



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**La memoria y los lenguajes del poder
en dos novelas políticas de finales del siglo XX:**

***Pretextas*, de Federico Campbell**

y

***Guerra en El Paraíso*, de Carlos Montemayor**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

Juan Tomás Martínez Gutiérrez

Asesora:

Dra. María Begoña Pulido Herráez

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-UNAM

Miembros del comité tutor:

Dra. Edith Negrín

Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM

Dra. Ute Seydel Buteschön

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

México D. F., Abril de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Para mis padres: Tomás y Susana,
con el cariño de siempre
y el agradecimiento a la vida porque siguen a mi lado.*

*(Como siempre para Marina, David, Ana, Marta, Luz:
cerca a pesar de la distancia;
comprensivos a pesar de la cercanía)*

*Y claro, para Diana: por el amor y los viajes,
por llegar y por quedarte,
por la vida que viene...*

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México la oportunidad que me brindó para realizar esta investigación; a la Coordinación del Posgrado en Letras por sus atenciones y la disposición mostrada para interceder y apoyar en las cuestiones relativas a la gestión de apoyos económicos y trámites a lo largo de estos años. El trabajo académico no es posible sin ese soporte administrativo.

Mi más sincero agradecimiento a mi comité tutorial: a la Doctora Ute Seydel Butenschön y a la Doctora Edith Negrín, por sus críticas, comentarios, sugerencias y recomendaciones bibliográficas, por la cordialidad y la precisión; a mi tutora, la Doctora Begoña Pulido, por su perseverancia y las cuidadosas lecturas en el transcurso de la investigación. Gracias a mis lectores, al Doctor Miguel G. Rodríguez Lozano, porque esta versión final debe mucho a sus observaciones puntuales pero, sobre todo, es deudora de su visión sobre la literatura y el quehacer académico y crítico; a la Maestra Françoise Perus, porque su perspectiva sobre la ficción literaria ha sido determinante en este análisis, por supuesto, los errores y omisiones son responsabilidad mía.

Gracias a Diana Sofía porque este trabajo no hubiera sido posible sin sus lecturas y observaciones, y sobre todo, sin su apoyo moral y material en las largas jornadas de investigación, escritura, congresos y en las fechas límite para la entrega de avances y artículos. Espero que la solidaridad haya sido recíproca.

Esta tesis se elaboró con el apoyo de una beca de CONACYT

Índice

Introducción.....	4
Capítulo I	
1. El papel de la memoria y la clausura de una época.....	13
2. La tradición de la novela política en México. El siglo XX y los lenguajes del poder..	26
2.1. La recepción de <i>La sombra del Caudillo</i> . La paulatina creación de una tradición....	34
2.1.1. La polémica por la filiación genérica de <i>La sombra del Caudillo</i>	35
2.2. La novela política como objeto de estudio.....	41
3. La poética de la ficción narrativa.....	51
4. La referencialidad en la novela política.....	57
Capítulo II	
1. <i>Pretextas</i> : los lenguajes del poder y la subjetividad como espacio de resistencia.....	66
1.1. Las ediciones y la recepción de <i>Pretextas</i> : los equívocos y los intentos de fijar una obra nunca estática.....	70
1.2. El periplo editorial de <i>Pretextas</i> y sus implicaciones metatextuales.....	73
1.3. Los paratextos: ocultar y transponer.....	78
1.4. La recepción de la novela: genealogías e identidades.....	82
2. La relación metatextual de <i>Pretextas</i> con los libelos.....	85
2.1. Teoría y práctica del libelo.....	87
3. El archivo y los materiales de la ficción.....	93
4. La subjetividad en la conformación de una verdad.....	99
5. La articulación de la memoria.....	103
6. La duplicidad, la máscara.....	110

7. Prensa y melodrama: las representaciones al servicio del poder político.....	114
8. La memoria y el efecto de conjunto.....	119
9. La ficción y su capacidad de dar cuenta del mundo.....	126

Capítulo III

1. Lucha armada y poder político en <i>Guerra en El Paraíso</i> . La dirección del pasado, el lugar del futuro.....	132
1. 1. Lucio Cabañas en el universo literario de Carlos Montemayor.....	135
2. Los vínculos con el espacio geográfico: la memoria y el mensaje de lo inminente..	144
3. El ritmo de la existencia.....	160
4. Genealogías y tiempos	168
5. Poner en circulación la memoria, dirigirla hacia el futuro.....	176
6. <i>Pretextos</i> y <i>Guerra en El Paraíso</i> : tradición y renovación de la disidencia y de la novela latinoamericana.....	185

Conclusiones.....	195
-------------------	-----

Anexos.....	201
-------------	-----

Bibliografía general.....	213
---------------------------	-----

Introducción

A finales de los años setenta comenzó a ser visible, en el campo sociocultural y en la teoría de las ciencias sociales y las humanidades, un cambio en la manera de entender el pasado. El tiempo pretérito, antes considerado un terreno propio de la historia y de la historiografía, gradualmente se vio invadido por los discursos de la rememoración. El fenómeno se hizo más visible en las siguientes décadas, coincidiendo con la recomposición del mapa político mundial, como una marejada que, según apunta François Hartog:

...alcanzó casi todas las orillas del mundo —quizá, incluso, todos los medios— la vieja Europa, para empezar, pero también y de manera muy amplia Estados Unidos; América del Sur después de las dictaduras; la Rusia de la *Glasnost* y los antiguos países del Este; África del Sur al término del *apartheid*; un poco menos el resto de África, al igual que Asia y Medio Oriente (con la notable excepción de la sociedad israelí). El fenómeno evolucionó de maneras diversas, en contextos diferentes, y alcanzó su punto culminante a mediados de los noventa. Empero, no cabe duda de que los crímenes del siglo XX, con sus asesinatos masivos y su monstruosa industria de la muerte, fueron las tempestades que dieron origen a esas oleadas de la memoria que alcanzaron y afectaron de manera profunda a nuestras sociedades contemporáneas.¹

François Hartog considera que no es un problema relativo sólo al pasado, sino que en ese periodo tuvo lugar una transformación en la forma de comprender la relación del hombre con el tiempo: un cambio de régimen de historicidad, como él lo denomina, en el que la presencia de la memoria es sólo uno de los indicadores. Las raíces del fenómeno se relacionan con

¹ François Hartog, *Regímenes de Historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México, Universidad Iberoamericana, 2007. p. 26.

acontecimientos políticos a nivel mundial, como los arriba señalados, que modificaron dinámicas culturales en el plano local y global. Anunciado en las convulsiones políticas de 1968, el cambio en la concepción temporal, la instauración de un nuevo régimen de historicidad, se percibe mejor en la segunda mitad de los años setenta, y en los ochenta y en los noventa se instaura con plenitud.

En el caso de México, se puede considerar que el cambio en la percepción de la historia coincide con la época en que el sistema emanado de la revolución experimenta sus más grandes crisis, entre 1976 con la primera gran devaluación de la moneda (originada por las turbulencias mundiales en el mercado del petróleo y agudizada por la corrupción y un manejo ineficiente de las finanzas), y tiene su punto culminante en 1994, con la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, sólo por mencionar dos acontecimientos significativos que abrieron el camino al neoliberalismo sin contrapesos y a la posterior alternancia política.

Diversos autores, desde sus respectivas disciplinas, han reflexionado respecto a los motivos, implicaciones y retos que plantea esta cuestión. Beatriz Sarlo, por ejemplo, habla de la imposición del giro subjetivo, un paradigma contemporáneo al giro lingüístico —al que, de hecho, ha acompañado “muchas veces como su sombra”²—, esto es, que aparece paralelo al sustrato teórico surgido a partir de los estudios de Ferdinand de Saussure, que proporcionó una nueva base a otras disciplinas, entre ellas la antropología, la historia y los estudios literarios.

La incorporación de la memoria en la reflexión en torno a la historia también trajo consigo que el cuestionamiento del pasado reciente ocupara un lugar cada vez más importante en las artes, los imaginarios y los discursos sobre el pasado lejano. En el caso de la literatura, la

² Beatriz Sarlo, *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2006, p. 23.

novela histórica aprovechó el auge de la memoria y la incorporó a sus poéticas. Resaltaba, así, el presente problemático de la escritura, inmerso en crisis sociales, marcado por los cambios epistemológicos y políticos, y trasladaba esas problemáticas al universo representado. Evidentemente no fue un asunto exclusivo de la novela histórica. Por todo el orbe surgieron narrativas, literarias y no literarias, que retomaron la cuestión, dando lugar al surgimiento y apogeo de obras sobre la memoria y el testimonio. Sin embargo, este trabajo parte de la hipótesis de que, en el caso de las letras mexicanas, algunos autores encontraron una posibilidad para dar una forma artística particular a este pasado reciente, o pasado presente, en un tipo de novela que ha ido construyendo una tradición: la novela política.

Denominamos “novela política” a una línea de la novela que surge en los inicios del siglo XX, en el marco de la llamada Novela de la Revolución. De manera específica, pensamos en *La Sombra del Caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán, como la obra que inauguró una novelística que centra su narración en la trama del poder político y que ubica sus acciones en una época cercana al presente de la escritura. Hemos decidido adoptar la denominación “novela política”, de uso más o menos extendido entre la crítica, para evitar caer en eso que Beatriz Sarlo llama “el impulso de inflación teórica” que por momentos aqueja a la reflexión concerniente a las humanidades y a las artes. Por otra parte, lejos de pretender construir una definición sobre la novela política, hemos procurado rastrear sus orígenes y analizar cómo los contextos en los que surge influyen de modo decisivo en las particularidades compositivas y arquitectónicas de este tipo de novela. En particular, indagamos en los géneros y lenguajes que retoma e incorpora, por lo general ligados al registro de la realidad inmediata: la nota o la crónica periodística, o bien, ciertos lenguajes de los documentos que ha utilizado el aparato de

Estado como mecanismo de control político, por ejemplo, el parte militar, las actas policíacas, el reporte psiquiátrico, el comunicado oficial, entre otros.

