad de la que no es capaz.

histórico revolucionario, con la “villanización” de Bacasegua —por llamarla de alguna manera— se indica el principal obstáculo para la consumación del proceso de transformación. Advertencia que se refuerza mediante el desenlace de la novela, donde a pesar de mantenerse algunos de los preceptos de la Revolución Mexicana en el futuro de 1935 —algo que puede entenderse como positivo—, no hay en el personaje principal, Bacasegua, un proceso complejo de asimilación de lo ocurrido.

Es decir, las razones para su cambio de opinión y triunfo de los intereses de las mayorías son fortuitas: cuando se estaba a punto de despojar de las tierras a los miembros de la cooperativa, Bacasegua enferma y decide detener el juicio que iba a nombrarlo como único dueño de todo. La fe en la educación formal se hace, entonces, presente y la propuesta de la novela se revela: el objetivo de la muerte de Bacasegua parece ser simplemente dar al intelectual —Esteban— la oportunidad de administrar la cooperativa, manteniendo la coherencia con el apoyo a la educación formal y la desmilitarización de las autoridades. Esto, más que avalar el dominio de un grupo, apoya la idea de que se requiere acabar con la ignorancia. Azuela parece sugerir lo mismo cuando Cervantes es capaz de seducir a Demetrio y a sus hombres con las palabras, seducción que hubiera sido imposible si los receptores hubieran estado mejor preparados.

LA PUTACIÓN

Uno de los escritores sonorenses que se caracteriza por su contenido crítico y la complejidad de su estilo es Sergio Valenzuela Calderón (Hermosillo 1941-Magdalena 2012). Cuatro son, según Rita Plancarte, los elementos que distinguen su poética: 1) el rompimiento con los modos tradicionales de narrar; 2) la subversión del lenguaje mediante la multivocalidad, el palimpsesto o la intertextualidad; 3) la sátira de los usos y costumbres sociales así como el escándalo, mediante la caricatura y la introducción de temas socialmente proscritos, respectivamente; y, 4) la reelaboración de tendencias, vigentes en el canon, como la nueva novela histórica (2009, pp. 23-24).

Como sucede con *Los relámpagos de agosto*, *La putación* (1984), de Valenzuela Calderón, es considerada por los críticos como nueva novela histórica, debido a que estructuralmente posee la mayoría de los rasgos del subgénero sugeridos por Seymour Menton (1993, pp. 42-46): la utilización de la distorsión consciente de la historia, la metaficción, la intertextualidad —ya mencionada—, así como los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. Sin embargo, como señalé desde el inicio, la novela de la Revolución Mexicana es una variante de la novela histórica y su pertenencia al subgénero la determina el tema —el hecho histórico—, por lo cual no veo ningún problema para considerar esta novela de Valenzuela, cuyo tema central es la Revolución Mexicana, como parte del subgénero literario comenzado por Azuela.

Valenzuela se vale en *La putación* de distintos relatos aparentemente independientes, y sin un hilo narrativo obvio, para señalar los alcances de la Revolución Mexicana. Además, usa un estilo cargado de oraciones subordinadas —que Aldaco dice se emparenta con la corriente neobarroca (1996, p. 21)—, mediante el que se permiten distintas interpretaciones así como la burla de los revolucionarios, los “abigeos, expresidarios y traficantes [que...] formaron las primeras gavillas patriotas de la Bola” (1984, p. 14), y de los contrarrevolucionarios, “los herederos del latifundio, efebos descendientes de la propiedad privada y del decreto de sucesión, [que] tomaron las armas que como arañas híbridas colgaban a uno y a otro lado de chimeneas tan inútiles como barrocas” (*idem*).

En paralelo con la ironía, Valenzuela señala lo que a su ver fue la única utilidad de la Revolución Mexicana, aumentar el capital de los ricos y proteger sus fortunas: “Y aunque a los ricos y a los nouveaux riches¹⁶ seguían fajándolos en caliente, en frío y hasta en baño maría, no por eso sus fortunas dejaron de crecer y crecer y crecer, sus riquezas aumentaron hasta la impudicia, y las alianzas del poder se sellaron para siempre, con el escudo de la Revolución” (*ibid.*, p. 16). Valenzuela Calderón, como Ibargüengoitia, también ataca los rasgos característicos de la novela de la Revolución Mexicana canónica. Es decir, de la sátira, cuyo objetivo es extraliterario, pasa a la parodia, de objetivo intraliterario (ver nota 8). Por ejemplo, burlándose también del nacionalismo —idea que muchos revolucionarios usaban en sus discursos como salvaguarda para sus desmanes—, menciona que “La mexicanidad quedaría adherida mucho tiempo a la evocación visual de aquella aparición multitudinaria en la primera década de 1900: el vivac revolucionario, la soldadera abnegada, el soldado con cananas terciadas, el ironizable catrín

¹⁶ Valenzuela Calderón usa la expresión “nouveaux riches” desde su primera novela, *De oráculos dispares* (1975), donde en boca de un columnista de sociales la explica: “nuevos ricos, broncos que compraban pergamino fabricado con madera de su árbol genealógico para usarlo como papel higiénico” (1975, p. 86). En otras palabras, los nuevos ricos eran los que acababan de adquirir el poder económico y aspiraban, ahora, a pertenecer al pequeño círculo de los que manejaban la política y la economía desde el espacio urbano sonoreño. Esto es importante porque entre los tres rubros que se establecen, la alta braga, los nuevos ricos y el resto, el último es el más numeroso y se refiere a los de abajo; aspecto que enfatiza que la situación política, social y económica no había cambiado mucho desde el Porfiriato.

porfiriano, el indio, campesino, y entre todos ellos Marlon Brando" (*ibid.*, p. 21).

Como se observa, Valenzuela pasa de la mención de los personajes tipo de la novela de la Revolución Mexicana a su asimilación por otro grupo mafioso no menos apasionado que los gobiernos mexicanos postrevolucionarios, el relacionado con el cine estadounidense; del que Marlon Brandon es un digno representante. Y además lo señala casi inmediatamente: "Éste sería el arsenal de tipos humanos del muralismo y de la novela de la revolución; esas figuras, reproducidas en el cine, terminarían confiriendo un rostro y una fachada a la inasible significación de la palabra pueblo" (*idem*). Con ello Valenzuela Calderón alude a la influencia que tuvo la Revolución Mexicana, su novela y sus distintas representaciones culturales en la forma en que el mexicano terminó relacionándose con su país.

En *La putación*, como en *Los de abajo*, también se plantea una idea caótica y cíclica de la Revolución Mexicana: "Entonces la revolución pasaba de Veracruz a Puebla, de Nayarit a Oaxaca, sin que el remolino humano parase un momento a pensar que la revolución era interminable, viciosa, como una descomunal serpiente enroscada queriendo devorar su propia cola" (*ibid.*, p. 48). Este aspecto alude, como en la novela de Azuela, no sólo a esa falta de planeación inicial que sugiere Paz, sino también a la metáfora de la "hoja seca" de la que habla Parra y que, según expuse en el segundo apartado de este ensayo, aleja a la novela del jalisciense de cualquier interpretación determinista y evidencia el dogma en el que se basa toda la farsa del discurso de los gobiernos revolucionarios. Tal particularidad evidencia que *La putación* también se encuentra inserta en la tradición de la novela de la Revolución Mexicana propuesta por Azuela.

Valenzuela Calderón se burla, además, de los políticos revolucionarios desmitificándolos mediante la irreverencia y la blasfemia. Por ejemplo, hay en *La putación* al menos dos propuestas desmitificadoras del discurso de la Revolución Mexicana que sobresalen, una, desde la forma, mediante la aliteración y la repetición: "prirevolución irevolución

iprevolución riprevolución subrevolución infrarevolución cuasirevolución retrorevolución postrevolución transrevolución plusrevolución... revolution avenue, revolution park, revolution house, revolution snack bar, revolution garden, revolution ice cream, revolution oil, revolution an soda, revolution real state, revolution corn flakes an revolution edgar allan Ford” (*ibid.*, p. 94); y otra, desde la estructura, mediante la analepsis y la prolepsis: “pensaste, retrospectivamente, en la revolución de caudillos, putas e indios que te habían entronizado en Palacio Nacional, en la Constitución y en la Soberanía del Pueblo, al pueblo a quien legarías sus líderes charros, sus sindicatos seniles, sus componendas con el partido, su riqueza monopolizada, su credulidad en símbolos y dogmas, su triunfalismo y su alianza con el poder imperial” (*ibid.*, p. 95). Ambas propuestas de desmitificación, como se observa, rompen con la sublimidad azuelista —mencionada en el segundo apartado—, acabando —como en *Los relámpagos de agosto*— con toda posibilidad de influencia de la retórica de los políticos revolucionarios.

