



INTRODUCCIÓN

En “El coleccionador de ataúdes”, breve relato del libro *A orillas del Hudson* (1920), Martín Luis Guzmán conduce al lector por sendas que van de la extrañeza a la alegoría. El escritor retoma una anécdota que alguna vez escuchó de labios de Julio Torri, quien se convierte en guía obligado de la fabulilla. Aparecen entonces unas amplísimas salas que dan cobijo a un completo repertorio de cajas mortuorias. Pues si unos colocan sus ocios al lado de la filatelia o la numismática, el hombre del relato persigue con ansia los féretros de muertos ilustres. Todo el ambiente es lúgubre y un aura yerba domina el escenario. Ciertas reminiscencias hacen pensar en algún episodio perdido del *Gog* de Papini. Luego de unas cuantas acotaciones el personaje anónimo, reflexiona acerca de sus aficiones y llega a preguntarse con certera malicia: “¿Cree usted que se ha escrito alguna vez curso más elocuente ni más íntimo de la historia de México que el que se contempla, rico y llano, con sólo volver los ojos hacia estas nobles reliquias? Sí, la historia de México —porque ése es uno de los muchos premios de mi obra—, la historia de un país de muertos...”.

Es lógico que Guzmán lamente que la República sea un territorio de fantasmas, pues los cuadillos se han investido con los ropajes de Macbeth y han sembrado la pasión personal en lo que era batalla colectiva. Aún así, Martín Luis Guzmán escribió que “los héroes”, lo mismo si surgen de la realidad que si viven en la fantasía, son siempre hijos del alma de los pueblos. Propiamente hablando, nunca hubo héroes falsos: los hombres que se tornan héroes son siempre héroes, independientemente de su capacidad real y de sus actos y sus ideas. Por esto los héroes no se discuten, o si discuten sólo dentro de su heroicidad. Acaso se diga: ¿Cuál es la virtud esencial del héroe? ¿Cómo se le conoce? ¿Quién la descubre? A estas preguntas responde apenas el instinto de los pueblos, y, naturalmente, no con un avaloramiento preciso ni un análisis, sino de manera sintética e imperativa: con la fama. La fama es el atributo heroico inconfundible” (*A orillas del Hudson*, p. 62). Aunque en el breve artículo “La barba del *poilu*” tendrá que

reconocer con melancolía manifiesta que “las guerras inventan héroes y crean tipos. En las guerras modernas los héroes mueren o se inutilizan y pronto pasan” (*Idem*, p. 145).

La idea del *héroe* que asume Martín Luis Guzmán está ligada a las concepciones clásicas que proveyeron al siglo XIX. Thomas Carlyle, el gran ensayista inglés, desarrolló en *Los héroes* una noción positivista que perduraría aún en las primeras décadas del presente siglo. El autor victoriano se expresaba de la siguiente manera al hablar acerca de “El revolucionarismo moderno”: “Examinemos la última forma del heroísmo, la que llamamos realeza. Al jefe, al capitán, al superior, al que asume el mando, al que está por encima de los demás hombres; aquél a cuya voluntad deben estar subordinadas todas las otras y sometérselo lealmente, cifrando su bienestar en esa voluntaria sumisión; a ese hombre debe considerársele como el más importante entre los hombres. Para nosotros representa prácticamente el compendio de las varias formas de heroísmo: maestro, sacerdote; todas las grandezas que pueda nuestra fantasía sugerirnos como susceptibles de residir en un hombre” (en la versión de la editorial Aguilar, p. 393).

Estas anotaciones tienen algo de monolítico, de figura pétrea que se ostenta en imagen de la gloria eterna. Sin embargo, la modernidad ha encontrado nuevos rumbos para encuadrar a sus líderes políticos y espirituales. Ahora el ojo crítico está aguzado y pretende observar a los héroes dentro de un matiz de mayor amplitud analítica, más humanizada. En su reciedumbre, en su valentía, en sus contradicciones, en su bruma y en su transparencia, porque el juego del poder implica una perspectiva riesgosa y difícil de asumir en la neutralidad. E. H. Carr en *¿Qué es la historia?* señala que “la teoría de la historia centrada en el gran hombre dejó de estar de moda hace unos pocos años, pese a lo cual asoma alguna vez su poco agraciada cabeza... El gran hombre es un individuo y, siendo como es individualidad sobresaliente, es asimismo fenómeno social de sobresaliente importancia” (Seix-Barral, p. 71). Hegel en su *Filosofía del derecho* realizó una suerte de síntesis de la heroicidad: “El gran hombre de una época es el que sabe formular con palabras el anhelo de su época, el que sabe decir a su época lo que ella anhela, y sabe realizarlo. Lo que él hace es corazón y esencia de su época; él da realidad a su época”.

Martín Luis Guzmán escribió sus principales obras a manera de una crónica del caudillaje. Lo curioso es que aquí se mostró inflexible,

ahondó defectos y dejó en claro sus posiciones críticas. En *Academia* (1959) está incluido el discurso “Apunte sobre una personalidad”, semblanza autobiográfica donde el escritor proclama su ideario y éste se encuentra ubicado en los hombres de la Reforma, pues Guzmán fue un liberal y la médula de sus entusiasmos quedó cimentada cuando “sintió la grandeza de Benito Juárez; y se explicó por qué el cielo empiéreo, entidad teológica o metafórica, es factor heterogéneo en las especulaciones terrenas del hombre” (p. 29). Aquí todavía los *héroes* son símbolo de un tiempo reconocible, de una era que puso a prueba lo que podría denominarse, sin pudores, un momento ejemplar. Hubo errores, pero estos supieron asumirse con el rigor y la aspereza de un siglo enmarcado por las luchas intestinas y el fragor de la lucha permanente. El heroísmo aún parecía *visible*. Mientras que el legado de la Revolución de 1910 fue basto y tuvo la majestad que otorgan los destinos funestos: una veta inabarcable de posibilidades, unos cimientos que en lugar de generar nuevas construcciones terminaron por ser apenas basamentos.