Puesto que sería imposible analizar la totalidad de las obras que integran esa tradición en construcción, nos enfocamos en la recepción de *La sombra del Caudillo* y en algunos aspectos frecuentados por la crítica, como su (dudoso) estatuto literario, su adscripción genérica, el problema de la forma novelesca y el lugar de la política en la literatura. De este modo, al revisar la discusión crítica en torno a otros casos y en distintas épocas, advertimos que algunas discusiones surgidas con la novela de Guzmán, conservan hoy su vigencia. Considerando el panorama crítico y los problemas teóricos que la novela política plantea, hemos retomado algunas propuestas de la poética de la ficción narrativa. Este enfoque nos ha permitido abordar aspectos de representación artística de manera que la historicidad se incluye como asunto y como elemento significante. Asimismo, desde esta perspectiva, el contexto en que surge una obra no es un marco externo sino una de sus partes constitutivas.

A partir de mediados de los años setenta, es decir, en la transición entre dos regímenes de historicidad, la novela política incluye el problema de la temporalidad histórica y la memoria como un asunto de la esfera política; pero también incorpora un discurso mnemónico en la construcción del relato. En ese periodo la novela política en México comenzó a vincular el papel de la disidencia y los mecanismos del poder a los grandes fracasos de los proyectos sociales y democratizadores: la revolución, los movimientos obreros y campesinos de medio siglo, las luchas sociales de los sesenta y las guerrillas, urbanas y campesinas, de principios de los setenta.

Pretextas (1979), de Federico Campbell, y *Guerra en El Paraíso* (1991), de Carlos Montemayor, son dos novelas que, a primera vista, tienen muy poco en común. La primera es una historia sobre un escritor de libelos y un viejo militante, ambientada en una ciudad en la frontera con Estados Unidos. La segunda tiene como protagonista a Lucio Cabañas y a los movimientos armados que tuvieron lugar en la sierra del Estado de Guerrero. Sin embargo, ambas novelas ubican sus acciones en la primera mitad de la década de los setenta (cuando surgen las primeras manifestaciones de un cambio en la percepción del tiempo) y se centran en el poder político y en la represión en contra de los movimientos estudiantiles, obreros, campesinos y guerrilleros de la época. Son, también, dos obras acerca de la memoria, puesto que la incorporan como tema (la memoria colectiva, individual, los procesos de rememoración versus los discursos oficialistas de la historia reciente) y, de forma paralela, se construyen en torno a un discurso mnemónico, no lineal, que sugiere asociaciones, propone ritmos, y proyecta acercamientos y distanciamientos con respecto al universo narrado.

Pese a la distancia que hay entre la aparición de las dos novelas, su análisis conjunto nos permitió apreciar aspectos de las obras sobre los que se ha profundizado poco y, al mismo tiempo, fue posible dilucidar algunos problemas teóricos y metodológicos que enriquecieron el trabajo de investigación y plantearon nuevas preguntas. Primeramente, articulamos un acercamiento a partir de dos núcleos problemáticos: la representación de una época, y el diálogo que las obras establecen con una tradición de la novela mexicana: la novela política. De esta forma, se perfilaron otros aspectos más concretos como el papel que asume la memoria, posibilitado por el cambio en el régimen de historicidad —incipiente en el caso de *Pretextas*; ya instaurado cuando apareció *Guerra en El Paraíso*—, así como las particularidades

de un tipo de novela y su historicidad. La distancia de más de una década que separa la publicación de las novelas se presenta, entonces, como una oportunidad para analizar cómo algunos problemas cobran visibilidad o se desplazan según el horizonte temporal en el que se inscriben y según las búsquedas artísticas de cada autor.

Nos interesaba, en resumen, no sólo analizar un personaje o un movimiento, sino la percepción del final de una época, cuando comienza a manifestarse el aludido cambio del régimen de historicidad, y que correspondería con el último trecho de lo que Fredric Jameson denomina “la larga década de los sesenta”. Escritas cada una en los periodos que siguieron a las más grandes crisis de fin de siglo, la de mediados de los setenta, y la de mediados de los ochenta, ambas obras están marcadas por la preocupación sobre el fin del milenio y las oportunidades sociales y políticas perdidas. *Pretextas* y *Guerra en El Paraíso* indagan en los mecanismos del poder y su papel en las crisis, y de su mirada se desprende que los sesenta habían representado quizás la última oportunidad en el siglo XX para recomponer un sistema —y la noción de *última* connota una patente definitividad—. Establecen, entonces, una relación de causa y efecto con el pasado, pero una relación conflictiva, por medio de discursos en los que se evidencia una fractura, a su vez trasladada al presente, y que se fue imponiendo en los imaginarios como una derrota.

Los cambios epistemológicos referentes al tiempo y a la subjetividad, hemos señalado, llevaron a revisar el pasado inmediato desde los procesos de rememoración y la memoria colectiva; ésta le imprimió una distancia para analizarlo pero, desde nuestra perspectiva, el prisma de la memoria colocó a la época de los sesenta en el pasado y descubrió al presente de la escritura en una situación precaria, carente de perspectivas a futuro. Se trata, por supuesto,

de una implicación derivada y comprensible por la magnitud de las transformaciones aludidas. Sin embargo, por motivos evidentes, las novelas no lo proponen en estos términos. Desde la ficción, e inmersas en la problemática, construyen una semántica de la clausura para aludir a una crisis sistémica, a lo que se percibe como una época que queda atrás y a un futuro incierto en el que las crisis se vuelven recurrentes. Esa construcción bajo la forma de la clausura resulta fundamental en nuestra investigación porque organiza las poéticas de las novelas.

Para revisar esta relación problemática con el tiempo histórico nos apoyamos en las propuestas de Reinhart Koselleck, quien sostiene que la relación del hombre con la historia siempre se articula en una tensión entre “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa”.³ En esta tensión concurren pasado, presente y futuro pero en cada época cambia su valoración y la manera en que se relacionan. De esta forma, en diferentes momentos históricos es posible ver que uno de los elementos se reduce o se amplía. La modernidad, sobre todo después de la Primera y la Segunda Guerra Mundial y de la caída del bloque comunista se caracteriza por una ampliación del espacio de experiencia y una reducción del horizonte de expectativas. Reducción en la que el presente se ve cercado por una línea que se aproxima: horizonte signado por la restricción y por la acumulación de expectativas frustradas o aplazadas.⁴ El presente es, entonces, un espacio cada vez más limitado, asediado por el predominio de la

³ Esta manera de nombrar los elementos en tensión, señala Koselleck, se justifica porque el tiempo “sólo se puede expresar en metáforas temporales, pero evidentemente resulta más convincente hablar de 'espacio de experiencia' y de 'horizonte de expectativa' que al contrario, de 'horizonte de experiencia' y 'espacio de expectativa' [...] Tiene sentido decir que la experiencia procedente del pasado es espacial, porque está reunida formando una totalidad en la que están simultáneamente presentes muchos estratos de tiempos anteriores, sin dar referencia de su antes ni de su después”. A su vez, horizonte “quiere decir aquella línea tras de la cual se abre en el futuro un nuevo espacio de experiencia, aunque aún no se puede contemplar”. Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993 pp. 339-340.

⁴ François Hartog lo explica de la siguiente manera: el futuro “ya no es una horizonte luminoso hacia el cual nos dirigimos, sino una línea de sombra que hemos puesto en movimiento hacia nosotros, mientras que parecemos pisotear el aire del presente y rumiar un pasado que no pasa”, *op. cit.* p. 224.

memoria y la cercanía de un futuro emparentado con la incertidumbre, que ya no se representa como un progreso infinito. Dicho de otro modo: el presente en crisis recurre cada vez más a la memoria; esta última invade al presente y deja su impronta, incluso, en el futuro difícil de imaginar.⁵ Se puede entender, por lo tanto, que hayamos optado por hablar de “clausura” y no de “transición” (al libre mercado como sistema único, por ejemplo, o a la alternancia política, desde la perspectiva local, etc.), pues las novelas hablan del pasado, los fracasos y desencantos, construyendo una semántica de la clausura, de una época que termina y deja procesos truncados; una visión productiva, quizás, de la reducción del horizonte de expectativa.

En el primer capítulo procuramos ahondar en la problemática sobre el régimen de historicidad, la época y la clausura. Posteriormente, abordaremos algunas características de la novela política, de tal manera que la noción funcione como un marco de lectura. Con esta finalidad, se pone a discusión la pertinencia del término y se establece qué entendemos por “política” cuando la relacionamos con una tradición de la novela mexicana. Luego, indagamos brevemente en la recepción de *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán, y en los motivos por los que hoy es reconocida como una obra que encontró otras formas de narrar la trama del poder político. En otro apartado se revisa cómo se ha intentado hacer de la novela política un objeto de estudio, así como los alcances y límites de esas tentativas. La separación entre éste y el primer apartado obedece a motivos de exposición, ya que nuestro objetivo ha sido resaltar que, en los intentos por delimitar la novela política, surgen de manera constante problemas similares a los planteados en la recepción de *La sombra del Caudillo*.

⁵ Retomaremos este aspecto, ya que Koselleck indaga sobre todo en la semántica del tiempo histórico, es decir, en los significados asignados al tiempo. François Hartog, por su parte, desde la historiografía, propone algunas interpretaciones sobre los valores del pasado, el presente y el futuro e indaga en las huellas de esa crisis, así como en los posibles motivos que han llevado a asignarles determinado valor.