Incluso —en este afán por demostrar el desgaste del mito revolucionario—, Fortino Oficial, quien puede considerarse el personaje principal de la novela de Valenzuela, se encuentra en un proceso de petrificación, como para convertirse, igual que los héroes revolucionarios o la misma Icela Vega —personaje referencial constantemente aludido—, en un monumento, que el narrador de *La putación* asume como la mercantilización de la ideología: “Pero ya no podías sonreír como antes, el Poder había petrificado tu rostro, aunque había agudizado tu sin razón” (*idem*). Sin embargo, la función principal de Fortino Oficial es la de narratario —entidad a la que el narrador en segunda persona cuenta la historia—,¹⁷ como el dios que todo lo sabe, como la conciencia primera que entiende el funcionamiento de todas las cosas.

17 De acuerdo con Ruby Areli Araiza Ocaño “La voz narrativa [de *La putación*] es interesante y compleja, pues se ubica en distintos lugares de enunciación a los que se mueve de manera aleatoria: se divide entre un narrador en tercera persona y otro —el que asume gran parte de la denuncia— en segunda persona. En algunas ocasiones incluso se completa con una voz en primera persona” (2009, p. 53)

A pesar de que en una especie de advertencia al inicio de la novela (Valenzuela Calderón 1984, p. 6) se llama relato a *La putación*, no me queda duda de que se trata de una novela — como la asume Aldaco (1996, p. 24)—, pues a lo largo de los distintos capítulos existen diferentes conexiones o isotopías que permiten la integración y la posibilidad de una significación global del libro completo: los yaquis que cuentan la historia de la Revolución Mexicana en Sonora, Faustino Oficial —síntesis del político revolucionario—, las putas e Icela Vega, Lola Casanova, los hermanos Cruzado y el, ya mencionado, autor implicado —entidad que, como un alter-ego del autor real, emite comentarios con una misma visión del mundo a lo largo de todo el libro.

También está la brevedad, el laconismo y lo fragmentario, características de toda la obra de Valenzuela que, según Plancarte Martínez, lo sitúan dentro la estética de lo discontinuo y aluden al *collage*: “generalmente se presenta una serie de escenas inconexas desde una estructura temporal, que están encadenadas a partir de los personajes o las anécdotas” (2009, p. 28-29). Del uso del *collage* en *La putación* puede decirse que supone no sólo diversidad, sino, paradójicamente, también integración de los distintos capítulos en una sola unidad. También hay que tener presente que el “argumento débil” y tendiente a la fragmentarización es una característica de la novela de la Revolución Mexicana, como el mismo Azuela (1998, p. 123) alguna vez lo reconoció y John Rutherford (1978, p. 76) ha manifestado.

De todos esos elementos que aparecen a lo largo de *La putación*, otorgándole cierto tipo de unidad, uno de los más importantes, como en *Los relámpagos de agosto*, es el ya mencionado autor implicado. Incluso, el uso de esta entidad enunciadora, al igual que en la novela de Ibarguengoitia, aparece desde la advertencia, como una recomendación de lectura: “Estos relatos son la segunda parte de un tríptico cuyo título global es Llorona en Sonora. El primero fue *De oráculos dispares* (publicada por Editorial Planeta, España, en 1978),

y cierra el ciclo el *Libro de Fernando*. Novela, relato y cuento, pese a ser complementarios, no se hayan ligados por una continuidad estricta, y podrán en consecuencia, leerse de modo independiente” (Valenzuela Calderón 1984, p. 6).¹⁸

Del mismo modo, esa especie de epílogo, que es el último capítulo “Favor de salir por donde dice exit” —como la “Nota explicativa para los ignorantes en materia de historia de México” de *Los relámpagos de agosto*—, refuerza la intencionalidad del autor implicado, al agradecer a distintos personajes el servicio prestado para la escritura del texto y “sin cuya colaboración jamás hubiera tenido el valor de firmar estos relatos” (*ibid.*, p. 101). Es difícil pasar por alto la reiteración de la voluntad autoral en el señalamiento de la firma.

El autor implicado de *La putación* también se hace presente a través de las entidades enunciatoras: 1) principalmente, por entre las palabras del narrador en tercera persona, rompiendo —o quizá otorgando— el ritmo narrativo; y, 2) cuando el narrador focaliza sobre Faustino Oficial y aparece una voz en segunda persona, atribuible también a la misma entidad enunciativa.¹⁹ En el primer caso, esta última se identifica mediante los cambios en el ritmo narrativo, que dan cuenta de los comentarios ajenos al narrador principal que no son necesarios para contar la historia. Por ejemplo, en el siguiente fragmento se yuxtaponen, la narración de las acciones básicas de la novela, atribuibles al narrador, y los comentarios del autor implicado —que señalo en cursivas— en un tono irónico e insidioso:

Cuando los juncales cruzaron la serranía con sombrillas de paño marsellés, cuando los pura sangre apenas habían bajado de sus berlinas y landós y se proponían, *antes de cubrirse de gloria*, organizar

18 El último texto de la trilogía se cambió por *La niña de los tomates* (2007).

19 Vale comentar que el autor implicado de *La putación* se evidencia, igual que en *Los relámpagos de agosto*, como una construcción discursiva conscientemente construida, que puede ser percibida por el lector y cuyas características, ya señalados en el segundo apartado, serían las mismas: el “distanciamiento valorativo, hipercrítico y una actitud de superioridad frente a los hechos narrados” (Domenella, 1989, p. 22). Sin embargo, la diferencia estilística entre el guanajuatense y el sonorenses salta a la vista; pues mientras (Ibargüengoitia hace gala de un estilo sintético y directo, cargado de ironía y al grado del cinismo, Valenzuela basa su estilo en frases y oraciones subordinadas, escondiendo sus contenidos y posibilitando varias interpretaciones.

una merienda con bocatti de cardinale *bendecidos por el arzobispo de toletum*, les cayeron encima, *literalmente encima*, noventa y dos revolucionarios *de glande mastodónico* que *al grito de La Verga Para Quien La Trabaja*, los violaron *en todas y cada una de las pecas de sus prestigiadas nalgas* —*a nalga blanca no se le ve el diente*—, y finalmente les aplicaron la ley *fuga por delante y por detrás*, quedando *de aquel picnic frustrado un no sé qué principio del sodomeo retroactivo que no muchas generaciones después se convertiría en llave de concesiones, componendas y canonjías de la Familia de la Revolución*: “*El que se equivoca por atrás muere, y el que se equivoca por delante tiene el porvenir asegurado*”, frase que *de inmediato captó en gráfica el muy siempre oportuno de Casasola con su camarita medieval* (*ibid.*, p. 15; las cursivas son mías).

Como se observa en las cursivas, un autor implicado un poco lascivo emerge para completar las frases del narrador. Este juego con lo sexual, intensificado en ocasiones por el uso de la blasfemia —del tipo “¡Por la verga de Cristo!” (*ibid.*, p. 44)— o matizado por la denuncia social, se extiende a varios epígrafes al principio de algunos capítulos —la mayoría tomados de su primera novela *De oráculos dispares*—: “Tú no eres Cristo. Eres un hijo de puta” (*ibid.*, p. 41) o “Esta sociedad de dioses menores, idolátrica, que ya no adora al becerro de oro sino al oro del becerro” (*ibid.*, p. 19) o “se perdieron, cogiéndose de los rayos del sol para no caerse” (*ibid.*, p. 59) o “Allí estaba, absorbiéndolo todo, entre paredes íntimas enrojecidas por ladridos de pelvis” (*ibid.*, p. 69), etcétera.

Cuando se hace presente la voz en segunda persona focalizada en Fortino Oficial, el segundo caso mencionado, se sabe que al autor implicado ha tomado totalmente las riendas:

A las seis de la tarde, después de la ceremonia de inauguración, preguntaste por el señor secretario

de Educación Pública, representante del primer magistrado de la nación y con aroma de presidenciable. Una hora después te encontrabas con él y le comprabas por varios millones de pesos, el derecho para editar las biografías de Villa (la revancha), Zapata (la reivindicación), Obregón (la justicia social se llama como él manda) y Calles (las instituciones permanecen cuando el resto del país se ha marchado) [...]. por otros varios millones de pesos adquiriste también la concesión para explotar lucrar, putas, rameras, hetairas, pirujas, suripantas y güilas de todo el estado, incluyendo islas adyacentes.