En *La Revolución y las letras* (Bellas Artes, 1960), Edmundo Valadés emprendió un análisis acerca de la novela cuya temática centra sus lanzas en la gesta guerrera. En ese ensayo las referencias a la obra de Martín Luis Guzmán son obligadas, y en el apartado sobre “Los jefes” aflora la mirada cuestionante del autor de *El águila y la serpiente*. Los caudillos pasan revista ante la pluma certera de Guzmán, por ejemplo, a Villa lo define así: “Este hombre no existiría si no existiese la pistola... La pistola no es sólo su útil de acción. Es su instrumento fundamental; el centro de su obra y su juego; la expresión constante de su personalidad íntima”.

Sobre Porfirio Díaz anotará Valadés que “su retrato, en la novela de la Revolución, está cargado de iras que le destacan una fisonomía calculadora y fría y reflejan únicamente indigna pasión ante sus errores. Páginas hirientes, irritadas, despectivas, se acumulan de las plumas de Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos, sus más tenaces inquisidores”.

Por otro lado, habría que recordar algunas líneas de “Apunte sobre una personalidad”, cuando Guzmán adolescente destruye la imagen heroica del dictador tuxtepecano: “De tanto mirarse a sí mismo, y de tanto consentir en que sólo hacia él se mirase, o de exigirlo, se le había enturbiado la idea de su origen y de su razón de ser. No percibía

ya la realidad material y espiritual del país a quien gobernaba, sino lo que los años habían pintado sobre la realidad para enmascararla...". Otro es el relato socarrón que hace el escritor en "Tránsito sereno de Porfirio Díaz", que forma parte del díptico genial llamado *Muertes históricas* (1958), cuya prosa elocuente recuerda por momentos al Quincey de *Los últimos días de Kant*. Con economía de recursos literarios describe así el final del hombre que hizo de su nombre la definición de una época: "A media mañana del 2 de julio la palabra se le fue acabando y el pensamiento haciéndosele más y más incoherente. Parecía decir algo de la Noria, de Oaxaca. Hablaba de su madre: "Mi madre me espera" (p. 23).

El concepto de heroicidad está lejos de resistir las antipatías que sintió Guzmán ante personajes como Carranza. En *El águila y la serpiente* lo describe así: "Y note, en fin, que don Venustiano no perdía un segundo la batuta de la conversación; que hacía a cada paso alusiones históricas —evocadoras en especial de la época de la Reforma—, y que era escuchado por todos con acatamiento profundo, hasta cuando incurría en notorios disparates, como al escapársele aquella noche dos o tres que hubieran hecho sonreír a cualquier estudiante de primer año de Derecho" (Promociones Editoriales Mexicanas, p. 46). Aún más despectiva es la imagen que presenta Martín Luis Guzmán en otro episodio del mismo libro: "... la figura de don Venustiano y la fotografía de la Revolución se compenetran. Carranza arribó a Sonora no sólo huido, sino sucio, andrajoso, y cuando todos esperaban oírle pedir un baño —agua y jabón que le quitaran la mugre y piojos—, se escuchó con sorpresa que el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista sólo quería retratarse. Para la fotografía revolucionaria fue aquél un suceso fecundo: de entonces data la conciencia de su destino como actividad llamada a grandes cosas" (pp. 250-51).

Al *Caudillo del Sur* lo vio el escritor con algo más que recelo y lo llamó "apóstol de la barbarie". Con Obregón tampoco mostrará Guzmán mayores simpatías: "no vivía sobre la tierra de las sinceridades cotidianas, sino sobre un tablado; no era un hombre en funciones, sino un actor. Sus ideas, sus creencias, sus sentimientos, eran como los del mundo del teatro, para brillar frente a un público: carecían de toda raíz personal, de toda realidad interior con atributos propios. Era en el sentido directo de la palabra, un farsante" (*El águila y la serpiente*, p. 62).

Por el contrario, la idea exaltada sobre los héroes como un haz de virtudes indiscutibles queda amparada por la figura de Francisco I. Madero. De él hará la siguiente apología: “Madero es para México la promesa donde se encierra cuando a México falta en el camino de la tranquilidad y la ventura; el hombre que nos hubiera salvado; el héroe que nos salva en nuestra imaginación; el recipiente de la generosidad trascendental y del poder extrahumano que necesitan los pueblos ya sin esperanza” (*A orillas del Hudson*, p. 62).

El tono desbordado de Martín Luis Guzmán establece un pensamiento cuyas ligas están claramente delimitadas: por un lado, la épica de la Independencia, con todo y su crítica a la conducción criolla de la lucha; luego, la fuerza de los hombres de la Reforma. Lo que siguió fueron razonables excepciones, unos cuantos próceres que lidiaron en la epopeya revolucionaria. En el Senado de la República, en un discurso pronunciado el 14 de septiembre de 1971, el escritor y Senador electo por el Distrito Federal encuentra que: “Sacrificado Hidalgo, sacrificado Morelos, sacrificados todos o casi todos los demás caudillos, fue Vicente Guerrero quien, modesto, noble, invencible e inflexible gracias a su fortaleza y a su fe, mantuvo viva la lucha hasta que el triunfo se lograra, por lo que su intuición histórica y su desinterés y patriotismo, hacen que México vea en él al genuino consumidor de la Independencia”.

Guzmán precisa y considera aquello que es resonancia en un tiempo donde el silencio es señal de derrota. La Historia, con todo y su mayúscula inicial, es para él una prueba que deben sortear los grandes personajes con relación a su pueblo. En este tránsito que media entre el *sujeto común* y el *héroe* se establecen las diferencias y las desigualdades de concepto. Martín Luis Guzmán observa los hechos de un modo paralelo y se instala en el eje mismo del poder. Su enseñanza está en ubicar este individualismo en la crítica acerva de aquello que sea injusto o indigno, por ello dirá: “La ciudad de México convierte hoy en monumento de piedra la emoción reverente que tenía puesta en la memoria del joven héroe poblano [Aguiles Serdán] de cuyas manos desfallecidas tomó la República el arma para combatir la tiranía. Mas fuera error ver en esta ofrenda una manifestación de amor única y definitiva de los heroísmos de 1910 y 1911; que si tal fuese, los manes de dos ejércitos hermanos, ambos igualmente fuertes; antagónicos en apariencia, si en el fondo impulsados por un mismo ideal, se inquietarían en torno nuestro hasta ver restablecerse la justicia...” (“Federales y