Si consideramos a la novela política una tradición dentro de las letras mexicanas es posible apreciar, también, la permanencia y transformación de algunos motivos —el papel de la prensa, la figura del disidente, los lenguajes del poder, etc.—, así como problemas que se relacionan con el lugar que ocuparon sus autores en el campo cultural. De diferentes modos, Federico Campbell y Carlos Montemayor estuvieron ligados al periodismo, a la academia y a la disidencia política; fueron ensayistas y reflexionaron sobre el poder, la ficción y la tergiversación de la historia y la memoria colectiva en la historia reciente de México. Enfocarnos en las poéticas de las novelas nos ha permitido considerar estos y otros factores sin incurrir en una separación entre literatura y “realidad”, y, por el contrario, apreciar los materiales de la ficción dentro de una historicidad.

Los capítulos II y III ofrecen un acercamiento a *Pretextos* y a *Guerra en El Paraíso*, respectivamente. En los análisis de las obras se optó por seguir el orden de la diégesis y no por seleccionar algunos aspectos para establecer paralelismos, elegimos privilegiar la construcción de la trama y de los personajes y, sólo después, extraer algunas consecuencias de acuerdo con los puntos que organizan nuestra lectura. Se trata, por lo tanto, de dos acercamientos autónomos, que atienden los devenires de sus respectivas voces narrativas: indagan en la forma en que el narrador coloca a los personajes en relación con el universo ficcional y al lector con respecto a la ficción.

Capítulo I

1. El papel de la memoria y la clausura de una época

La novela política de finales de siglo adopta una mirada retrospectiva de las obras precedentes que conforman su tradición, desde *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán, que representaba las contradicciones del régimen político recién constituido y en todo su apogeo, hasta el momento en que las luchas políticas de los sesenta comenzaron a ser llamadas utopías y se impuso la idea de una crisis generalizada y permanente. Esta puesta en perspectiva dota al poder político mexicano de una dimensión histórica e introduce un rasgo particular en las obras que se ambientan en la mitad de la década de los setenta: resulta ineludible pensar en los mecanismos del poder sin remitirse a la experiencia política y colocarla en un contexto mundial en el que los discursos de la derrota, el nuevo papel de los discursos sobre la memoria y la carencia de alternativas, en la esfera local y global, se imponen gradualmente.

Si se ha optado por un acercamiento a *Pretextas*, de Federico Campbell, y *Guerra en El Paraíso*, de Carlos Montemayor, se debe no sólo a que en ellas se presentan de forma más clara y compleja los problemas señalados a lo largo de la introducción, sino porque consideramos que una lectura enmarcada desde la tradición de la novela política, y orientada desde la poética de la ficción narrativa, puede aportar nuevos ángulos de análisis a dos obras relevantes en el panorama de las letras mexicanas, vistas antes de forma aislada. Del mismo modo, sus particularidades literarias y el diálogo con sus predecesoras se han visto opacados por sus problemáticas más evidentes: la complejidad estructural y los motivos que aluden al mundo policiaco, en el caso de Campbell; y la temática de la guerrilla rural, en la obra de

Montemayor. Subrayamos, entonces, que en este trabajo son consideradas propuestas literarias individuales cuya lectura bajo un mismo enfoque puede resaltar aspectos que se han pasado por alto —la representación en la ficción del final de una época, el papel de los lenguajes del poder en la conformación de una memoria social en torno a la represión y el papel de la disidencia—; y hace posible replantear, a su vez, el lugar de la novela política dentro de las letras mexicanas.

François Hartog, hemos señalado, considera que al quedar atrás los sesenta, se estaba ante el surgimiento de un nuevo régimen de historicidad cuyos signos más evidentes se presentan a finales de los ochenta, con la crisis y caída del bloque comunista. Sobre el concepto de “régimen de historicidad” acota el historiador: “nunca ha sido una entidad metafísica, descendida del cielo y de alcance universal. No es más que la expresión dominante de un orden del tiempo; tejido a partir de diferentes regímenes de temporalidad, es, para terminar, una manera de traducir y de ordenar las experiencias del tiempo —maneras de articular el pasado, el presente y el futuro— y de darles sentido.”⁶ Precisemos, entonces, algunos aspectos de esa imagen de un presente entre un pasado cada vez más abarcador y un futuro escurridizo.⁷

Esa manera de articular el pasado, el presente y el futuro a la que se refiere Hartog, tuvo repercusión en la manera en la que se contempló el pasado reciente. En este caso, los grandes cambios mundiales contribuyeron a la idea de dejar atrás una época. Por lo tanto, decidimos adoptar la noción de *época* puesto que, desde nuestra perspectiva, resulta complementaria a la

⁶ François Hartog, *op. cit.*, p. 132.

⁷ Contrario a lo que podría pensarse por el título de la obra, Hartog considera que el signo de esta crisis es el “presentismo”, entendido éste en un sentido negativo: el deliberado ensanchamiento de la memoria y el limitado horizonte de expectativa que el mundo se ha labrado (que “hemos puesto en movimiento hacia nosotros”, *op. cit.* p. 224), es una crisis del tiempo presente, de la imposibilidad de pensar en alternativas desde un ahora.

noción de *cambio de historicidad* que explica una manera de asumir un presente histórico y de aprehender el pasado. Asimismo, consideramos que aunque *época* carece de límites precisos puede resultar, a la postre, una noción más útil y esclarecedora que aquellos sistemas de periodización que se sujetan al calendario y toman como referencia inamovible acontecimientos determinados. En *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*,⁸ Claudia Gilman, apoyada en la línea de pensamiento de Fredric Jameson, señala:

La noción de *época* participa de los rasgos de una cesura y puede pensarse como las condiciones para que surja un objeto de discurso; es decir, las condiciones históricas que implican que no se puede hablar en cualquier *época* de cualquier cosa. ¿Cómo es que ha aparecido tal enunciado y no otro en su lugar? Podría decirse que, en términos de una historia de las ideas, una época se define como un campo de lo que es públicamente decible y aceptable —y goza de la más amplia legitimidad y escucha— en cierto momento de la historia, más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos....⁹

Nos interesa retomar la reflexión de Claudia Gilman porque tanto *Pretextos* como *Guerra en El Paraíso* ubican sus acciones justo en el límite entre dos épocas. Sin embargo, en el presente de la escritura —1979, con la obra de Campbell; 1991, en el caso de la novela de Montemayor— el tiempo histórico de la ficción no se presenta como un espacio intermedio, sino como el momento en que un pasado quedaba atrás y se proyectaba un tiempo futuro marcado por la incertidumbre y los desastres económicos y sociales. Pero si es comprensible que incluyamos *Guerra en El Paraíso* en este momento en que operaba ya el cambio en la

⁸ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

⁹ *Ibid.*, p. 36. En cursivas en el original.

percepción del tiempo, ¿qué justifica, entonces, nuestra consideración de que *Pretexta* se ubica en un horizonte similar si su publicación es muy cercana al periodo que representa en la ficción? La respuesta es que el narrador de *Pretexta* de forma expresa describe lo que narra como perteneciente a una *época pasada*; además, a diferencia de *Guerra en El Paraíso*, se refiere abiertamente a la cercanía del fin del milenio, y de hecho, es una de las inquietudes principales del personaje disidente. Es probable que en el año de publicación de la novela de Montemayor sea ya innecesario mencionar estos dos aspectos, pero su presencia se manifiesta de otras maneras y tiene un efecto tan determinante como en la novela de Federico Campbell. De este modo, el aspecto determinante ha sido cómo miran, cómo se sitúan los narradores respecto a ese periodo de la clausura de los sesenta.

Aunque las novelas no ubican sus acciones en los años sesenta, el tiempo representado no puede entenderse sin los imaginarios que evoca el periodo que le precede: resuenan en él ecos de sus retos y fracasos. Por tal motivo, es necesaria una mirada sucinta a ese espacio temporal. Diremos, primeramente, que con la expresión *los años sesenta* se señala, en realidad, un lapso que va de 1959 a “1973 o 1976”,¹⁰ y que, si se quisieran proponer coordenadas de referencia según acontecimientos de orden mundial o regional, éstas se relacionarían con el acelerado periodo de descolonización de África y la Revolución Cubana en el inicio, y el golpe militar contra el régimen de Salvador Allende en 1973, o la instauración de la dictadura militar en Argentina en 1976, el mismo año de la primera gran crisis económica en el México moderno. En cuanto a los rasgos más importantes que definen los sesenta, mencionaremos que, según se desprende de manifiestos y declaraciones, parece existir una coincidencia acerca de

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

que la “lógica de la historia parecía ineluctable y su modo de temporalidad se expresaba por la emergencia de *tiempos rápidos*.”¹¹ Asimismo, ese tiempo se ve atravesado por la problemática de “la valorización de la política y la expectativa revolucionaria”, en donde el año del 68 parece la condensación del periodo. Gilman retoma las palabras del filósofo argentino Carlos Terán cuando aseguraba que “la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas, incluida por cierto la teórica”,¹² y agrega por su cuenta:

El carácter heurístico de la noción de época resulta subrayado por el modo en que, desde culturas de la opulencia y culturas de la pobreza, y desde contextos político-económicos sumamente diversos (en la Europa de los Estados de Bienestar, en los Estados Unidos de la prosperidad posbélica, en el continente africano en ebullición y en la América Latina que despertaba a los ideales revolucionarios) se pudo formular un discurso predominantemente progresista del campo intelectual internacional.