Como se observa, la enumeración de las biografías de cuatro figuras revolucionarias —Zapata, Villa, Obregón y Calles— son colocadas al lado de la de los distintos nombres que se le da a la prostitución, pues ambas son igualmente vendibles al mejor postor. De ahí, el título de la novela. No deja de llamar la atención, además, que a cada figura revolucionaria se le acompañe de una frase en paréntesis que la ressignifica: “revancha”, “la reivindicación”, “la justicia social se llama como él manda” y “las instituciones permanecen cuando el resto del país se ha marchado”. Las últimas dos son claramente agresivas, pero las dos primeras mantienen cierta ambigüedad irónica, que es fácilmente interpretable como negativa: Villa representa a la venganza como desahogo del pueblo, Zapata, la farsa reivindicadora de la Revolución Mexicana. Nadie se salva.

EL SUPPLICIO DE ADÁN

Otra novela sonorensis que trata el tema de la Revolución Mexicana es *El suplicio de Adán* (1997), de Evelina Gil (Hermosillo 1968), ganadora del Concurso del Libro Sonorense en 1996. El texto se divide en cinco partes: cuatro libros y un apartado entre el segundo y el tercer libro que se llama "Un intermedio para un cuento". En el texto, Felipe Cayetano Trejo Ruibal narra, desde sus ochenta años, su vida: cómo fue concebido la noche en que Villa se levanta en armas de una violación en la hacienda Las Tórtolas en Ciudad Juárez, Chihuahua, de su padre Hernán Trejo, un indígena, y de su madre Rosaura Ruibal Santos, una criolla de origen portugués. Felipe también cuenta cómo obtuvo una educación religiosa esmerada del padre Abascal —un religioso dogmático y resentido—, cómo la prohibición de Elías Calles lo lleva a estudiar en un seminario en los Estados Unidos y a recibir una educación religiosa mucho más progresista que la de su mentor, cómo regresa a México a una iglesia a Hermosillo, Sonora, y qué es lo que tiene que hacer con las señoras de la alta sociedad de la ciudad para obtener dinero para su parroquia y su orfanato.

Desde *El suplicio de Adán* y siguiendo la tradición de Azuela e Ibarguengoitia, Gil propone una visión crítica de la Revolución Mexicana. Sin embargo, a diferencia de *Yorem Tamegua* y *La Putación*, enfatiza la perspectiva conservadora, aunque matizada por el progresismo del personaje principal, quien se muestra en desacuerdo con el ultra-conservadurismo de algunos católicos.

Según Wayne Booth (1971, p. 73), una de las maneras en las que se logra la imparcialidad en algunas novelas, es mediante el

“desdén imparcial”, que consiste en atacar todo, como lo hace el narrador de *Vouvard et Pécuchet*, de Flaubert. Mediante una estrategia parecida, Gil construye *El suplicio de Adán*; por lo que el lector nunca logra una empatía total con el narrador-personaje, ni con ningún otro personaje. Además, a lo largo de la novela aparecen comentarios de los personajes o del narrador que, por su desprecio por el otro, aumentan la distancia entre el personaje principal y el lector, e impiden cualquier forma incondicional de simpatía.

Felipe, el narrador-personaje, es ideológica y físicamente producto del inicio de la Revolución Mexicana. Por ejemplo, por un lado, se traslada la idea —promovida por Paz— de que el mestizaje es producto de una violación, la de Cortés a la Malinche, al espacio-tiempo de la Revolución Mexicana; aunque esta vez el violado es el europeo y el violador, el indígena. Así, la Revolución Mexicana se convierte en la venganza del segundo. Felipe es, en este sentido, el primer hijo de la Revolución Mexicana y, quizá, por esa relación con el origen se aluda a Adán en el título. Por otro lado, además, la narración de su vida es también la del laicismo político siempre en lucha con una ascendencia de un pueblo incorregiblemente católico —idea también manejada por Paz en *El laberinto de la soledad*— y, contradictoriamente, profundamente corruptible.

Las propuestas de interpretación sobre la Revolución Mexicana se localizan en: 1) Las descripciones y los comentarios satíricos del narrador o de los personajes ficcionales sobre los personajes revolucionarios históricos y ficticios. 2) La narración de determinados momentos históricos en los que participan los personajes de ficción. 3) La reconstrucción ficcional de ambientes relacionados con el clero y los grupos con poder económico y político. Y, 4) una visión diacrónica que conecta los hechos históricos con la vida privada del narrador-personaje, casi siempre por una alusión al Presidente de la República en turno: Elías Calles, Portes Gil, Cárdenas, Ávila Camacho, etcétera.

Respecto del punto primero, en *El suplicio de Adán*, como en *La putación*, puede decirse que aparecen personajes históricos

en situaciones comprometedoras en primer plano²⁰ o tratados irreverentemente. En esta novela, por ejemplo, Gil presenta a un desmitificado Francisco I. Madero, quien, por desacuerdos políticos, combate durante el tiempo que fue presidente a los mismos que lo habían ayudado a subir al puesto. Debido a que aquéllos querían algo más que el sufragio efectivo y “seguían chingando” (Gil 1997, p. 28).

Se comenta, además, uno de los errores al que se le atribuye la caída de Madero, quien, al contrario de Juárez, “prefirió encarcelar al enemigo antes de pasarlo por las armas” (*idem*). Pues, según refiere el narrador, “don Francisco era demasiado buena gente, tanto que hasta lo confundían con pendejo” (*idem*). Llama mucho la atención la irreverencia con la que se trata a un héroe de la Decena Trágica, a un personaje que, si se le compara con otros de su periodo, tiene pocos elementos negativos. Parece como si la novela hiciera suya una interpretación conservadora y radical de la historia, donde el sentido común —entendido como una especie de conciencia muy elemental de las masas— se impusiera completamente.

Otro de los personajes que se desmitifica es Álvaro Obregón, el que según el narrador era un sujeto rencoroso, porque había quedado huérfano a muy temprana edad y había sido criado por sus hermanas mayores, quienes “lo vestían de querubín”; porque era pariente de una familia de dinero y él era pobre; porque, en cuanto pudo, tuvo que empezar a trabajar para mantener a sus dos hermanas y “desembarazarse de los ricitos y los lacitos” (Gil 1997, p. 125). Según el narrador, Obregón fue tornero y vendedor de zapatos antes de dedicarse a la agricultura y su iniciación como estrategia militar fue más por deporte que por patriotismo, pues se señala: “Los sonorenses de principio de siglo estaban ciertos de que el mundo era plano porque aún no les llegaban noticias de lo contrario” (*idem*). La estrategia de desmitificación se basa, según se observa, en la evocación de una serie de elementos aparentemente superficiales, como los

20 Según Georg Lukács (1966, p. 49), los personajes históricos de las novelas históricas de Walter Scott siempre aparecen en segundo plano, pues si aparecieran constantemente en primer plano correrían el riesgo de verse degradados como la figuras históricas.

“ricitos” o que lo vestían como “querubín”, que al enfatizarse despojan el pasado del personaje de todo rasgo sublime y mítico. A esto se suma, desde luego, la crítica a la sociedad sonoreña.

El pasaje que resulta todavía más negativo para la imagen oficial de Obregón es la narración de su muerte, porque se focaliza en Juan Laborde, un ex militar y ex compañero seminarista de Felipe, quien para el Libro tercero se vuelve el obispo de Sonora y un sujeto ansioso de poder y fama. Así, a partir de unos cuantos elementos, como el dibujante y los mariachis —bajo la influencia de una visión conservadora-radical— se construye el ambiente del restaurant La bombilla. Donde la desmitificación es todavía intensificada, haciendo caer la cara del muerto y parte de la cabeza del general en lo que estaba comiendo: “Al caer sobre el plato, la presidencial cabeza había catapultado su contenido por los aires y los trozos de cabrito, desperdigados allá y acá, se confundían macabramente con los sesos del General que nadaban en la variedad de salsitas y sobre el guacamole” (*ibid.*, p, 129).

Todavía en el mismo tono grotesco, se compara a los revolucionarios y a José de León Toral. De hecho, se hace una especie de apología de este último, donde Laborde admira que trabajara de taquígrafo teniendo talento como dibujante y que su único desafío a la ley hubiera sido participar valientemente en misa en tiempos de proscripción de la religión. El argumento resulta coherente porque destaca, mediante el contraste, un punto éticamente aceptable: ninguno de los revolucionarios soportaría una comparación moral con el asesino, ya que está bastante claro desde el principio de la novela que cualquiera de ellos hubiera actuado igual o peor.