Revolucionarios”, en *Otras páginas*, p. 162). Esta alocución fue pronunciada el 24 de noviembre de 1912 en la Plaza de Villamil de la ciudad de México, cuando se colocó la primera piedra de un monumento que jamás se construyó. El hecho resulta significativo y corrobora la idea de *envejecimiento* que tenía Aristóteles, pues para el filósofo estagirita el *olvido* es la parte inequívoca del fenómeno temporal. Cuando comienza la guerra de Troya los tios inician el levantamiento de un inmenso muro. Al final de la *Iliada* nadie recordará el por qué de tal suceso. Todos lo han olvidado ya que la realidad fue cruenta y estableció una dicotomía entre lo fundamental y lo innecesario. Por ello, un monumento a un héroe queda relegado cuando los combates se suceden día y noche; las imágenes heroicas pierden la mitología y adquieren otra condición. El tiempo pondrá pátina a infinidad de proyectos porque en esos momentos lo mejor era sobrevivir. La vejez llegará cuando los días corran sin descanso y la obra olvide aquello que parecía indispensable.

Un personaje consentido de Martín Luis Guzmán fue Xavier Mina, a quien le dedicó distintos homenajes. En *Mares de fortuna*, en el episodio correspondiente a “Luis Aury”, se lee: “A fines de noviembre se presentó en la isla, con dos buques bien armados, un extraordinario personaje navarro, de quien luego se supo que andaba organizando una expedición en favor de la independencia mexicana... Se llamaba Javier Mina” (p. 138).

Las últimas líneas de la novela *Javier Mina: héroe de España y de México*, hablan por sí solas de la admiración que profesaba Guzmán por el vencedor de la batalla de *Los Remedios*: “Los restos de Javier Mina yacen hoy en la ciudad de México, al pie de la Columna de la Independencia, donde una llama que jamás se extingue lo recuerda entre los mayores héroes de la nación mexicana” (p. 236).

El liberalismo es un fruto nacido y madurado luego del periodo independentista. México requería de una doctrina cuya esencia fundara en términos políticos y sociales una república moderna. El proceso lo echaron a andar José María Luis Mora y Mariano Otero, en su calidad de figuras principales de dicho movimiento que culminaría en el periodo de la Reforma. Nadie puede dudar que la figura extrema, el vértice indispensable de la historia mexicana es Benito Juárez. Calificativos podrían sobrar para definir su obra polémica y su patriotismo

durante el imperio de Maximiliano y ante las mil y una acechanzas interiores y exteriores.

En *Academia*, Martín Luis Guzmán explica sus adopciones a la filosofía liberal: “La Preparatoria de entonces, además, era la escuela superior del liberalismo mexicano, liberalismo allí humanístico y amante de cuanto trascendiese a cultura” (p. 31). Esto aunado a una experiencia infantil cuando su padre le habló acerca de Juárez como “el mayor de todos” los militantes de esa ideología.

Uno de los asuntos que más preocuparon al escritor, fue la vigencia de los ideales de la Reforma. En el Senado dirá el 7 de diciembre de 1971 que una misión profunda es la de “hacer sentir la actualidad militante de Benito Juárez”. Meses después, el 9 de mayo de 1972, dirá en la misma tribuna: “Apasionadamente actual y apasionadamente nacional en su hora, Benito Juárez sacó a luz, dio vida a principios que estuvieron muy lejos de ser locales o de ser solamente actuales en su hora; fueron principios que en aquel momento tenían validez en cualquier país del mundo, y que, de entonces acá, no lo han perdido al aplicarse también en el mundo entero”.

Es por demás evidente que las épocas modifican a los hombres. En ocasiones la palabra justa es motivo de feroz censura y esto se debe a que la dictadura impone un camino lineal, sin contradicciones, una ficcionalidad que sólo pueden asumir quienes están libres de cualquier forma de conciencia. Al hablar de Belisario Domínguez, el autor de *Muertes históricas* encontrará que “el sacrificio heroico de Belisario Domínguez, sacrificio apenas igualado por los mayores que hayan hecho los mexicanos de máxima prestancia en sus servicios a la patria, y apenas igualado también fuera de México, por quienes por su patria respectiva hayan hecho sacrificios análogos” (*Idem*, 16 de noviembre de 1972).

Ahora bien, de “El coleccionista de ataúdes” donde México es un territorio de muertos ilustres, inquietante alegoría de un país cercenado por las guerras civiles y las intromisiones extranjeras, parece complementarse con la oración fúnebre a Jesús Urueta, cuyas palabras iniciales son una pauta y una conclusión obligada: “La sentencia del legislador de Atenas ‘no juzguemos de una vida hasta después de la muerte’...”. Aquí, Martín Luis Guzmán acata los matices de una existencia valiosa libre de heroísmos. Este juicio acepta las ambi-

güedades, pero conserva la posibilidad de las dualidades que señala Guzmán acerca de Urueta al decir que “si gran pecador, ciudadano insigne e incomparable tribuno. Porque no habiendo sido los días de Jesús Urueta ni los de un santo, ni los de un maestro, ni los de un héroe, sino que mientras ellos corrían quedaba atrás un rumor de voces no siempre laudatorias y a menudo discordantes, sus deudos por el corazón y por el espíritu hemos debido esperar esta hora de supremo desinterés para apreciar la magnitud de nuestra pérdida”.