Por otra parte, los discursos de los intelectuales progresistas anunciaban una victoria transnacional que sería capaz de cambiar la faz del mundo entero, y que daría como resultado un nuevo y más justo equilibrio de fuerzas. Se advertía, por tanto, que “la tormentosa historia había entrado en una etapa resolutive.”¹³ De manera simultánea, en diversos medios, algunas veces matizando el tono, se proponía la rebelión armada (o se dejaba abierta la puerta a tal opción) como medio de liberación: la violencia se consideraba un instrumento legítimo, se denominaba “contraviolencia revolucionaria” bajo el supuesto de que era una respuesta a la agresión largamente ejercida por los grupos hegemónicos. Estas serían, a grandes rasgos,

¹¹ *Idem*. En cursivas en el original.

¹² Óscar Terán, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991, citado por Gilman, p. 40.

¹³ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 43.

algunas de las ideas predominantes de los años sesenta que marcaron los derroteros de la cultura en general, y que explican también los cambios discursivos que marcan su clausura.

A propósito de la clausura de los sesenta, Gilman retoma la noción de Antonio Gramsci acerca de *la crisis de la hegemonía* al considerar la gran influencia del filósofo italiano en el pensamiento revolucionario de la época. Desde esta perspectiva, los sucesos sociopolíticos apreciados en esta larga década son la realización de ese fenómeno que surge cuando un grupo hegemónico se ve amenazado por fuerzas progresistas. Las consecuencias de esta presión ejercida sobre ese grupo, cuando no derivan en una revolución triunfante, se traducen en una regresión, en una recomposición del bloque hegemónico, en palabras de la autora: “el proceso de la muerte de lo viejo sin que lo nuevo pueda nacer...”.¹⁴ En el plano de los objetos del discurso, dicha clausura se traduciría, entre otras marcas, en el cambio de la concepción temporal en relación con el hombre y sus expectativas de cambio, “la época —concluye Gilman— llegó a su fin cuando ese futuro fue llamado utopía”.¹⁵

Justo ese fin de una época es el momento que las novelas del *corpus* llevan a la ficción. Tras la represión —otra vez— contra los estudiantes el Jueves de Corpus en 1971 y el surgimiento de las guerrillas urbanas y rurales, sobrevino la crisis económica de 1976. Crisis de enormes repercusiones si se considera que, en gran medida, el carácter autoritario del sistema político mexicano se justificaba, desde la propaganda, por la necesidad de mantener el orden y la paz social que había dado a México cierta estabilidad económica con base en un sistema político pragmático.¹⁶ En el año de 1976 no sólo se evidenció la incapacidad y la

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶ Las peculiaridades del sistema político mexicano, también encuentran su sentido y explicación en el contexto mundial. Lorenzo Meyer señala al respecto: “...la élite mexicana, en particular la política, encontró extraordinariamente conveniente no identificar su estatismo con el socialismo a la soviética, ni su capitalismo

corrupción del aparato político, sino el frágil equilibrio que lo sostenía y el poder desmesurado de grupos industriales y de poderes fácticos que amenazaron con dejar de colaborar con el régimen priísta. De esta forma, el tiempo histórico representado es la antesala a otras depresiones económicas que, a partir de entonces, adquieren un carácter cíclico (siendo particularmente grave la que tuvo lugar entre 1982 y 1988). En ese marco el cuestionamiento al programa de una revolución institucionalizada será una constante, con la consiguiente mirada retrospectiva a las luchas del pasado que, para algunos sectores intelectuales, sobre todo los ligados a la izquierda, pudo ser clave para el país.

El cambio en la percepción del tiempo se había instaurado por completo hacia 1994, particularmente, la sensación de fin de las utopías, cuando irrumpe en el panorama nacional el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (que vuelve a colocar en circulación la necesidad de cambios profundos) y tiene lugar la última gran crisis económica del siglo, que por primera vez surge en México e impacta al resto del mundo en un episodio conocido como “Efecto Tequila”, lo anterior a menos de año de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Estos acontecimientos llevaron a efectuar reformas políticas que derivaron en la alternancia política en el año 2000. En el plano internacional, habían caído el bloque comunista y las dictaduras latinoamericanas; con lo que se abrió un espacio mayor al revisionismo del pasado inmediato. Resulta evidente que los acontecimientos señalados no son el origen mismo del cambio en la visión sobre el tiempo, pero sí pueden dar una idea del contexto y de realidades que propiciaron un nuevo régimen de historicidad. Hartog señala que, a partir de entonces:

con el modelo norteamericano, sino insistir en la originalidad de una supuesta “tercera vía” de raíz autóctona: la Revolución Mexicana, que supuestamente combinaba lo mejor de los dos grandes sistemas en pugna a la vez que evitaba sus defectos: la dictadura del partido o del mercado,” *La segunda muerte de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 1992, p. 11.

La luz proyectada desde el futuro disminuye, la imprevisibilidad de provenir aumenta, el presente se vuelve la categoría preponderante, mientras que el pasado reciente —aquel del que nos sorprendemos que “no pase” o del que nos inquietamos de que “pase”— exige incesante y compulsivamente ser visitado y revisitado. Con la consecuencia de que la historia ha cesado por completo de poderse escribir desde el punto de vista del futuro (o de sus diversas hipótesis) o en su nombre: la historia contemporánea primero, pero cada vez más no solamente ella.¹⁷

En esta preocupación por el pasado confluyen preocupaciones legítimas y necesarias, como los reclamos de justicia, la exigencia de la reparación del daño a las víctimas o la necesidad de ver desde el prisma del pasado un periodo que no había terminado de pasar; obedece a la necesidad de llevar al discurso una experiencia, de “volver visibles zonas profundas o relegadas”, diría Beatriz Sarlo cuando retomada el concepto de “estructuras de sentimiento” de Raymond Williams, para hablar de experiencias marcadas por la violencia.¹⁸ No obstante, esta compleja operación también plantea sus correlatos y surge llevando a cuevas los fracasos del pasado inmediato y del presente: la memoria pide reabrir el pasado, y este pasado, “ni lineal ni unívoco, era un pasado al que se reconocería como un campo en el que se entrecruzaban pasados que habían sido, durante un tiempo, futuros posibles: algunos habían comenzado a ser, otros habían pasado sin ser”.¹⁹ Entre otras consecuencias, esta crisis del

¹⁷ François Hartog, *op. cit.*, p. 168.

¹⁸ Se trata, en palabras de Sarlo, de constelaciones imprecisas de sentidos y prácticas, caracterizadas por la indefinición de sus términos y la dinámica, propia del tiempo presente. Retomaremos con mayor amplitud este concepto en el apartado “La referencialidad en la novela política”.

¹⁹ La frase de Hartog evoca aquella de Claudia Gilman que describe la clausura como “el proceso de la muerte de lo viejo sin que lo nuevo pueda nacer...”. La primera edición en francés de *Regímenes de historicidad* es del 2003, el mismo año que la primera edición de *Entre la pluma y el fusil*, de Claudia Gilman. Sin embargo, la autora no consiga ni a Koselleck ni a Hartog como fuentes. Tampoco este último se refiere al trabajo de Gilman y, sin embargo, hay múltiples coincidencias en sus reflexiones.

tiempo planteó de otra manera una antigua preocupación: la identidad sería una “palabra clave en los ochenta”, dice Hartog.²⁰

Pretexta no se enfoca de manera especial ni en el movimiento de 1968, en el que los acontecimientos de Tlatelolco han ocupado el espacio central, ni en los movimientos armados surgidos o radicalizados después de esa fecha, como sí sucede con otras novelas políticas del periodo, obras en las que se representa el fracaso de la protesta, el surgimiento de la lucha armada, las disputas en el interior de los grupos guerrilleros y su derrota por parte del aparato policiaco y militar, por ejemplo, en *Los símbolos transparentes* (1978), de Gonzalo Martré, y en *¿Por qué no dijiste todo?*, (1981) de Salvador Castañeda. *Pretexta* ubica sus acciones en la mitad de la década de los setenta, y propone una visión particular de ese momento enfatizando el acoso y la violencia del Estado contra la disidencia política no armada. *Pretexta* indaga en la necesidad y las posibilidades de comprender el reordenamiento de las fuerzas sociales, en las implicaciones de la clausura de una época y los términos en que esta clausura ha tenido lugar. Es decir, busca nombrar y, con ello, dar forma estética a la nueva realidad: el terror de Estado, el carácter represivo y amenazante del poder político que invade casi todas las esferas de la vida cotidiana.

Por su parte, *Guerra en El Paraíso*, más de una década después que *Pretexta*, se enfoca en la misma época, narra la actividad guerrillera de Lucio Cabañas, desde sus inicios como profesor militante, hasta su muerte en combate en la sierra de Guerrero. En el proceso, une la figura del guerrillero de inicial orientación comunista con las antiguas luchas agraristas en el país. Sin embargo, proponemos que la novela de Montemayor, más allá de la anécdota,

²⁰ François Hartog, *op. cit.*, p. 180.

participa de la misma preocupación por comprender el pasado reciente, y que en dicha comprensión exhibe su propia visión sobre la clausura de una época. Asimismo, explora la ubicación conflictiva del presente de la escritura con respecto a una idea de futuro marcada por el final del milenio.²¹

El acercamiento a las obras se llevó a cabo considerando el desarrollo de la diégesis, para apreciar la construcción de su trama. Surgieron, primero, diversos aspectos que constantemente apelaban a un conjunto de nociones problemáticas: los mecanismos del poder para influir en constitución de la memoria reciente, colectiva e individual, y la noción de clausura. No obstante, éstas no se construyen igual en ambas novelas ni operan en los mismos planos. Por tal motivo, hemos organizado el trabajo partiendo de otros aspectos que podrían parecer secundarios pero que proporcionan una imagen más precisa de los universos de ficción. Las nociones de memoria y clausura aparecerán eventualmente en los análisis, nombradas y aludidas de diferentes maneras, y a veces se mantienen, si se nos permite la expresión, “suspendidas” para ser retomadas hacia el final de los capítulos y observar la obra en su conjunto.