Uno de los retratos de los personajes históricos más llamativo es el de Lázaro Cárdenas, pues, como en el caso de Obregón, se le caricaturiza mediante detalles aparentemente superficiales. Cárdenas, sin embargo, parece salir mejor librado. Por ejemplo, se asegura que su supuesto deseo oculto de participar en radionovelas —el cual se le negaba por su alto rango—, lo llevaba a usar los micrófonos de la XEW a la

menor provocación, escupiéndolos al hablar como si quisiera comérselos. El narrador menciona que los comentaristas radiofónicos elogiaban su buen gusto al vestir para no sugerirle que cambiara de peluquero, quien le dejaba la cabeza en forma de piña.

El único personaje histórico que no es desmitificado —quizá porque sólo aparece un momento al inicio— es Francisco Villa, tanto porque parece existir cierta simpatía hacia el revolucionario duranguense como porque lo que se quiere resaltar es la violación de Rosaura por Hernán Trejo. Aquí violación y levantamiento revolucionario se igualan. El pasaje no deja de llamar la atención: sale Villa abrazando, por un lado “al desfajado y repeluzado Hernán Trejo, que parecía recién salido de algún rastro [y...] rodeando con el otro la diminuta cintura de lo que quedaba de la señorita Rosaura, con los rizos enmarañados, almibarados en su propia sangre y el camión reducido a hilachos menstruales” (*ibid.*, p. 25). El narrador plasma, de esta forma y desde el inicio, la idea desmitificadora que sobre la Revolución Mexicana persistirá a lo largo de la novela y que enfatizará la característica intransigencia de los revolucionarios con la que se les tipificó desde las novelas. Así, los distintos representantes de la Revolución Mexicana, descritos en uso de su poder, serán configurados en la novela de Gil como abusadores sin una ética clara y sin ningún tipo de educación formal —falta destacada ya por Bojórquez—.

Como la novela se narra a través de la vida de Felipe, desde una perspectiva diacrónica, si en un principio Villa es el jefe de un “ejército violador” y Hernán Trejo uno de los violadores, las cosas duran poco tiempo de esa manera, pues Hernán Trejo vuelve a la hacienda debido “al agotamiento y el hambre [y a que...] la revolución campesina era un capítulo más en la biblia de los sueños guajiros del mexicano” (*ibid.*, p. 48). Con este sarcasmo se reconoce que el esplendor inicial de la Revolución Mexicana —mitificación al estilo de “las guarniciones de sus caballos pesan de pura plata” (Azuela 2003, p. 96)—, había comenzado a degradarse, incluso, como es de suponerse, en el

mismo discurso incapaz de magnificar, por más que se quisiera, el hecho histórico.

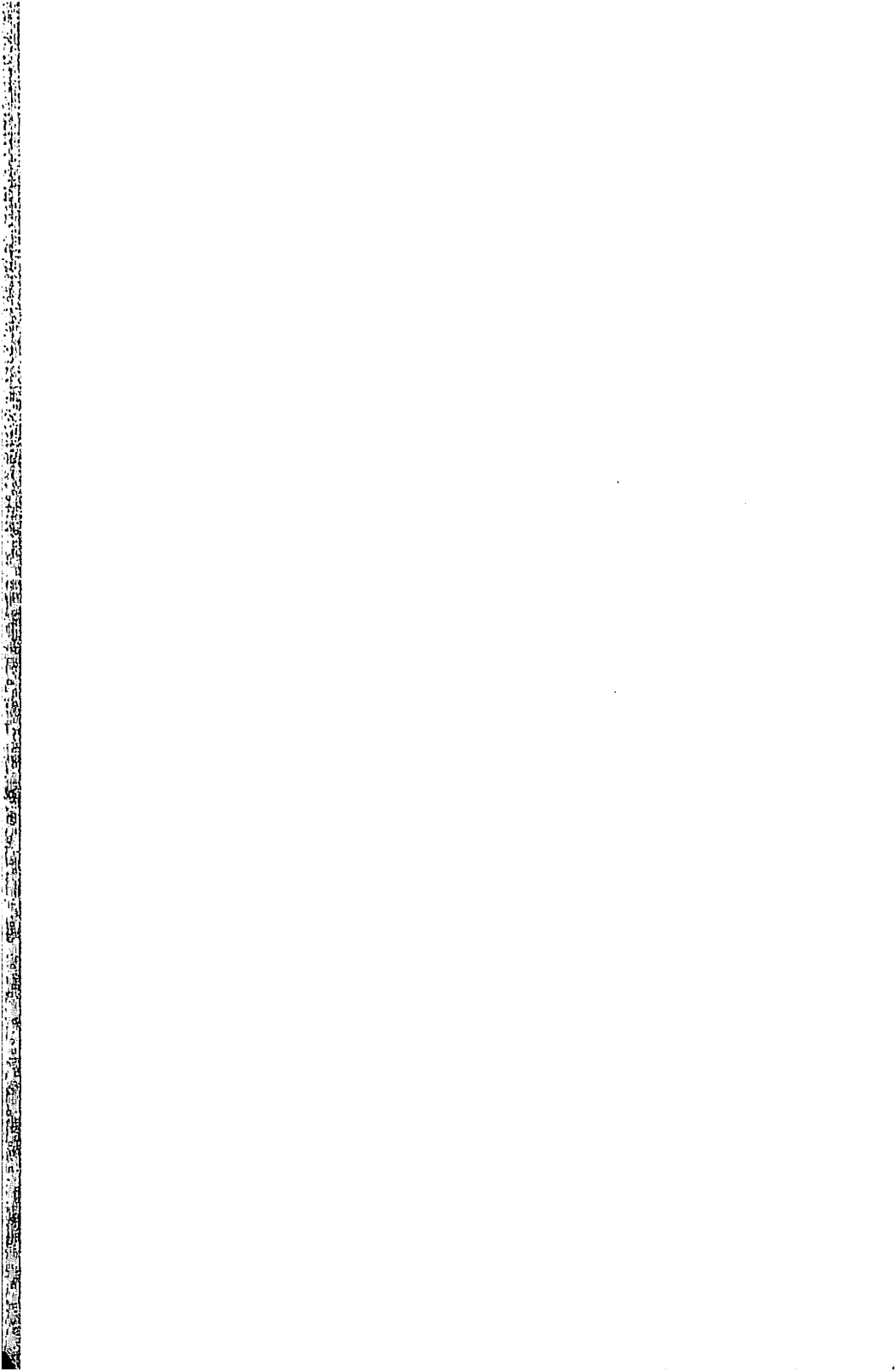
Con esta degradación, también presente a lo largo de *El suplicio de Adán* en la caída de sus caudillos por muerte o por vejez, se busca —como es el caso de las demás novelas revisadas en este ensayo—, más que atacar el movimiento histórico revolucionario, aludir a la pérdida de efectividad del discurso oficial sustentado en la Revolución Mexicana, discurso del que los gobiernos revolucionarios habían abusado. Por ejemplo, cuando Felipe está en una reunión social de clase alta, aparece un general revolucionario decrépito con olor a orines y mete su cabeza entre el sacerdote y la esposa sentados en un sofá de la sala, pues “había sufrido un percance con su vejiga” (*ibid.*, p. 203). Esto simboliza, en este contexto de reunión de sociedad y cuando la Revolución Mexicana era ya historia, el envejecimiento de los preceptos de la visión oficial sobre los hechos revolucionarios, pues incluso sus generales, ahora incontinentes y sin dignidad, dependían de la buena voluntad de una esposa joven para que les cambiara el pañal.

Evelina Gil —al igual que Valenzuela— se burla de ciertos grupos de la clase alta, de su hipocresía y de su ignorancia. De ahí que se describa una foto de un periódico de sociales, en la que aparecen Felipe y sus benefactoras —La Tili, La Coty y La Kikis— como ejemplo de lo que se busca provocar, un poco una caricatura que ponga de relieve esos rasgos obvios, que siempre se ocultan tras una máscara de hipocresía: “existía algo perverso en la actitud de los retratados, particularmente la mía, como si el habilidoso fotógrafo hubiera captado también nuestras almas torcidas” (*ibid.*, p. 212). Se observa, por tanto, que Felipe, el hijo de la Revolución Mexicana, se ha prostituido:

De pronto me vi rodeado de tres mujeres, urgiéndome a beber de sus copas, a participar de breves pero estrechos pasos de baile, disputándose mis brazos, colocando fruta en mi boca manoseando mi sotana. Retornó la vieja sensación de pelos en la

lengua, manos en el cuerpo, perfumes abigarrados, sudores de aroma inconfesable. Era como desempeñar el papel de fetiche en una orgía lúdica, una sensación que muchos supondrán gozosa, pero que a mí me ponía enfermo. Enfermo de desprecio contra mí mismo (*ibid.*, p. 206).