En estas anotaciones es posible apreciar el desfase entre la heroicidad exaltada y pétrea, aún decimonónica, que ronda por los senderos de un pasado que todavía está lejos de ser historia. La distinción entre una categoría y otra, radica en un cambio fundamental: en el primero lo que importa es poner de manifiesto el carácter ejemplar y legendario de un tiempo transcendido, por más que todavía algunos rasgos de otra época estén insertados en el presente. Pero, como diría J. H. Plumb en *La muerte del pasado*: “El pasado es una realidad psíquica usada para menesteres sociales, para enaltecer las virtudes de la valentía, la perseverancia, la fuerza, la lealtad y el desprecio de la muerte” (Barral, p. 21). Por el contrario, la historia pretende una mirada de mayor amplitud analítica. Acepta los matices y plantea interrogantes, los personajes adquieren una complejidad mayor y evita la emotividad arrobada. En Martín Luis Guzmán lo que prevaleció durante una primera etapa fue el pasado independentista y de la Reforma, después vendría la violencia revolucionaria. Los hombres eran de carne y hueso, por ello Porfirio Díaz termina por convertirse en un ídolo caído a los ojos del escritor aún adolescente. Lo mismo podría decirse de sus valoraciones acerca de los caudillos. Exacta o inexacta, benevolente o implacable, lo que transita por la conciencia de Guzmán es el fuego histórico que derrumbará el pasado. De ahora en adelante el imperativo es el de la crónica.

Incluso, Ignacio Aguirre —mezcla de Adolfo de la Huerta y Francisco Serrano— en *La sombra del caudillo* manifestará sus dualidades como *hombre ilustre y gran pecador*. El llega a cuestionar la ficcionalidad del lenguaje político amañado, cuando Hilario Jiménez (Plutarco Elías Calles) le recrimina acerca de sus “deberes para con el país”; Aguirre contestará indignado: “Estamos hablando con el corazón en la mano, Hilario, no con frases buenas para engañar a la gente. Ni a ti ni a mí nos reclama el país. Nos reclaman (dejando a un lado tres o cuatro tontos y tres o cuatro ilusos) los grupos de convenencieros que

andan a caza de un gancho de donde colgarse; es decir, tres o cuatro bandas de politiqueros... ¡Deberes para con el país!...” (p. 70). Aquí el personaje muestra la sinceridad de un *hombre ilustre*, sin heroísmos y con las limitaciones que comporta un individuo fogueado en las alturas del poder. Ciertas preferencias de Martín Luis Guzmán hacen suponer que tenía confianza en la actitud cívica de Aguirre. Si se confronta ante los demás personajes, él ganará en prestancia; el hombre que rechaza su candidatura a la Presidencia lo hace desde la perspectiva del entendido de los juegos y rejuegos de la política. Duda del Caudillo (Alvaro Obregón) y declina su participación en lo que considera una mascarada. Los sucesos desviarán el cauce de las aguas y Aguirre decidirá ser uno de los oponentes a la Presidencia. Las reglas están aniquiladas, la obediencia es sinónimo de rebeldía. La tragedia husmea la sangre y el asesinato cercena de forma brutal lo que era respuesta justa a las arbitrariedades de un poder caprichoso.

En el prólogo a la versión cinematográfica de *La sombra del caudillo* (1960), Martín Luis Guzmán que “por ausencia de un partido dentro del cual se liquidasen los idearios divergentes y el opuesto interés de las facciones revolucionarias, todo se convertía entonces en pugna de armas entre los varios sectores del ejército. De ahí las graves crisis políticas, anegadas en sangre, de 1920, 1924 y 1928. Hijas de la psicosis caudillista castrense, ninguna de ellas habría llegado a producirse si, como sucedió a partir de 1934, la existencia de un partido de la Revolución Mexicana, hubiese dirimido en su seno la batalla de las ambiciones personalistas...”.

Por otro lado, Remigio Tarabana imprecará al *gran pecador* Aguirre: “Aprende a producirte con urbanidad... Y, sobre todo: ¿cuándo vas a guardar el decoro de tu cargo? Es una vergüenza que en pleno Plateros ande todo un señor ministro chacoteando así, a la luz del sol, con garrapatas nauseabundas” (p. 28).

Las imágenes inmaculadas y legendarias de la Reforma están en las polaridades de la contienda revolucionaria. La honradez proverbial de Juárez es un eco del pasado, la entereza de Ramírez o la inteligencia de Otero y Mora aún son paradigma. Guzmán asimila los vaivenes del presente y prefiere una actitud abierta, desprejuiciada en la cual conviven algunos héroes sacrificados como Madero. Lerdo de Tejada o Belisario Domínguez quedan por encima de los *hombres ilustres*, expresión que conlleva ironía socarrona o franco homenaje. En su

ambigüedad radica su defensa. Los tiempos son demasiado difíciles para hacer distinciones exactas. Algunos portan el título de *hombre ilustre* porque en medio de sus contradicciones individuales llegaron a poseer un atisbo de patriotismo, fuera cual fuera su rango y facción.

Aguirre queda descrito en *La sombra del caudillo* como “un hombre de placer”, más que uno de “acción”. Nada impide que el escritor señale los insistentes amoríos del ministro de Guerra; ni tampoco que él y sus amigos de mayor cercanía asistan a un prostíbulo. Ahora los sujetos que hacen la historia están sexuados, tienen deseos y su vida privada en nada cambia sus acciones políticas. Los *héroes* quedan relegados al cajón de las memorias póstumas, ya lo real impone sus concreciones.

Adalbert Dessau en *La novela de la Revolución Mexicana* escribe que “el hecho de que Guzmán, a pesar de todo, tome como punto de partida de su relato el terror desatado por una dictadura con motivo de unas elecciones, cuya víctima es Aguirre, al que él mismo ha presentado como un hombre corrompidísimo (en realidad, Serrano estaba en relación con los monopolios del petróleo), es prueba de lo liberal de su postura” (FCE, p. 276). Así pues, el escritor deja los cauces del pasado y llega de manera directa al recuento de los sucesos.

Los vasos comunicantes: lo real y lo imaginario

Martín Luis Guzmán enfrentó la autobiografía en conjunción magnífica con su obra literaria. En *The art of life*, Mitlu Konik Blasing anota que “el hecho de que una vertiente particular o una transformación se torne concebible, probable o necesaria en un momento dado, atestigüa el compromiso del artista en otro diálogo que es extraformal y que posee su propio impulso. El segundo diálogo es con la historia o con la experiencia temporal del artífice en el contexto de su percepción de una experiencia colectiva. En tal sentido la historia del artista incluye su toma de conciencia o la misma oportunidad y trascendencia de la historia; como resultado, podríamos hablar de un diálogo antiformal y considerar la obra como una contradicción entre la perdurabilidad y conversación de forma y naturaleza radical de la conciencia, que existe como un cambio incesante y trascendente. La obra literaria puede ser considerada entonces como forma que informa a la historia o como historia que transforma a la historia” (*University of Texas*, pp. XIV-XV).