²¹ Tal vez se pueda objetar que Koselleck habla de historia y nuestro problema es literario. Paul Ricoeur, a propósito de la relación del tiempo histórico y la ficción, observaba: “Cada experiencia temporal de ficción despliega su propio mundo, y cada uno de estos mundos es singular, incomparable, único. No sólo las tramas, sino también los mundos de experiencia que despliegan no son —como los segmentos del único tiempo sucesivo, según Kant— limitaciones de un único tiempo imaginario. Las experiencias temporales de ficción no son totalizables [...] Pero esta caracterización negativa de la libertad del artífice de la ficción no constituye en absoluto la última palabra. La supresión de las limitaciones del tiempo cosmológico tiene como contrapartida positiva la independencia de la ficción en la exploración de recursos del tiempo fenomenológico que quedan inexploradas, inhibidas, por la narración histórica, a causa de la preocupación de ésta por vincular el tiempo de la historia al tiempo cósmico mediante la reinscripción del primero en el segundo”. Para Ricoeur el tiempo histórico en la ficción es una representación que tiene la ventaja de ser “una reserva de variaciones imaginativas aplicadas a la temática del tiempo fenomenológico y sus aporías”. *Tiempo y narración* vol. III, México, Siglo XXI, 1996, pp. 818-819.

Cuando hablamos de *memoria* debemos examinar cómo se configura en cada novela, qué valor adquiere, a qué discursos se asocia, en qué reside su potencial valor en cuanto instrumento de resistencia ante el poder político. La memoria en *Pretextos* está íntimamente ligada a un universo psicológico e incluso se equipara con la subjetividad misma. Por eso surge una serie de referentes que ligan los procesos de rememoración al discurrir de la conciencia, al universo íntimo del personaje: su sexualidad, su mundo onírico, sus pulsiones. Consideremos que a finales de los setenta el discurso basado en diversas interpretaciones psicoanalíticas ocupaba un lugar determinante en el análisis sobre el poder en general y sobre el poder político en particular. Federico Campbell, asiduo lector de Sigmund Freud, Michel Foucault y Hans Magnus Enzensberger, entre otros, se expresó en diversas ocasiones sobre ese fenómeno. De esta forma, es comprensible que la veta psicoanalítica permita un vínculo entre el universo íntimo del sujeto y la esfera política, el discurso al que se apela desde la ficción para explorar los mecanismos del poder político.

Por otra parte, cuando el proyecto de *Guerra en El Paraíso* se gesta, a mediados de la década de los ochenta, la memoria ya ocupa un lugar diferente entre los discursos sociales y dentro del ámbito académico y de la militancia política. La noción de memoria es para ese entonces una noción mucho más “politizada”. Desde la antropología, el testimonio se impone como nuevo espacio que valida la experiencia política y el reclamo de justicia social y de reparación del daño, sobre todo a partir de la recepción de los testimonios de víctimas de la dictadura argentina.²² Nuestra lectura no considera *Guerra en El Paraíso* una novela

²² En 1983 se encarga a la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas el informe sobre la situación de los derechos humanos durante el denominado Proceso de Reorganización Nacional, encabezado por la Junta Militar en Argentina. El resultado fue un trabajo extenso que luego fue publicado en forma de libro. En éste, el testimonio fue una herramienta fundamental que se justificaba por la destrucción sistemática de los documentos que podían probar la responsabilidad de personas e instituciones concretas. El libro “Nunca más,

testimonial, pero su composición evoca frecuentemente la forma y el ritmo del testimonio. Se trata, en última instancia de un recurso de la novela política como aquí la entendemos, que recurre a los lenguajes que dan cuenta de la realidad inmediata y los reelabora en la ficción. En resumen, a finales de los ochenta y principios de los noventa, con el cambio de régimen de historicidad, la memoria adquirió legitimidad como instrumento de reivindicación, pasó a ser un campo problemático que exhibe la vitalidad y legitimidad de las narraciones de individuos pese a sus vacíos e inexactitudes, con todos los riesgos que, ahora se asume, pueden derivar en abusos de la memoria.

Retomando lo dicho en este apartado, proponemos que *Pretextos* y *Guerra en El paraíso* son dos obras que comparten algunas preocupaciones, entre las que nos interesa destacar, en primer lugar, la importancia de la memoria tanto en el nivel temático —esfera en la que también se libra la lucha entre poder político y disidencia— como en el compositivo: poéticas que se sustentan en estructuras mnemónicas para exhibir la forma lineal y armónica que el poder político quiere imprimir al pasado y oponerse a ella. En esa visión “institucionalizada” del pasado, el melodrama y los discursos mediáticos juegan un papel determinante como instrumentos pedagógicos. En segundo lugar, en su exploración del poder político se presenta una noción de clausura como forma de nombrar el periodo entre dos regímenes de historicidad, cuando los sesenta comienzan a ser vistos como una época pasada. Clausura que no implica el

informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas”, tuvo una gran repercusión en América Latina. El lugar que ocupó el testimonio, el reclamo de la víctima, la memoria, la resonancia y las posibilidades que abrieron para la impartición de justicia, dieron lugar al surgimiento de proyectos similares en otras latitudes. Así aparecieron, por ejemplo, en 1991, el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (CNVR) en Chile; en 1998 el Informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica: Guatemala: Nunca más; y, en México, el Informe Histórico a la Sociedad Mexicana de 2006. Estos informes casi siempre fueron considerados avances en las sociedades en transición hacia la democracia y significaron la visibilidad de narrativas que proponen sus propios retos, por ejemplo, el traslado de nociones y conceptos muy recientes aplicados al pasado.

fin de un sistema político, sino que alude a una imagen y una serie de discursos, a una semántica del fracaso de las luchas sociales que habían definido las décadas anteriores. Esa imagen del fracaso se conjunta con los discursos sexenales sobre una nueva realidad, el discurso rupturista que caracteriza cada nueva administración gubernamental en México y la pregunta del papel que el país jugaría en el nuevo orden mundial marcado por el auge petrolero. *La cabeza de la Hidra* (1978), de Carlos Fuentes, por ejemplo, lleva a la ficción el asunto de cómo la trama del poder ligada al petróleo se dirime también en Estados Unidos, y las relaciones de la pugna por los energéticos con la lucha al interior del aparato burocrático. Más tarde, *Morir en el Golfo* (1986), de Héctor Aguilar Camín, siguiendo con el motivo del petróleo y los sectores que lo administran, aborda las tensiones que surgieron entre el aparato de Estado y el poder empresarial debido al actuar ambiguo del régimen respecto a las guerrillas urbanas de los setenta y ochenta.²³

Pretexta propone que el olvido y la confusión son estrategias del aparato de Estado para impedir el conocimiento de la verdad en asuntos que exhiben sus intereses. La solución de *Pretexta* es retomar esa idea, de confusión y de memorias en conflicto, y llevarla a diferentes planos para tejer una fábula sobre el poder político, en donde la memoria ayuda a tener una idea global y a distinguir lo importante de lo accesorio, la información de los distractores. Este papel de la memoria puede ser comprendido, en términos de Federico Campbell, por medio de

²³ Por un lado, el Estado mexicano recibió a exiliados de las dictaduras sudamericanas y fue uno de los pocos países que nunca rompieron relaciones con el régimen cubano. Por otro lado, interiormente, la disidencia fue perseguida y reprimida. La ambigüedad, no obstante, no fue denunciada sólo por sectores de izquierda, también por grupos conservadores empresariales. Cuando el industrial Eugenio Garza Sada (1892-1973) fue asesinado por una célula de la Liga Comunista 23 de Septiembre, Ricardo Margain Zozaya leyó en su sepelio, en presencia del Presidente Luis Echeverría y del Gobernador de Nuevo León Pedro G. Zorrilla Martínez, un discurso que era una acusación directa del doble juego que algunos veían en el gobierno federal. El discurso es accesible en Internet y ha sido reproducida en diversos medios. En *Morir en el Golfo* (1986), Héctor Aguilar Camín recrea el pasaje y lo considera uno de los momentos más álgidos de la pugna entre sectores empresariales y el gobierno mexicano (en la novela se habla incluso de los rumores de un golpe de estado).

la noción de “efecto de conjunto”, que dota de sentido estético y político a la novela. Por otro camino, *Guerra en El Paraíso* propone una gran complejidad narrativa: la composición apela a la yuxtaposición de tiempos y espacios, al ritmo, a la pausa para dotar de sentido a la experiencia narrada; es una vez más, una solución que opera en el plano estético y político: ritmos y continuidades que determinan un sentido y una genealogía estética, intelectual y de reivindicación política.

Por medio del análisis de *Pretextas* y *Guerra en El Paraíso* buscamos construir una visión diferente sobre la novela política y determinadas nociones ligadas a ésta para reabrir debates que hemos considerado necesarios e inevitables, como la noción de ficción y el lugar que ésta ocupa cuando se argumenta sobre el estatuto literario de algunas obras, entre otros puntos señalados. Por lo tanto, no se pretende asimilar dos proyectos literarios particulares sino atisbar, analizando las preocupaciones que comparten, sus complejidades y la forma en que éstos dialogan con un horizonte problemático particular, al tiempo que participan de una tradición literaria.

2. La tradición de la novela política en México. El siglo XX y los lenguajes del poder

De la novela política no se habla mucho, tal vez porque puede parecer poco delicado y un tanto irrespetuoso insinuar con el adjetivo que se está calificando a una novela de panfletaria o, cuando menos, de vehículo en el que tratan de transportarse de contrabando algunas ideas políticas.