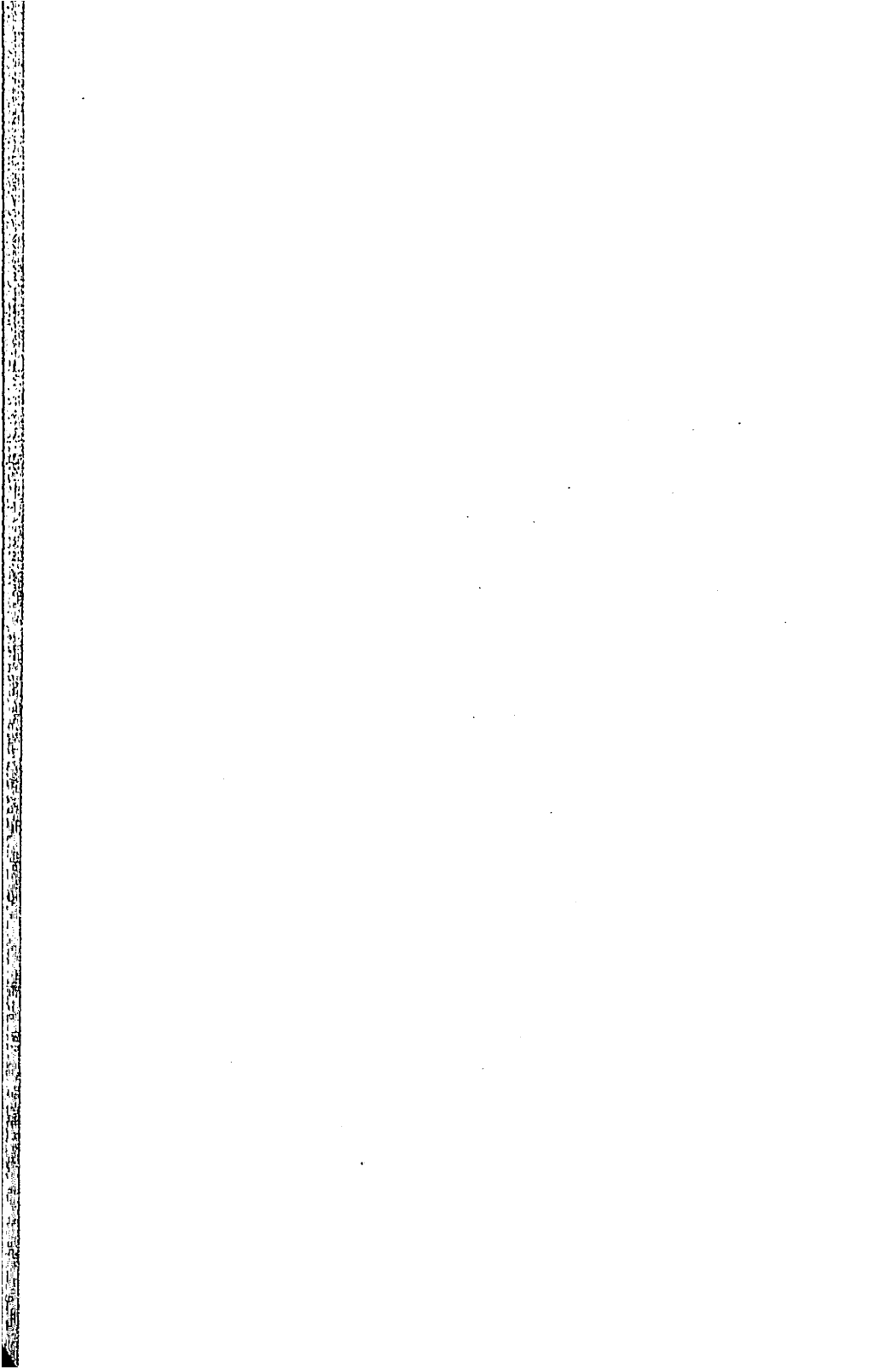
Así, mediante estos reparos éticos del personaje se enfatiza la degradación del hecho histórico, pues se sugiere —al igual que en *La putación*— que la Revolución Mexicana se había prostituido: al ser Felipe una de las primeras consecuencias, un primer fruto de una violencia que se justificaba, según el discurso de los gobiernos revolucionarios, en un ideal aparentemente justo, ese ideal se había vendido. Propuesta que se integra a las visiones negativas sobre el hecho histórico de cada uno de los autores aquí vistos y que da cuenta que *El suplicio de Adán* pertenece a la tradición de la novela de la Revolución Mexicana de Azuela y de Ibargüengoitia.



ACLARACIÓN PERTINENTE

Si se lee con atención, el enfoque crítico de cada uno de los novelistas revisados en este ensayo, más que ofrecer argumentos reaccionarios o antirrevolucionarios, pone al descubierto las dificultades —como la falta de un plan guía o de una educación formal en los líderes— que, según ellos, tuvo en su origen y en sus etapas posteriores la Revolución Mexicana. La advertencia sugiere que estos problemas se intensificaron cuando trataron de ocultarse posteriormente mediante una retórica repetitiva y simplona, que acabó propiciando la dogmatización de una serie de principios inciertos y censurando, como consecuencia, otras opiniones. De ahí la violencia interminable en la etapa de la lucha de facciones.

El resultado fue el desgaste de las principales figuras revolucionarias —Madero, Zapata o Villa— así como del hecho histórico mismo —la Revolución Mexicana— mostrado por los cinco novelistas mediante la ironía, la sátira y/o la parodia. Desde esta perspectiva, la crítica y la irreverencia de los escritores de novela de la Revolución Mexicana se vuelven una advertencia de lo peligroso que resulta la combinación del discurso y del poder en manos de los que por conveniencia o por convicción dicen tener la verdad, estén de uno o de otro lado, y demuestra, por parte de Azuela, Ibargüengoitia, Bojórquez, Valenzuela Calderón y Gil, un desinteresado compromiso con México y con su situación.



BIBLIOGRAFÍA

Aldaco (1996), Guadalupe Beatriz, *Las formas de la arena. Ensayos sobre la novela en Sonora, 1975-1993*, Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo.

Araiza Ocaño (2009), Ruby Areli, *Modernidad y ciudad en Tiempo de soltar palomas y La Putación de Sergio Valenzuela Calderón*, Tesis de licenciatura, Universidad de Sonora, Hermosillo.

Azuela (1998), Mariano, *Páginas autobiográficas*. pról. de Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica, México.

Azuela (2003), Mariano, *Los de abajo*, 16^a. ed. de Marta Portal, Cátedra, Madrid.

Blanco (1982), José Joaquín, *Mariano Azuela: una crítica de la Revolución Mexicana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Bobadilla Encinas (1990), Gerardo Francisco, "Yorem Tamegua: un caso de novela propagandística de la Revolución", en *XI Coloquio de Literaturas Regionales. Memoria*, Universidad de Sonora, Hermosillo.

Bórquez (1923) Djed [Juan de Dios Bojórquez], *Yorem Tamegua*, Sánchez [y] de Guise, Guatemala.

Booth (1974) Wayne C., *La retórica de la ficción*, Tr. Santiago Bubern Garrica-Nogues, Bosch, Barcelona.

Carballo (1964), Emmanuel, "La novela reaccionaria por dentro y por fuera", *La Cultura en México*, suplemento de la *Revista Siempre*, 2 de agosto de 1964, p. xvi.

Clark de Lara (2007), Belem, "La palabra periodística a la luz de la modernidad", en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *José Tomás de Cuéllar entre el nacionalismo y la modernidad*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 145-165.

Hernández (2003), Conrado, "Javier Garcíadiego Dantán: ¿Dónde

quedó el liberalismo mexicano?” [entrevista], *Metapolítica*, núm. 32, pp. 58-64.

Domenella (1989), Ana Rosa, *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Fuentes (1998), Carlos, *El espejo enterrado*, Taurus, México.

García Flores (2002), Margarita, “¡Yo no soy humorista!”, en Jorge Ibarguengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coords.), ALLCA XX, París, pp. 406-420.

Gil (1997), Evelina, *El suplicio de Adán*, Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo.

Guzmán (2002), Martín Luis, *La sombra del caudillo*, ed. de Antonio Lorente Medina, Castalia, Madrid.

Hale (1996), Charles A., “Los mitos políticos de la nación mexicana: el liberalismo y la Revolución”, *Historia de México*, XLVI, pp. 821-837.

Hutcheon (1992), Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Ibarguengoitia (2002), Jorge, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, edición crítica y coordinación de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, Colección Archivos, París.