El caso de Guzmán asombra porque logra establecer vasos comunicantes entre la mirada que testifica y el escritor que recobra los sucesos por medio de la palabra. En *La muerte del pasado*, Plub insiste en que “los desastres, los reveses y hasta las derrotas, las conspiraciones y las rebeliones tienen cabida en las versiones del pasado con tal que el bien termine por triunfar. Claro está que, según fue aumentando la complejidad de las sociedades y a medida que se afinaba la crítica de sus tradiciones y que se diversificaban su estratificación en clases y sus resortes de poder político y social, se complicaban los problemas de la redacción de anales y su solución empieza a depender menos de la aptitud del autor para el análisis histórico que de su dominio de los recursos literarios” (p. 33).

La tradición indica que el participante de los hechos históricos asume un papel partidista, pues la lucha exige definiciones y las circunstancias son tales que el cronista está obligado a narrar *su* versión. Esto puede modificar sustancialmente la credibilidad de lo dicho.

El ensayista Evodio Escalante, ha persistido en la modificación de los viejos esquemas literarios cuyos resultados eran por demás cuestionables debido a ser reiterantes: ir de un lugar común a otro. En el libro *Tercero en discordia* está incluido el texto “Notas para la lectura de *La sombra del caudillo*”; aquí las especulaciones procuran un soporte teórico que está amparado en la lingüística de Roman Jakobson, así como en algunas apreciaciones de los formalismos rusos. Unas cuantas líneas sirvan de mínimo desglose: “la idea de realismo aplicada a la novela *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, plantea cuando menos el riesgo de una trampa: la de atribuir a la novela, antes que cualquier otra cosa, un retrato fiel de acontecimientos que tuvieron lugar en la historia del país. La historia, en ese caso, se impondría totalitariamente sobre la obra artística, y terminaría por convertirse en el criterio de su eficacia, e incluso, de su verosimilitud literaria” (UAM-Iztapalapa, p. 27).

Por ahí aparece Pierre Macheray, quien en su ensayo “Lenin, crítico de Tolstoi” afirma que “interpretar la obra por su relación con la historia adquiere por lo tanto un sentido muy preciso: hay que definir, es decir limitar, el periodo histórico al cual corresponde la obra, poner en evidencia dos formas de coherencia, dos unidades, una literaria y la otra histórica... Lo que se dice en una obra literaria no corresponde necesariamente a la época de su autor: la relación de una obra con la

realidad histórica no se reduce a la espontaneidad ni a la simultaneidad; algunos escritores se relacionan con tendencias secundarias de su época o con supervivencias de épocas superadas; de un modo general, puede decirse que un escritor está siempre retrasado respecto del movimiento histórico: cuanto más se ocupa de cosas que le son próximas, más dificultades experimenta para escribir”.

Es preciso aclarar el problema que comporta el hecho histórico ante el escritor. Una perspectiva simplista decidiría que el cronista ejerce la literatura a la manera de un *espejo* y este recibe y reproduce imágenes con un abundante grado de fidelidad, es decir, nadie podría dudar de lo anotado por tal o cual narrador, por más que su discurso sea solipsista. A la práctica las cosas operan de otro modo, porque como dice Julia Kristeva: “*Hacer de la lengua un trabajo, laborar en la materialidad de lo que, para la sociedad, es un medio de contacto y de comprensión, ¿no es hacerse, de golpe, extraño a la lengua? El acto denominado literario, a fuerza de no admitir distancia ideal con relación a lo que significa, introduce el extrañamiento radical con relación a lo que se considera que es la lengua: algo portador de sentido*” (*Semiótica*, Editorial Fundamentos, p. 7).

Pero lejos de intentar una teorización abundante, riesgosa y críptica, lo que hace el revolucionario es tratar de explicarse un fenómeno en sus complejidades estéticas y sociales. El primer problema que comporta dicha conceptualización es el de la *objetividad* del reflejo (aquí importan las determinaciones materiales, las concreciones que aprehenderá el sujeto en relación con el mundo material); en segundo lugar, corresponde a la *exactitud* del reflejo (las condiciones que intervienen en ese proceso). De la fusión de ambos *obstáculos* se encamina una probable solución: todo conduce al escritor a un *reflejo sin espejo*. Esto suena a imagen poética, pero si se reflexiona un poco, entendemos que del “*espejismo mecanicista*”, del que capta de manera arbitraria, sin discriminación, las cosas y los personajes, se llega a un *reflejo* que se forma como una práctica histórica. En ese sentido, habría que auxiliarse de Gilles Deleuze cuando encuentra que “*el sujeto es actividad y, en tanto tal, no es pasivo ni activo: es proceso. Lo que cabe hacer, por lo mismo, es el inventario de los distintos momentos de ese proceso*” (*Empirismo y subjetividad*, Edo., Granica, p. 13). En el caso específico del escritor y periodista chihuahuense, lo que opera es una enorme conciencia de los fenómenos que describe. El es actor y cronista, hombre ilustrado que procura asimilar la barbarie del com-