FEDERICO CAMPBELL

Cuando se habla de “novela política” acude a la mente un tipo de novela cuya temática se centra en la exhibición del poder del Estado, en la denuncia, en los crímenes políticos. Se

convoca, también, una serie de debates sobre las relaciones de la literatura con la realidad, acerca de la autonomía del arte o el compromiso del escritor. La proliferación, en los últimos años, de obras que se anuncian como “novelas políticas” es un fenómeno digno de tomarse en cuenta. Al lado de obras destinadas al consumo masivo, observamos que la crítica señala incursiones de autores indiscutiblemente protagónicos en el canon de las letras mexicanas, o bien de algunos que gradualmente ocupan un lugar en él, en un tipo de narrativa muchas veces vista con desconfianza pero con una innegable presencia.²⁴

La reflexión que se presenta a continuación tiene sus orígenes en la lectura de la denominada “novela sobre el 68 mexicano”, un conjunto de obras consideradas, en diversos estudios, de carácter testimonial. Si nos atenemos a su temática, pareciera que se trata de propuestas surgidas a manera de respuesta y en consonancia con los movimientos sociales de la época. Cuando se concibe de esta manera, se tiene la impresión de estar ante un conjunto más o menos homogéneo de obras, un reflejo de tiempos convulsos y, al igual que el movimiento social que recrean, marcado con el sino de la derrota y la duración breve del estallido juvenil, como si la también llamada “saga del 68” irrumpiera de la nada y se desvaneciera en el tiempo

²⁴ Es probable que el uso más difundido, con fines publicitarios, de “novela política” sea una adaptación del *political thriller* de la tradición norteamericana. El *political thriller*, englobado en las literaturas populares, es una novela de intrigas que se apoya en el suspenso como recurso dramático expresivo, motivo por el que erróneamente se le denomina *suspense*. Sin embargo, quienes han abordado el tema sitúan sus orígenes hacia 1945, con *Todos los hombres del rey*, de Robert Penn Warren, o en 1955, con *The Quiet American*, de Graham Greene, es decir, casi treinta años después de *La sombra del Caudillo*. Asimismo, en los estudios en lengua inglesa, se le considera comúnmente una derivación de la novela de detectives, ramificación que tiene su momento de auge durante la Guerra Fría. Véase, por ejemplo, la tesis de doctorado de Karen Frances Steigman, “(Re)Reading the Political Thriller in the Era of Globalization”, University of Minnesota, 2007. Federico Campbell, a su vez, consideraba que cuando se hablaba de los orígenes del *thriller* político se omitía injustamente a *La sombra del Caudillo*: “Cuando se publicó *Todos los hombres del presidente* [1974], se dijo por ahí que era la primera novela policiaca política, lo cual es ignorar la existencia de la novela de Guzmán, que es, universalmente, una de las mejores, un *thriller* político.” Gustavo García, “El cronista enmascarado” (entrevista con Federico Campbell), en *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell*, (Comp. Hernán Becerra Pino), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana, 1997, p. 56. Por nuestra parte, sostenemos la existencia de una tradición dentro de las letras mexicanas, anterior en el tiempo, pero sin que eso signifique negar un posible diálogo con la literatura en otras lenguas.

sin dejar herederos. Pero se habla también, cobrando fuerza en las dos últimas décadas, de novelas de la Guerra Sucia y, ahora, de novelas sobre el narcotráfico, del mismo modo que ha habido novelas de la guerra cristera y de la Revolución Mexicana. Si revisamos las obras literarias que se engloban bajo tal o cual etiqueta, encontramos una producción sumamente diversa, unida sólo por la referencia directa o indirecta a un acontecimiento histórico o suceso de actualidad. Pero, contrario a una interpretación muy extendida, difícilmente pueden ser consideradas novelas históricas, por más que desde el presente de nuestra lectura se pueda pensar así. Tampoco podríamos encontrar en cierto tipo de realismo social, o en el costumbrismo, el vínculo que las una pues, aunque retomado por algunas novelas, son diversos los registros y corrientes que se pueden detectar.²⁵

No obstante, consideramos que en ese conglomerado de obras es posible discernir una línea que va desde la novela de la Revolución hasta nuestros días y que conforma lo que aquí se denomina la tradición de la novela política. El origen de esta tradición, vinculada por medio de temas y motivos, pero también por rasgos compositivos y arquitectónicos que describiremos más adelante, se remonta a *La Sombra del Caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán. Nos referimos a obras como *El resplandor* (1937), de Mauricio Magdaleno, *Los cristeros* (1937), de

²⁵ Colette Becker sostiene que, a grandes rasgos, por *realismo* se puede entender una larga tradición de imitación de la realidad (la tradición mimética) cuyas raíces se encuentran, incluso, en la *Iliada* y la *Odisea* —es lo que Francisco Ayala describe, por su parte, como “modo peculiar de estilización”—. O bien, podemos entender *realismo* como una corriente literaria surgida a mediados del siglo XIX, que privilegia la figuración realista y que, además, asume una perspectiva y un programa más o menos explícito que persigue, de acuerdo con Becker, la comprensión de los mecanismos humanos y sociales. De lo que se desprende una cierta orientación pedagógica apoyada en la convicción de una transformación posible de la sociedad, de un progreso realizable. El movimiento realista, por lo tanto, se asume como intérprete de la realidad, no sólo como registrador de hechos. No es extraño, por tanto, que esa corriente perdure y se adapte a nuevos horizontes. Así, cuando a una obra narrativa del siglo XX se le califica, a veces despectivamente, de “realista”, se tiene en mente un realismo social de raíz latinoamericana, pero sobre todo, se alude a un realismo socialista de corte soviético oficialista. Cf. Colette Becker, “Le réalisme. Éléments de Définition et de Poétique”, en *Histoire des Poétiques*, Jean Bessière, et al., comp. París, Presses Universitaires de France, 1997; Francisco Ayala, “Sobre el realismo en literatura”, separata de *La torre*, s. f., pp. 91-121.

José Guadalupe de Anda, *Acomodaticio. Novela de un político de convicciones* (1943), de Gregorio López y Fuentes, *Los días terrenales* (1949), de José Revueltas, casi toda la producción de Luis Spota, *El rey viejo* (1959) de Fernando Benítez, *Los relámpagos de agosto* (1964) y *Maten al león* (1969), de Jorge Ibarguengoitia, *Los símbolos transparentes* (1978), de Gonzalo Martré, *¿Por qué no dijiste todo?*, (1981) de Salvador Castañeda, *Morir en el golfo* (1986), de Héctor Aguilar Camín, la trilogía “Tiempo político”, de Carlos Fuentes —*La cabeza de la Hidra* (1978), *La silla del Águila* (2003), *Adán en Edén* (2009)—, *Y Matarazo no llamó* (1991), de Elena Garro, *Charras* (1995), de Hernán Lara Zavala, *La paz de los sepulcros* (1995), de Jorge Volpi, *Memoria de la guerra de los justos* (1996), de Gustavo Hiraes y, por supuesto, las dos que incluimos en el *corpus*, sólo por dar algunos ejemplos. Subrayemos que la lista anterior no es exhaustiva ni pretende erigirse en un conjunto modelo, se trata de un grupo heterogéneo de obras —muchas veces leídas como parte de otros géneros o subgéneros—, conformado por proyectos de escritura independientes que, no obstante, comparten el deseo de explorar desde la ficción los mecanismos del poder político en México. Ello implica, entre otras cosas, asumir la trama del poder político como objeto estético, es decir, considerarlo un asunto que puede y debe ser llevado a la literatura como problema central; significa concebir la novela como un instrumento de aproximación a una realidad determinada, para lo cual se vale de la estilización de los lenguajes del poder y aquellos géneros y discursos asociados con la capacidad de dar cuenta de la realidad inmediata. Se trata, en última instancia, del estatuto de un tipo de narrativa frente a la concepción moderna del espacio político y el papel que el escritor asume en esta tensión.

Puesto que hemos señalado que los orígenes de la novela política se pueden rastrear en *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán, será necesario analizar diferentes momentos en la recepción crítica de la novela, para observar cómo se han articulado los debates sobre ésta, y de qué manera encontró su lugar dentro del canon de las letras mexicanas.²⁶ Insistimos en que esta investigación no se centra en la obra de Guzmán, por lo tanto, se retoman sólo aquellos elementos que pueden ser útiles para nuestro objeto de estudio. Nos preguntamos cómo una obra inaugural encuentra su lugar entre la crítica, de qué manera aquellas obras que dialogan con ella comparten algunas objeciones que antes se hicieron a ésta —pertenencia o no a un subgénero, lugar en una tradición o su estatuto literario, entre otros—. Paralelamente, se busca llamar la atención acerca del problema de la lectura exclusivamente temática tendiente, por lo general, a borrar diferencias fundamentales entre propuestas literarias.²⁷

²⁶ Para conocer la recepción crítica de la novela se puede revisar el exhaustivo artículo de Edith Negrín titulado “Recepción de *La sombra del Caudillo*”, en *La sombra del caudillo*, coord. Rafael Olea Franco, Nanterre, Cedex, Francia, ALLCA XX, 2002. Colección Archivos, 54, pp. 479-508. Aquí retomaremos sólo algunos aspectos de ese trabajo, a saber, los que tienen que ver con el carácter fundacional de la novela; aquellos relativos a la discusión sobre su clasificación, es decir, los relativos al género; y aquellos que problematizan el debate estético en términos del cruce de estética y política, por un lado, y realidad y ficción, por otro.