Herbert, Marcuse, Tr. de Aurelio Álvarez Remon, Taurus: Madrid, 1969.

Le Goff (1991), Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, Barcelona.

Lukács, Georg, *La novela histórica*, Tr. Jasmin Reuter, México, Era, 1966.

Masferrer Kan (2004), Elio, ¿Es de César o es de Dios?: un modelo antropológico del campo religioso, Universidad Nacional Autónoma de México-Plaza y Valdés, México.

Menton (1993), Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México.

Monsiváis (2004), Carlos, “Literatura latinoamericana e industria cultural”, en John Skirius (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, 5ª. ed., Fondo de Cultura Económica, pp. 710-731.

Munguía Zatarain (2002), Martha Elena, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, El Colegio de México, México.

Olea Franco (2010), Rafael, “Una Revolución en la literatura y en la historia”, *Encuentro de Mexicanistas 2010. Educación, Ciencia y Cultura*. Recuperado el 16 de abril de 2012 en <http://www.mexicanistas.eu/>

uploads/Una%20revolucion%20en%20la%20literatura%20y%20en%20la%20historia-Rafael%20Olea%20Franco.pdf

Otero León (2008), Lourdes, “Las memorias como género literario y filosófico en Simone de Beauvoir: memorialismo, bildungsroman y crítica de género”, *A Parte Rei*. Recuperado el 19 de marzo de 2013 en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/otero60.pdf>

Pacheco (2010), José Emilio, “¿Juan A. Mateos o Mariano Azuela?”, *Proceso*, 21 de noviembre, núm. 1777, pp. 64-66.

Parra (2005), Max, *Writing Pancho Villa's Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico*, University of Texas Press, Austin.

Paz (1999), Octavio, *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, 3era. ed., Fondo de Cultura Económica, México.

Plancarte Martínez (2009), María Rita, “Escrito al margen: la poética de Sergio Valenzuela”, en María Rita Plancarte Martínez (Ed.), *Un escritura en los márgenes: ensayos sobre la obra de Sergio Valenzuela*, Universidad de Sonora, Hermosillo, pp. 13-31.

Polidori (1977), Ambra, “De lo que uno escribe a lo que se entiende hay un abismo siempre”, citado por, Ana Rosa Domenella, *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, p. 70.

Pons (1996), María Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México.

Portal (1980), Marta, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, prólogo de Leopoldo Zea, Espasa-Calpe, Madrid.

Reyes (1997), Alfonso, “Pasado inmediato” en *Obras completas, XII: Pasado inmediato; letras de la Nueva España. Grata compañía*, Fondo de Cultura Económica, México.

Reyes Heróles (1974), Jesús, *El liberalismo mexicano*, 2ª. ed., vol. 3, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Ricoeur (1999), Paul, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Tr. Agustín Neira, Siglo XXI, México.

Rodríguez Aranda (1976), Luis, “Introducción”, en John Locke, *Ensayo sobre el gobierno civil*, 2ª. Reimp., Aguilar, Madrid.

Ruffinelli (1990), Jorge, “Los de abajo y sus contemporáneos. Mariano Azuela y los límites del liberalismo”, *Literatura Mexicana*, vol. 1. núm. 1., pp. 41-64.

Salado Álvarez (1973), Victoriano, “Las obras del doctor Azuela”, en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, Secretaría de Educación Pública, México, pp. 21-24.

Silva Herzog (1984), Jesús, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México.

Solórzano Ponce (2005), María Teresa, "Juan Antonio Mateos (1831-1913)", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen iii. Galería de escritores*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 331-341.

Valenzuela Calderón (1975), Sergio, *De oráculos dispares*, Planeta, Barcelona.

Valenzuela Calderón (1984), Sergio, *La putación*, Encuentro Editores, México.

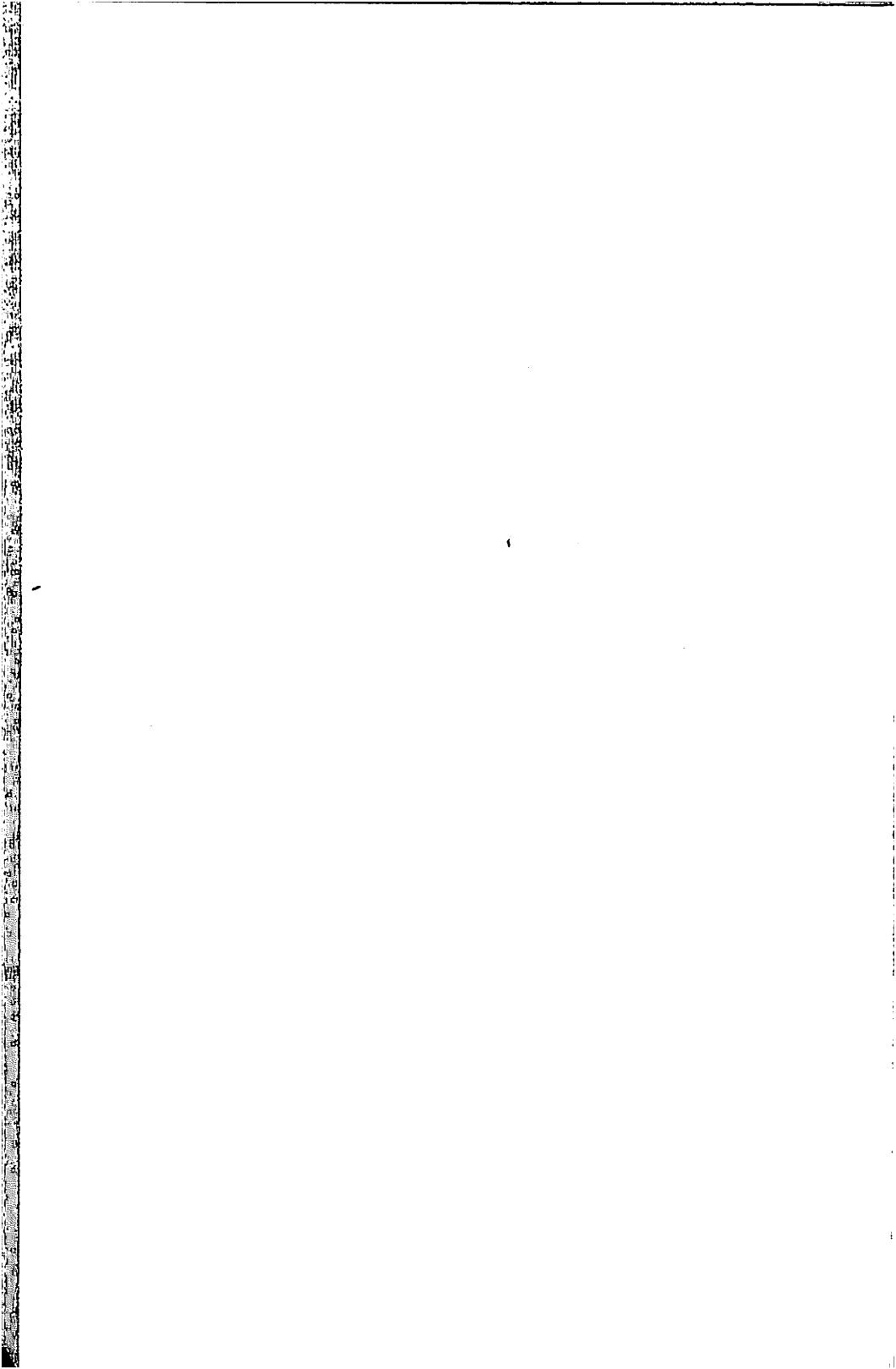
Villoro (2002), Juan, "El diablo en el espejo", en Jorge Ibargüengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, edición crítica y coordinación de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, Colección Archivos, París, pp. XXIII-XXVIII.

Weber (1975), Max, *El político y el científico*, Alianza, Madrid.

Zea (2005), Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México.

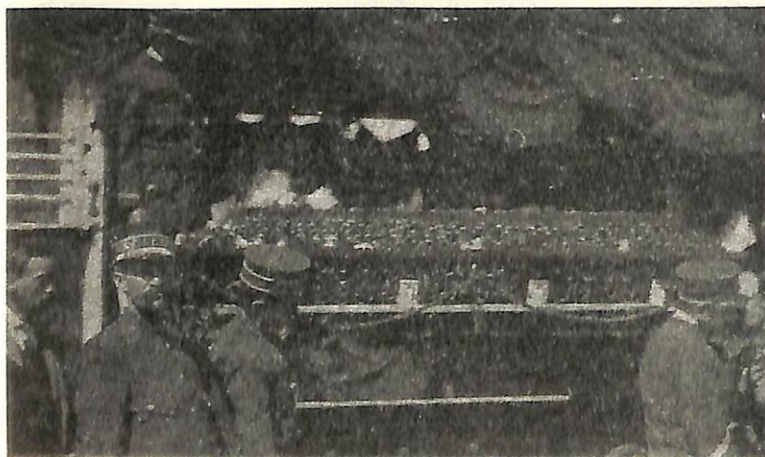
ILUSTRACIONES²¹

21 Tomadas de Gustavo Casasola, *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana. 1900-1960*, Trillas, México, 1960.