bate sin doblegarse. Martín Luis Guzmán narra en *El águila y la serpiente* (1926) un mosaico de acontecimientos cuya cronología abarca de 1913 a 1915; libro de perfecciones estilísticas, es también una prueba radical ante los episodios comentados; los personajes son reales y su conducta está observada con hondura. Un texto genial es “La muerte de David Berlanga”, en la cual está descrito uno más de los crímenes del lugarteniente villista Rodolfo Fierro; la lección ahí contada tiene la brutalidad de la contienda; el temible Fierro apresa al joven Berlanga por unas habladurías contra el ejército de Francisco Villa. Guzmán reproduce la pesadumbre del brigado militar quien lucha contra lo que Jankelevitch llama “la mala conciencia”. Ese instante en que el remordimiento es una crisis aguda, un pinchazo que traspasa la carne y llega hasta la tensión trágica. El episodio rezuma violencia e irracionalidad. Fierro es la encarnación misma de la bestia, del hombre que carece de cualquier tipo de sentimientos. Aún así, por vez primera enfrenta los riesgos de una presencia libre de miedos. David Berlanga asumirá su infortunio con una calma absoluta que se manifiesta en el creciente capullo blanco de un puro. Nadie podría creerlo, un hombre cuya muerte está próxima y pese a su juventud asimila la injusticia con feroz paciencia. Fuma y sus bocanadas lo hacen expeler un humo vivificante y tranquilizador. El juego de Guzmán asoma sus transparencias, uno es el asesino que acorrala y dispara a mansalva; el otro es un sujeto de una sola pieza. La valentía de Berlanga es una bofetada al ego de su rival. Sin exageraciones podría decirse que desde *El duelo* de Joseph Conrad pocos relatos llegan a tocar de manera tan directa las bifurcaciones de la vida y la muerte como práctica moral.

Uno de los textos que debió integrar *La sombra del caudillo* (1928) es “El general Roberto Cruz”. El escrito permaneció en la semioscuridad debido a que sólo pudo ver la luz en el número 6 de *La Antorcha* (septiembre de 1931), revista vasconcelista editada en el exilio parisino. Bien, en unas cuantas páginas, Martín Luis Guzmán hace un retrato excepcional, de cuerpo completo, de un personaje abominable. Los detalles, el gusto por la observación y la ironía son los elementos que contiene esta pequeña bomba literaria. Cruz fue el general de brigada al que comisionó Calles para hacerse cargo de la seguridad de la ciudad de México. Eran los tiempos de transición una vez que el Plan de Agua Prieta terminó en masacre. Los opositores delahuertistas perdieron en 1924 una contienda que definiría los rumbos del poder. La brújula se orientó hacia el gobierno institucional, fórmula que pondría en juego las seguridades de la calma en un país de muertos

ilustres, pero, consideraciones al margen, Roberto cruz tuvo una afición funesta: “Pintaban al joven inspector de policía bajando a los sótanos de la inspección —allí donde los políticos presos permanecen tres y cuatro días justicieramente colgados por las manos a las argollas empotradas en la pared. Llega —decían— el general Cruz armado de su pistola heroica, y hasta ahora no ha habido malhechor que no le confiese la verdad de su crimen, por lo menos la verdad necesaria para que primero Cruz y luego Calles adquirieran el convencimiento de la culpa y sentencien al reo y lo ejecuten... En todo caso, es un hecho —quienes lo han visto lo aseguran— que la pistola del general Cruz tiene la extremidad del cañón roída por el uso, pues los criminales políticos, atados por las manos a la pared, tienden a defenderse de la pistola, que les castiga el rostro, mordiéndola desesperadamente, tal es su perversidad. Alarde, por lo demás, vano siempre: el general Cruz espera con paciencia a que los dientes del preso se desportillen contra el fino níquel de su arma y sigue después su misión de justicia”.

En 1976 apareció un libro de memorias *Roberto Cruz en la Revolución Mexicana*, escrito por el mismísimo personaje que describe Guzmán con tan viva e insistente agudeza literaria. La amnesia es una patología que tiene mucho de nacional, y Roberto Cruz fue uno de quienes hicieron del olvido una manera de defensa ilegítima. La desmemoria del volumen queda cubierta con un servilismo que es fidelidad a una condición vital que duró décadas. Cuando habla de su cargo como inspector de policía lo hace en los siguientes términos: “la situación era muy difícil y había que fajarse bien los pantalones para poder dar cumplimiento a las órdenes recibidas y que la ciudad de México viviera tranquila y sin sobresaltos...”.

Ahora bien, Martín Luis Guzmán escribe en *Academia* unos párrafos fundamentales para entender las relaciones entre lo real y lo ficticio: “¿Cómo se reflejaría la imagen de la Revolución, cómo las de sus hombres, en el espejo de la historia mexicana? ¿Sería posible limpiarlos de sus impurezas —a ella y a ellos—, y aun de los que en algunos caudillos, quizás los más salientes, se señalaba como verdaderas deformidades? ¿Se les podría abrillantar hasta hacerlos dignos de lucir, creadores de un México nuevo, con las mayúsculas de oro que en los tableros patrios recuerdan a los héroes mayores?” (p. 39).

Estas preguntas que se hiciera el escritor a través de las dudas del padre maderista, son el resultado lógico de una lucha de vastísimas di-

mensiones que parecía desbordarse por una república quebrantada y miserable. El traslado de los acontecimientos políticos a la forma literaria fue un duro tránsito que requirió una conciencia peculiar. Es posible que sólo Mariano Azuela con *Los de abajo* y algunas páginas, las mejores, de Rafael F. Muñoz, puedan tener equivalencia con la prosa excepcional de Martín Luis Guzmán. Nadie, ni siquiera aquellos que llegaron a las alturas de Mauricio Magdaleno, cuyas novelas *El resplandor* y *El compadre Mendoza* adquieren una mayor grandeza al correr de los tiempos. Los ejemplos son aislados y los más pueden rescatarse en su emotividad o en sus relaciones extraliterarias que documentan otros campos del saber, pero *El águila y la serpiente*, *La sombra del caudillo*, *Memorias de Pancho Villa* y *Muertes históricas* son trabajos aún insuperables dentro del tema revolucionario. El 28 de mayo de 1918, Guzmán escribe una misiva a Alfonso Reyes en la cual se lee: "...opina [Pedro Henríquez Ureña] que es usted el primer escritor de la joven Anáhuac, Caso el segundo, González Peña el tercero, Julio [Torri] el cuarto, yo el quinto, Vasconcelos el sexto, Cravioto el séptimo, nadie el octavo y Acevedo el nono. (Si se le ocurre a usted corregir la nómina, le recomiendo que no me mueva de mi sitio); opina...". Un juicio actual, efectuado con alevosía y ventaja, haría saltar en esta utópica competencia a Julio Torri y a Guzmán por encima de Caso y González Peña. Reyes mantendría el liderazgo por la abundancia perfecta de su literatura; Torri ganaría terreno en su calidad de miniaturista, y Martín Luis Guzmán estaría a la diestra de don Alfonso, sin que nadie le hiciera la más mínima sombra a quien vivió en Tacubaya en la calle del Árbol Bendito.