²⁷ Motivo de una investigación aparte sería la historia de las traducciones y la recepción de *La sombra del Caudillo* fuera del ámbito hispánico. Gabriel Rosenzweig escribió, por ejemplo, el artículo titulado “La edición en neerlandés de *La sombra del caudillo*”, en el que proporciona algunos datos relevantes para apreciar cómo fue leída esa obra de factura muy particular. Señala que la iniciativa de traducción se debió al crítico literario y escritor Charles Edgar Du Perron: “El entusiasmo de Du Perron por *La sombra del Caudillo* lo llevó, además de recomendar su lectura, a promover su publicación en neerlandés. En agosto de 1933, desde Bellevue, donde se había instalado, instó a Hendrik Marsman a que propusiera a la editorial Querido, de Ámsterdam, el lanzamiento de una colección integrada por novelas extranjeras, 'de acción política, que respondiera al espíritu de los tiempos' y estuviera dirigida por el propio Du Perron. Sugería, como primeros títulos, *La condición humana* [1933], de André Malraux; *La sombra del Caudillo* [1929], de Martín Luis Guzmán; *Lo que no fue* [1912], de Boris Savinkov; y *La ciudad* [1932], de Ernst von Salomon”. Agrega que, luego de muchos avatares: “La edición neerlandesa de *La sombra del Caudillo* salió a la luz en septiembre de 1937, es decir, más de seis años después de que Eddy du Perron descubriera la novela y cuatro años después de que comenzara a hacer gestiones para que se tradujera y publicara en neerlandés. Se trató de la primera obra literaria mexicana que se imprimió en los Países Bajos. El tiraje fue superior a los 1000 ejemplares.” Observemos que estas novelas de “acción política”, una francesa, una mexicana, una rusa y otra alemana, son anteriores al auge del thriller político norteamericano. Gabriel Rosenzweig, *La edición en neerlandés de La sombra del Caudillo*, en *Literatura Mexicana*, vol. 23, n. 2, 2012, pp. 51-61. Versión online: <http://www.scielo.org.mx/pdf/lm/v23n2/v23n2a3.pdf>

Por otra parte, uno de los aspectos más problemáticos cuando se habla de novela política es el de la forma de definir, o no definir, qué se entiende por política o lo político. Alrededor de estas nociones se asocia una serie de sobrentendidos u opiniones asentadas muchas veces sólo en el sentido común. En gran medida, dicha falta de definición ha impedido rastrear los orígenes de la tradición de la novela política, dando lugar a algunas acaloradas discusiones y no pocas descalificaciones. Por lo tanto, más que definir qué es “la política”, precisemos qué entendemos por ésta cuando se relaciona con una línea de la novela en México.

Nicola Abbagnano señala que bajo la denominación de *política* se han entendido diversas cosas, principalmente: “1) la doctrina del derecho y de la moral; 2) la teoría del Estado; 3) el arte y la ciencia de gobernar; 4) el estudio de los comportamientos intersubjetivos”,²⁸ este último en el sentido que adquiere después de Augusto Comte y que se identifica con el de la sociología. Nos interesa retomar la tercera de las acepciones, la política como arte y ciencia de gobernar, cuyos orígenes rastrea Abbagnano en *El político o de la soberanía*, de Platón, donde se afirma que la política se ocupa del “modo en que ha surgido un gobierno y el modo en que, una vez surgido, puede ser conservado el mayor tiempo posible”. Nicolás Maquiavelo enfatiza el pragmatismo y la necesidad de mantener el poder en beneficio del gobernante, lo que repercute, desde su punto de vista, en el beneficio del Estado y de las mayorías. En consonancia con esta visión, Christian Wolff entendía política como “la ciencia de dirigir las acciones libres de la sociedad civil o el Estado”.²⁹

En la década de los sesenta, se impone un uso de la noción de política que intenta desligarla de la esfera estatal. La política se propone entonces como una forma de resistir al

²⁸ “Política”, Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1974.

²⁹ *Idem*.

poder. Ana María Amar Sánchez,³⁰ por ejemplo, se refiere, entre otros, a Jacques Rancière, quien en *El viraje ético de la estética y la política*, propone establecer una diferencia entre “política” y “policía”. Ésta última es el terreno que le pertenece al gobierno, cuya función es organizar y establecer jerarquías. La comunidad es el centro del litigio entre ambas partes, y la política surge cuando los excluidos, que no son contados como parte social, instauran el conflicto.³¹ Los intentos por comprender la política en este sentido tienden a exponerla en términos de una actividad libre ejercida por el pensamiento, una forma de resistencia, etc. De este modo, la política es una noción mucho más abierta —y difusa en el uso común o en algunos enfoques analíticos—, menos ligada a una esfera específica de la existencia del hombre, y más cercana a la experiencia cotidiana de pensarse en relación (en negociación conflictiva) con la colectividad.

Cuando se habla de “novela política”, algunas posturas niegan tal calificativo respaldadas en el argumento de que todo acto creativo es, de por sí, un acto político. Todo arte, en el momento en que se hace visible, entraña una dimensión social y, por consiguiente, política; así pensada, la “novela política” es una tautología. Pese a que suscribimos que toda obra de arte entraña, desde cierto ángulo, una postura política, es necesario notar que, en el tipo de novela que nos ocupa, la política no se plantea en estos términos, sino en un sentido más preciso. En estas novelas sí se trata del poder del Estado, aunque este rasgo no excluye la

³⁰ Cf. *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*, Barcelona, Anthropos, 2010.

³¹ En otro trabajo, Rancière había establecido esta relación entre política y excluidos. Proponía el problema de la visibilidad de los sujetos como el principio de la organización social. En la base de la política hay una estética, sostenía, pero no en el sentido de Walter Benjamin, sino en el sentido más bien Kantiano, luego reformulado por Foucault: sistema de las formas que *a priori* determinan lo que se va a experimentar, la noción de archivo. Es decir, “estética” se aleja del sentido usual, como cuando se habla de “las prácticas estéticas” o las “formas de visibilidad de las prácticas del arte”, para referirse más bien al modo en que algo o alguien adquiere visibilidad en un espacio determinado. Cf. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

posibilidad de que se conjuguen otras líneas de pensamiento sobre a la política. Una hipótesis es que incluso cuando en estas obras se puede concebir lo político sin el Estado, al estar inmersas en una problemática histórica concreta, apelan explícitamente a éste como determinante de las tensiones sociales. En la novela política se presenta una necesidad de representar el poder del aparato de Estado y se denuncian los intentos por mantener el monopolio de la política, por constreñirla dentro de sus propios márgenes, por cierto, muchas veces figurados en constante expansión.

Pero un tipo de novela no puede ser reducida a un debate al interior de la teoría política ni se propone como tarea principal escenificar dos visiones sobre un objeto teórico; lleva al seno de lo literario problemas socioculturales y procura construir saberes, no demostrar teorías. Partimos del supuesto de que todo arte posee una dimensión política, y no obstante, sostenemos que existe una línea en la novela mexicana del siglo XX que no ha buscado desligarse de la cuestión del poder del Estado, actitud que obedece a una tradición literaria, pero también a determinadas problemáticas de un ámbito sociocultural específico.³² No optamos por lo político de forma limitada, nos interrogamos sobre la persistencia (no excluyente) de este sentido de la noción en la novelística mexicana. Esta postura nos conduce a revisar la recepción de *La sombra del Caudillo* para ilustrar cómo una obra propuso otra manera de narrar el poder político.

³² Adrian Leftwich sostiene: "...cuanto más conservador sea un gobierno (esto es, cuanto más comprometido esté a apoyar la 'autoridad' y a defender el *statu quo*) más inclinado estará a limitar el concepto y la práctica de la política. De manera implícita, lo contrario es cierto. Cuanto más radical, democrático, abierto e innovador sea un régimen (esto es, cuanto más comprometido esté tanto con el cambio como con la participación popular), más amplio será su concepto de la política y el estímulo que le dé...", "Introducción. Sobre la política de la política", en *Qué es la política. Su actividad y su estudio*, México, FCE, 1996, p. 31.

2.1. La recepción de *La sombra del Caudillo*. La paulatina creación de una tradición

“Porque política es hoy, y literatura es siempre;
su combinación puede hacer corto circuito.”

ETHEL KRAUZE

Hoy existe un consenso de que aun cuando la política ha estado presente directa o indirectamente en la novelística mexicana, *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán, inauguró una forma de narrar el poder político. Esta novela supo captar la dimensión trágica e inhumana del sistema político emanado de la Revolución Mexicana, con sus frágiles equilibrios y reglas tácitas, con una efectividad digna de cualquier dictadura, pleno de vericuetos, y con un poder presidencial unipersonal rodeado de un aura totémica. Ha sido posible observar, también, que la grandeza de *La sombra del Caudillo* no reside en su veracidad respecto a los hechos históricos, sino en su verosimilitud, en su logro en cuanto propuesta literaria.

No obstante, en la forma de comprender y describir en qué radica su acierto en cuanto proyecto literario surgen diferencias, a veces irreconciliables, y en ese aspecto queremos incidir para comprender la novela política de una forma que resulte operativa y construya un marco de lectura conveniente para *Pretextos* y *Guerra en el Paraíso*. Proponemos, con ese objetivo, revisar, en el apartado siguiente, aquellas particularidades que observó la crítica en la novela de Guzmán, considerada por nosotros la obra fundadora; posteriormente haremos un repaso de las formas en que se ha intentado construir un objeto de estudio de lo que ya se insinúa como una tradición, puesto que las discusiones permiten suponer un *corpus* mucho más amplio.