Muerte de Bernardo Reyes



Ataúd de Madero



Chaleco y ropa interior de Madero



Abrigo de Pino Suárez



Muertos durante la Decena Trágica



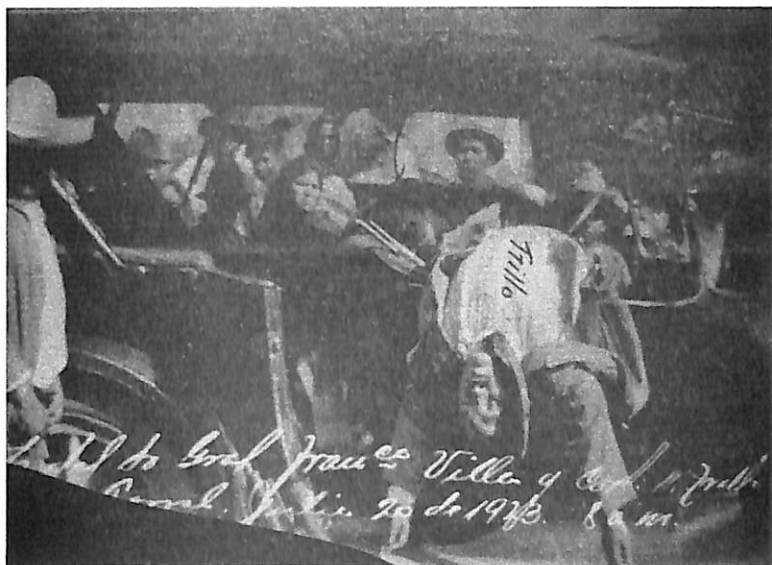
Muertos durante la Decena Trágica



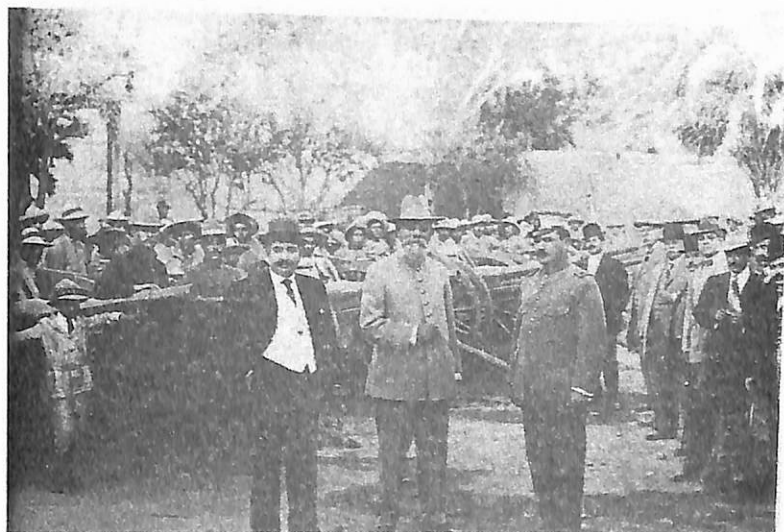
Villa y Zapata en la silla presidencial



Muerte de Zapata



Muerte de Villa



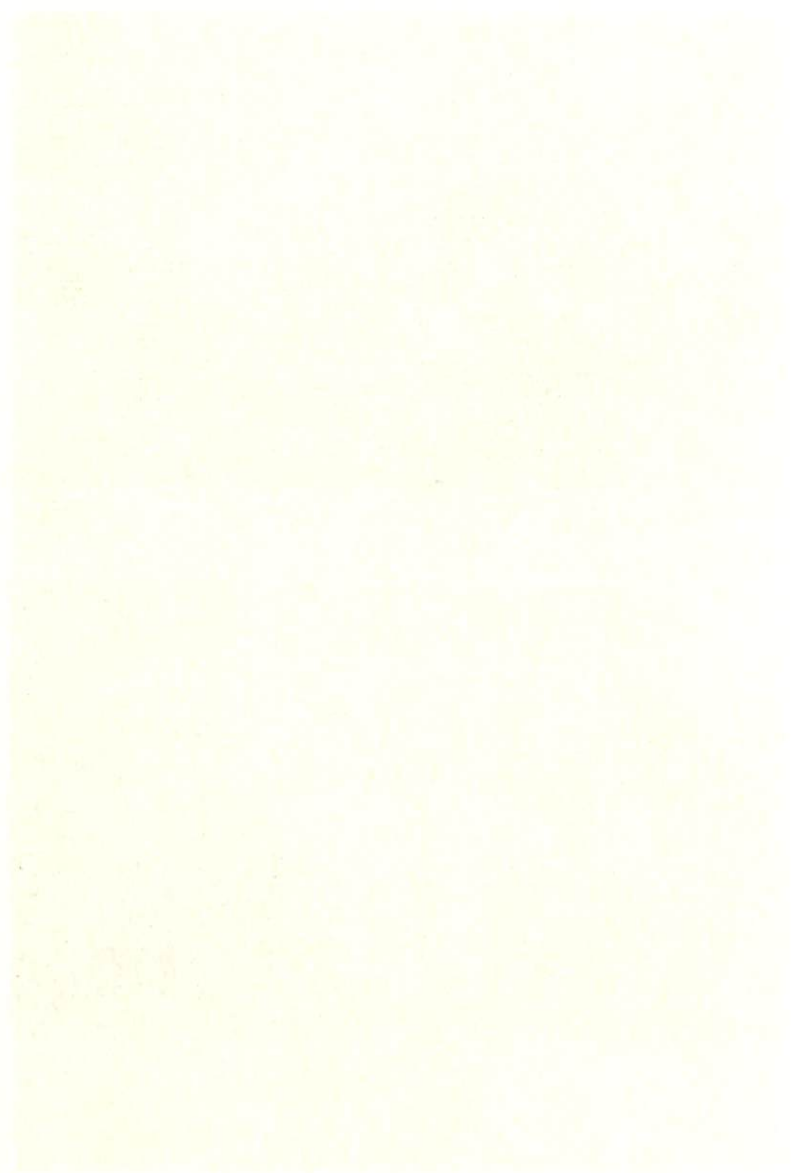
Maytorena, Carranza y Obregón en Sonora



León Toral y otros implicados en la muerte de Obregón

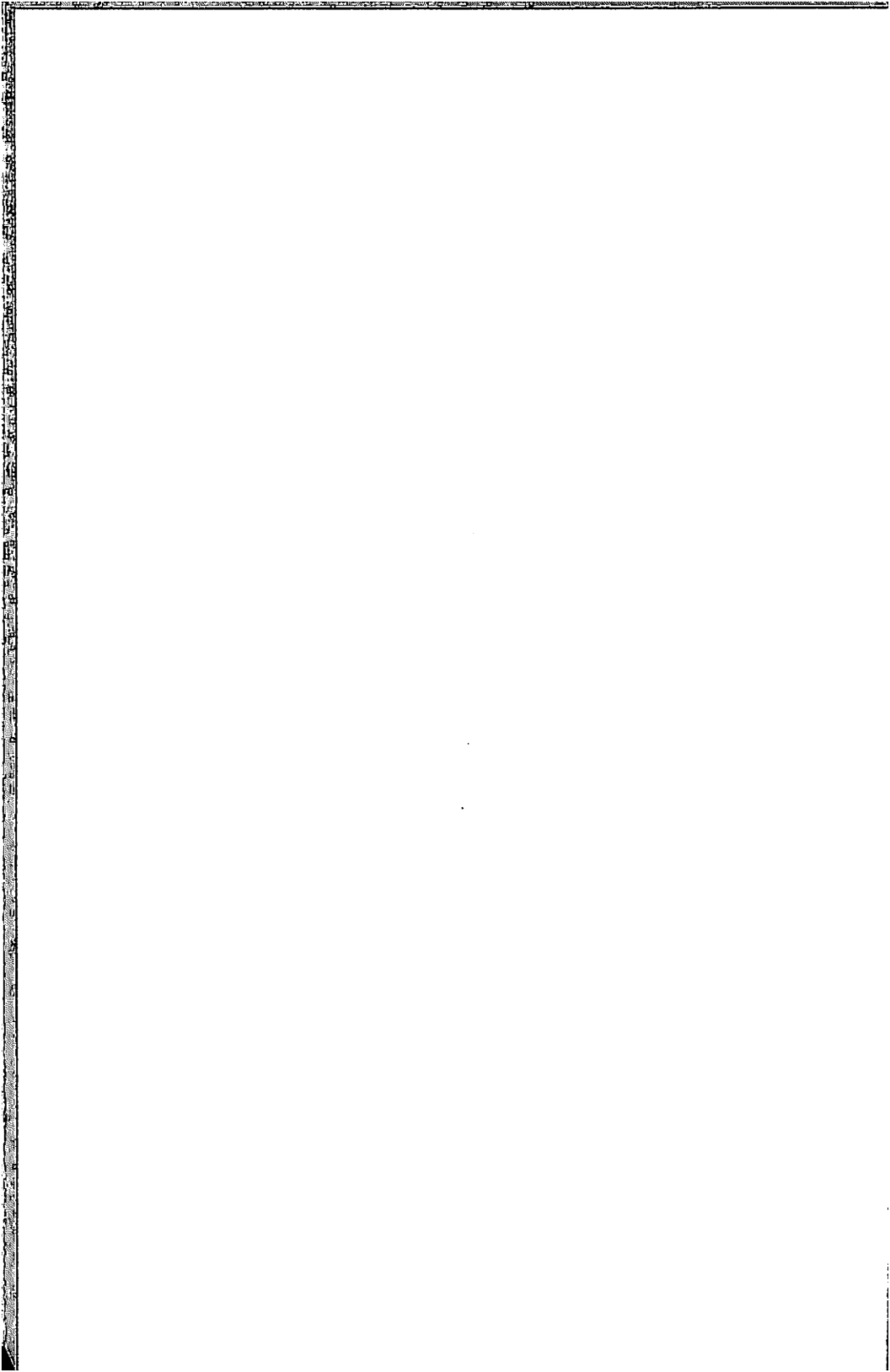


Maytorena y los jefes yaquis



ÍNDICE

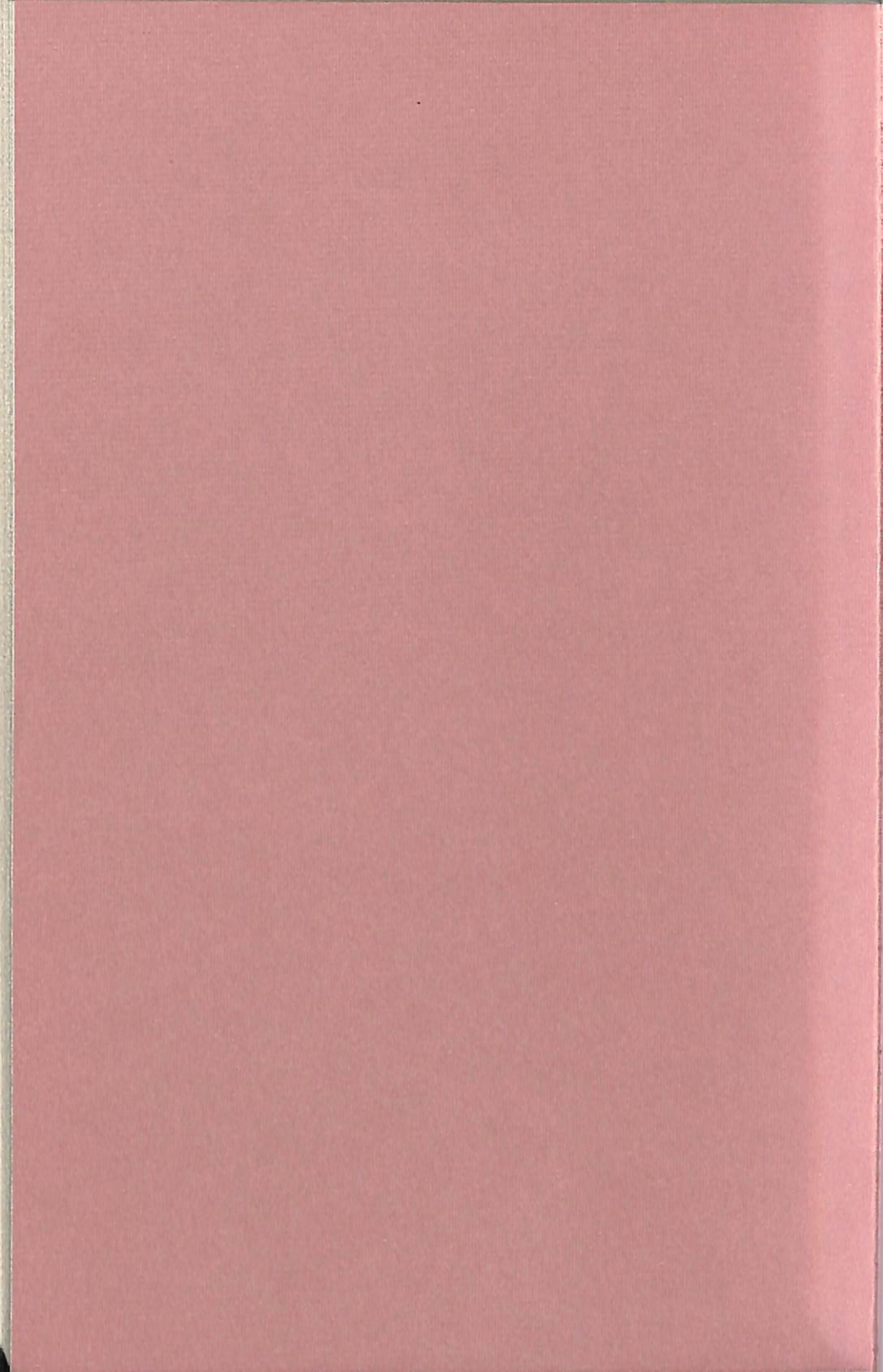
AGRADECIMIENTOS	11
PRÓLOGO.....	13
PALABRAS PRELIMINARES.....	17
ADVERTENCIA.....	21
LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA.....	25
<i>LOS DE ABAJO</i>	35
<i>LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO</i>	49
<i>YOREM TAMEGUA</i>	57
<i>LA PUTACIÓN</i>	65
<i>EL SUPLICIO DE ADÁN</i>	73
ACLARACIÓN PERTINENTE.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	83
ILUSTRACIONES.....	87



***Entre la crítica y la irreverencia: La novela de la
Revolución Mexicana, del centro a la periferia***
terminó de imprimirse en octubre de 2014
en los talleres de EditoRAS
Coahuila 87-A, Col. Cinco de Mayo
Hermosillo, Sonora
Tel. 217-56-97

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
TEL: 773-936-3700
WWW.CHICAGO.EDU





Obras ganadoras del
Concurso del Libro Sonorense 2013

Minotauro
Iván Figueroa
Cuento