El narrador y los paisajes

Hay escritores a quienes la selva devora sus descripciones al igual que ocurre con sus personajes. Rivera con *La vorágine* y Gallegos con *Doña Bárbara*, son las referencias ineludibles. En cambio, existen narradores como Martín Luis Guzmán a los que el paisaje les funciona con toda naturalidad, con sus espacios habitables y con su cauda emotiva que es ya evocación antes de ser memoria. El filósofo español Julián Marías escribió *La función del paisaje en el pensamiento de Ortega* (que forma parte del número dos de *Cuadernos del idioma*, Buenos Aires, 1965), que por muchas razones es su más logrado ensayo. En esas páginas aparecen líneas que revelan una serie de importantes consideraciones: "Los paisajes se *conservan*, se incorporan a la vida, por-

que el hombre vive con su pasado, con sus proyectos realizados o frustrados, con sus escenarios... Sin embargo, el paisaje habitual se disuelve en sus *funciones* y se convierte en lo que pudiéramos llamar 'paisaje implícito' o latente, olvidado de puro sabido" (p. 6).

En la literatura de Martín Luis Guzmán, el paisaje asoma la nariz como un personaje que está ahí para dar cabida a quien lo necesite; lo notable del asunto es la capacidad del escritor por renovar la mirada y acceder a la sorpresa, a lo que Whright-Mills llamaba "la imaginación sociológica". Ese momento en el cual un ambiente es algo más que eso y, además, es, sin lugar a dudas, un entorno. Para precisar la instantaneidad de las imágenes descritas, Guzmán labora en el paso intermedio entre lo estático y lo cinético, ese parpadeo en el cual es posible apreciar aquello que ya casi está perdido en medio de múltiples adversidades. Otra vez reaparece lo real y sus concreciones, así como aquello que es momento privilegiado por medio de las retóricas del lenguaje.

Las presencias que pueblan el lugar y la atmósfera que se anota son fragmentos de una geografía rural o urbana de mayor complejidad. En "Poema de invierno" dirá Guzmán: "Nevado estaba el parque ayer: pequeñas colinas albas subían desde los diminutos albos valles. Nevado estaba y solitario. Y en el corazón de tanto silencio, sobre la blanca sábana de nieve, las líneas quebradas de los árboles daban toda su música a los ojos. Uno que otro grito lejano se oía de súbito, también preciso y rápido como raya negra" (*A orillas del Hudson*, p. 112). Nueva York será el lugar donde la nostalgia trasluce nuevas emociones, en "Del verano y el invierno" esto aparece con toda claridad: "El resurgimiento primaveral, que todo lo renueva —y hace más bellas a las mujeres—, es aquí un momento fugaz. Del otoño, uno que otro día recuerda el soberbio otoño español, las tardes otoñales de Madrid, de azul y oro, con bandadas de pájaros que pintan sobre el cielo juegos de luz." (*Idem*, p. 121).

En *Muertes históricas*, el paisaje es un apunte simbólico. A Porfirio Díaz lo coloca en la ciudad Lux, donde el antiguo dictador "salía a cumplir el rito de su ejercicio cotidiano, que era un paseo, largo y sin pausas, bajo los bellísimos árboles de la avenida... Su figura, severa en el traje y en el ademán, había acabado por ser a esa hora una de las imágenes características del paseo" (p. 10). El otro altivo mandatario era una figura más, con todo y su porte característico, en la hermo-

sísima geografía de la urbe parisina. Guzmán cobra una venganza *a posteriori*, hay cierta delectación en el ocaso del personaje, en su “tránsito sereno”. Una de las desdichas mayores es el desfase entre la permanencia en un lugar y el deseo de estar en otro, a Díaz las conversaciones lo hacían viajar hasta el país que gobernó con despotismo. Para el senil Don Porfirio, México era ya “sustancia del recuerdo” (p. 14).

“Ineluctable fin de Venustiano Carranza” hace del paisaje un entorno trágico. Ahí el lenguaje repliega sus retóricas y se convierte en desnuda descripción claroscuro: “Llegaron a Tlaxcalantongo como a las cinco de la tarde. Aquello no era un pueblo, ni una aldea, ni un lugar. Era una mala ranchería de cuarenta o cincuenta chozas cogidas entre la montaña, que se levantaba por la izquierda, y el borde del precipicio, que caía por la derecha... La montaña, hasta la parte visible entre la niebla, era escarpadísima; desde el fondo del precipicio subía el rumor del torrente que se estaba formando con el aguacero” (p. 125). El tono lúgubre hace coincidir a las fuerzas naturales con la crueldad de la emboscada. Tradición es que los augurios estén dados por una equivalencia climática que trastorna el momento. *Macbeth*, la célebre tragedia shakespereana, comienza en una tarde tempestuosa y voz de una de las brujas se escucha “¿Cuándo volvemos a juntarnos, cuando relampaguee, cuando truene o cuando llueva?” (Escena primera).

El presagio está presente de igual manera en “La magia del Ajusco”, capítulo segundo de *La sombra del caudillo*. Aguirre, militar y eterno enamorado, flirtea con Rosario. La virilidad del ministro de Guerra queda representada en “el grave y varonil Ajusco”. Lo que sigue es la pérdida de la temporalidad real, la que terminará por romperse gracias a un fenómeno atmosférico que modifica los hechos: “Un relámpago, y luego un trueno, volvieron de súbito a Rosario a la realidad de la tarde y del aire libre. Dos gotas, duras como piedras, le golpearon la cara. Arriba el espíritu invisible del Ajusco, lanzando por sobre ella y por sobre todo el valle los torbellinos de su enorme penacho negro, lo teñía todo con sus tintas tempestuosas. Los cúmulos blancos del comienzo de la tarde era ya una sola nube morada, plomiza, cuyas volutas se desenrollaban hacia la tierra en cortinas espesas, casi negras... El agua acaparaba de pronto la esencia de todas las cosas; desaparecía el valle bajo la catarata” (p. 20).