Portuaria
Manuel Parra
Poesía

Voy a dar un pormenor
Omar Navo
Crónica

*Entre la crítica y la irreverencia: La novela de la
Revolución Mexicana, del centro a la periferia*
Marco Antonio Chavarín González
Ensayo

Sociedad Anónima de Identidad Variable
Salvador Alejandro
Novela

Gilberto Espinoza, gerente de cobranza
Juan Carlos Valdez González
Dramaturgia

En *Entre la crítica y la irreverencia: la novela de la Revolución Mexicana, del centro a la periferia* -ensayo elaborado con un apoyo del FECAS 2008-2009- se destacan algunas de las similitudes y de las diferencias entre la novela de la Revolución Mexicana canónica de dos momentos muy distintos *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, y *Los relámpagos de agosto* (1964), de Jorge Ibarguengoitia, y las escritas por tres de sus emuladores sonorenses, también en tres momentos muy distintos, *Yorem Tamegua* (1923), de Juan de Dios Bojórquez, *La putación* (1984), de Sergio Valenzuela Calderón, y *El suplicio de Adán* (1997), de Evelina Gil. El enfoque comparativo permite, y según lo sugiere el autor, entender mejor los elementos del subgénero novelesco asumidos por los escritores de Sonora. Este libro, cabe aclarar, parece buscar sólo dos cosas: incitar a la relectura de la literatura regional y proponer una posible base para su pertinente apreciación.

ISBN 978-607-7598-77-0



9 786077 159877



CONACULTA



Instituto
Sonorense
de Cultura



SONORA
★ ★ ★ ★ ★