Por el contrario, cuando el paisaje es bienaventuranza el escritor pasa de la tempestad a la calma. Así, en *Mares de fortuna* relatará la historia de “Mac Donald y su gente en Funchal”, cuya travesía está sacudida por un tiempo “borrascoso en los primeros días de navegación” (p. 124). Poco después el cielo es una transparencia cristalina y los nubarrones desaparecen. “Alboreando la mañana que despertó a los viajeros con el espectáculo de Madera atronaron al mar clamorosas saluciones. La base de la isla era como de nubes; su cima como que flotaba entre mantos vaporosos. Los expedicionarios fueron agolpándose a proa y acabaron por entregarse a la magia del misterio: se asomaron al prodigio con que toda la tierra surge del seno de las aguas cuando, por fin, desde un bajel, la descubren ojos hechos días tras días al horizonte exclusivamente marino” (*Idem*).

En el paisaje literario se conjugan las visiones del mundo del artista, porque este es el espacio que él ordena o hace entrar en un caos. El rompecabezas consiste en armar las piezas de diferentes modos y donde la colocación de los elementos sí altera el producto final. La geografía a veces es un apunte a vuelapluma, un mero ejercicio referencial, un darle suelo y tierra al personaje; pero, sobre todo es una insistencia emotiva, una individualidad que provoca una integración entre figura y fondo —como ocurre en las pinturas paisajísticas— o una imagen en la cual todo se funde en un mar de confusiones. Martín Luis Guzmán hizo de sus entornos una sabia demostración de su inteligencia literaria. Nunca desperdició un calificativo, procuró expresiones que sintetizaran un estado de ánimo, un regocijo o un dolor vivo. En “De París a Burdeos” el paisaje tiene algo del cubismo de Robert Delaunay: “Prodigio de luz, de armonía de colores: el moreno de la tierra recién volteada, el verde nuevo, el ópalo rutilante de la niebla sutil, el blanco azulino, el azul, y, del otro lado, el contraste por falta de la contraluz: menos brillo, más líneas, más detalles. La vía férrea y la carretera, aquí como siempre, dividen al paisaje en mitades esenciales” (*Crónicas de mi destierro*, p. 230).

Muchos escritores han compartido las hechicerías de la pincelada paisajística, pero en realidad pocos la desarrollaron con tan paciente ánimo. Rousseau llevó sus elecciones geográficas al extremo en *Emilio* y en *La Nueva Eloísa*; más recientemente, Michel Tournier insistió en el asunto con dos clásicos de la novela contemporánea: *Viernes o los limbos del Pacífico* y *Los reyes magos*. Esto es significativo porque en ambos autores el paisaje es periplo obligado, recorrido que es una en-

señanza porque las imágenes cambian o se muestran con mayor detalle. Martín Luis Guzmán pasa aquello que decía Michel Butor en “Emplazamientos y paisajes”: “estos vestigios excavados son, de por sí, bastante anodinos, pero nos causan un prodigioso efecto porque son como el dedo que señala, en este paisaje, el lugar concreto que hay que mirar”. Es decir, el escrito muta y transmuta las imágenes habituales, referenciales, para hacer personaje necesario que rompe con lo anodino y entra en el juego de los simbolismos. A veces la trama dicta los entornos, pero el literato, como artista que es, decide ubicar sus acciones en un determinado tiempo, con una luminosidad que convenga a la circunstancia descrita. Al igual que Monet frente a la catedral de Reims, el escritor dota a sus escenarios de una sustancia que será privativa de ese espacio y convertirá en cuerpo y ánimo lo que era eco histórico o ficcional. Por ello, el paisaje es insistencia que rumia sus poderes. Pound irá más lejos: “Ellos no son, su medio les confiere la existencia”.

Todo habla, todo dice algo y Guzmán ordena el marasmo para dar palabra y entorno a quienes forman parte de su repertorio memorístico o ficcional en ese fluir incesante cuyas imágenes son exquisita literatura.

Epílogo

Roland Barthes escribió un breve volumen llamado *El placer del texto*, en uno de sus párrafos parece describir una de las condiciones intrínsecas de la prosa de Martín Luis Guzmán: “El brío del texto (sin el cual en suma no hay texto) sería su *voluntad de goce*: allí mismo donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación de los adjetivos —que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas” (Ed. Siglo XXI, p. 22).

La biografía literaria de Guzmán abarca un enclave específico: la historia y algunos de sus más ilustres ciudadanos. El escritor vivió la cultura mexicana, neoyorkina, española y francesa con lucidez manifiesta. Destruyó espejismos y pudo ver a su país con espíritu crítico y agudeza envidiable. Sus juicios pueden ser polémicos, pero en esos razonamientos está el placer de la palabra justa, el calificativo que ensombrece, desgarrar o eleva por alturas insospechadas, pero la histo-

ria está presente y circula por todo el enredijo de arterias que mueven esa inmensa red viva y difícil que es la realidad nacional. Hombre político cuyas letras auspiciaron o rechazaron actos y personajes, su obra tiene las facetas poliédricas que mucho dicen de su existencia. Pudo equivocarse en momentos álgidos, en tiempos de ventarrones encontrados, pero nadie está exento de hacerlo cuando su vida fue pasión y lucha.

Los últimos años los dedicó al Senado de la República y su paso dejó la constancia de unos magníficos discursos, unos de ellos movidos por la circunstancia de aquel entonces, pero varios de ellos perdurables por sus calidades históricas y literarias. Esta antología es un homenaje al autor de *La sombra del caudillo*, *El águila y la serpiente* y *Muertes históricas*, trío de obras que son una demostración *briosa* de un Martín Luis Guzmán de perfecciones manifiestas. La lectura y relectura de su bibliografía es un placer y homenaje justo a quien produjo páginas de tan profunda reflexión histórica y literaria.*

Andrés de Luna

* Lo menos que puedo hacer desde estas páginas, es agradecer la ayuda de dos apreciadísimos amigos: Felipe Gálvez y Gustavo García. En ambos está el gusto por el pasado de México y la pasión por las letras nacionales, por ello sus contribuciones fueron inapreciables en la elaboración del presente volumen.