2.1.1. La polémica por la filiación genérica de *La sombra del Caudillo*.

Ermilio Abreu Gómez consideraba que sólo Martín Luis Guzmán había sabido librar el escollo de lograr calidad en el tratamiento de los temas, en apariencia deleznable y confuso, de la vida revolucionaria.³³ José Emilio Pacheco, por su parte, reconocía el carácter fundacional de *La sombra del Caudillo* y aseguró que “sin ella hubiera sido distinta la novelística Mexicana posterior”, y no dudaba, incluso, en proponer que su huella es perceptible en otras grandes obras como “*La Muerte de Artemio Cruz* y, fuera de México, en *Conversación en la Catedral*.”³⁴ Por su parte, José Revueltas, uno de los más entusiastas lectores de la obra de Guzmán, aseguró: “Los novelistas rusos del XIX afirmaban que todos ellos descendían de “El capote” de Gogol. En el mismo sentido puede decirse que toda la prosa narrativa mexicana moderna descende de la obra de Martín Luis Guzmán, sin exageración alguna;”³⁵ e incluso en momentos en que muchos cuestionaron a Guzmán por su postura política, Revueltas se mantuvo firme en sus convicciones estéticas.

Con todo, *La sombra del Caudillo* no ha estado exenta de controversia. Tras su aparición en 1929, editada en España por Espasa-Calpe, surgió de inmediato una primera reacción política que, de acuerdo con Edith Negrín, antecedió a la recepción estética de la obra, puesto que la novela llamó la atención sobre todo como un gesto de provocación y como radiografía del poder político. Pero la posterior recepción estética estuvo igualmente inmersa

³³ Ermilio Abreu Gómez, “Martín Luis Guzmán”, en *La sombra del Caudillo*, coord. Rafael Olea Franco, Nanterre, Cedex, Francia, ALLCA XX, 2002. Colección Archivos, 54, p. 684. Publicado originalmente en *Sala de retratos. Intelectuales y artistas de mi época*, México, Leyenda, 1946, pp. 128-129.

³⁴ José Emilio Pacheco, “Martín Luis Guzmán, 1887-1976”. *Ibid.*, p. 691. Publicado por primera vez en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El día*, 15 de octubre de 1976, p. 1.

³⁵ José Revueltas, “Universalidad y mexicanidad de Martín Luis Guzmán”, *Ibid.*, p. 688. Aparecido originalmente en *Obras Completas*, vol. 24: *Visión del Paricutín y otras crónicas y reseñas*, México, Era, 1983, pp. 253-255.

en la polémica: ¿Cómo comprender la propuesta de Martín Luis Guzmán? ¿En qué residían sus logros o sus defectos? O bien, ¿Era eso siquiera digno de ser considerado literatura?³⁶

El problema relativo al tratamiento de un tema fuertemente ligado a un contexto político y social fue el punto que articuló los debates sobre la obra, y éstos se tradujeron en una controversia acerca de su filiación genérica. En 1930, apenas un año después de su publicación, Victoriano Salado Álvarez decía que la novela estaba basada en referentes reales perfectamente reconocibles, pero agregaba: “No quiero decir con esto que *La sombra del Caudillo* sea un *roman à clef*, sino que pretendo significar que está hecha con documentos tomados de la realidad y merece la misma fe que tantas fuertes novelas que fundadas en cosas ciertas, miramos ahora sólo como obras artísticas...”³⁷ No obstante, la idea de *roman à clef*, novela en clave, fue en los siguientes años una constante en la crítica, y estuvo respaldada por las lecturas que intentaban dilucidar quiénes eran los personajes reales en los cuales se basan los personajes de ficción. Lecturas en cierta medida alentadas por los comentarios de Guzmán, quien se encargó de corregir a algunos detectives literarios. La crítica estableció un vínculo de *La sombra del Caudillo* con aquel tipo de novela surgido en Francia en el siglo XVII, que se basaba en el juego de la ocultación de identidades y que se valía del rumor y del escándalo para lograr su eficacia.³⁸ De este modo, pese a la precaución de Salado Álvarez por apuntar que, incluso cuando existieran similitudes con el género señalado, no podía ser un *roman à clef*

³⁶ Edith Negrín, en “Recepción de *La sombra del Caudillo*”, señala: “Desde los primeros acercamientos, *La sombra del Caudillo* fue leída como novela histórica o política, si bien algunos cuestionan su definición incluso como novela”. *Ibid.*, p. 485. Este aspecto problemático de la recepción lo comparten otras novelas políticas. Así se explica que capten la atención y sean reseñadas por publicaciones políticas antes que por publicaciones sobre arte y literatura. A este fenómeno contribuye el hecho de que muchos autores de novelas políticas tienen algún vínculo con el periodismo o con editoriales de temas políticos.

³⁷ Victoriano Salado Álvarez, “La sombra del caudillo”, *Ibid.*, pp. 669-670. Aparecido originalmente en *La Prensa*, 11 de febrero de 1930; reproducido en *Antología de crítica literaria*, México, Jus, 1969, pp. 25-27.

³⁸ A este respecto, se puede consultar el trabajo de Sean Latham *The Art of Scandal: Modernism, Libel Law, and the Roman a Clef*. Oxford Scholarship Online, mayo de 2009.

como tal, otros autores exploraron esta comparación. En 1949, F. Rand Morton sostiene que la novela era un *roman à clef* “que tiene como tema las maquinaciones políticas practicadas durante el régimen callista”,³⁹ y Luis Leal, en 1952, haciendo eco del ensayo de Rand Morton, escribe el artículo “La sombra del Caudillo, *roman à clef*”.⁴⁰

Por su parte, en 1951, Manuel Pedro González se refiere a la obra de Guzmán como una “novela de ambiente político”, pero la denominación de “novela política” aplicada a *La sombra del Caudillo*, hasta donde tenemos noticias, aparece en 1965 en el capítulo que Emmanuel Carballo le dedica en *Protagonistas de la literatura mexicana*, donde afirma que Martín Luis Guzmán fue el autor de “la primera gran novela política mexicana”.⁴¹ A su vez, en la introducción a la edición crítica de la Colección Archivos, del año 2002, Rafael Olea Franco se vale de tal denominación para diferenciar esta novela de otras de la Revolución: “Me atrevo a pensar —señala Olea Franco— que quizá incluso sea útil para entender los albores del nuevo milenio en México, porque este texto, más una novela política que una novela de la Revolución Mexicana, sigue siendo, *mutatis mutandis*, un compendio y una lección de cómo se ejerce la política en el país.”⁴² En efecto, *La Sombra del Caudillo* sitúa en el centro de su propuesta no algunos hechos históricos o pasajes de la Revolución, sino los singulares mecanismos del poder político mexicano en el siglo XX.

Todo indica que con el paso del tiempo la reflexión crítica ha ido atendiendo a las particularidades de la novela y ha sido posible detectar aquellos rasgos que han retomado obras

³⁹ F. Rand Morton, “Los novelistas de la Revolución Mexicana”, *Ibid.*, p. 703. Extracto del volumen *Los novelistas de la Revolución Mexicana*, México, Cvltura, 1949, pp. 131-137.

⁴⁰ Luis Leal, “La sombra del Caudillo, *roman à clef*”, en *The Modern Language Journal*, 36: 1, 1952, pp. 16-21.

⁴¹ Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales S. A de C. V. 1965, p. 73. Carballo sostiene que es una novela que prosigue la línea de la novela de temática política-social inaugurada por José Joaquín Fernández de Lizardi.

⁴² “Introducción”, en *La sombra del Caudillo, op. cit.*, p. XXVII.

posteriores, con una intención similar. Por otra parte, el auge de los estudios enfocados en la novela histórica y la relectura de la Novela de la Revolución (que cuestiona la noción de *novela* aplicada indiscriminadamente a un conjunto de obras, y el lugar que el conflicto armado ocupa en éstas), han ayudado a distanciar *La sombra del Caudillo* de otros tipos de novela y ha contribuido a ubicarla en una tradición propia que, a falta de un término más adecuado, se le llama “novela política”, apelando a las diferencias en sus intenciones y en su construcción.

En primer lugar, las particularidades de la novela de Guzmán se explican por una situación: el lugar que ocupaba Martín Luis Guzmán, en cuanto escritor y político con respecto a un régimen en formación, determinó el origen del proyecto y orientó su visión respecto a un asunto temporalmente cercano. Siendo periodista en Estados Unidos, donde vivió entre 1916 y 1920, reflexionó sobre la vida cultural de México y el papel de la prensa. De regreso en su país natal atestiguó la etapa final de la lucha armada y conoció de cerca el poder que se gestaba. Resultó elegido diputado pero tuvo que exiliarse en España y, estando en Madrid, se enteró del asesinato del General Francisco R. Serrano. Esa condición de hombre que ha vivido en el seno de sociedades política y culturalmente tan diversas, así como su ambigua relación con el poder, le proporcionaron un ángulo privilegiado con respecto al sentido y la dirección que tomaba la Revolución, asimismo pudo entrever las posibilidades y riesgos de integrarse al régimen. Político, periodista, exiliado, la relación de Martín Luis Guzmán con el poder, y viceversa, es tan cambiante como fructífera.

En segundo lugar, la forma y el asunto de la novela se relaciona con un contexto: cómo la situación de Martín Luis Guzmán, periodista exiliado antes cercano al poder político, ayudó a configurar un marco de lectura para una historia inspirada en el asesinato del General

Serrano. La historia apareció primero por entregas en la prensa y, a su vez, cuestionaba el papel del periodismo en el nuevo régimen. Ello se puede apreciar, por ejemplo, en cómo la novela retomó los comunicados oficiales que la Presidencia de la República difundía en los diarios y los reprodujo en la novela con ligeras modificaciones para denunciar la manipulación de la verdad por parte del poder político. De esta forma, la primera versión de *La sombra del Caudillo* aparece en un contexto que se aprovecha en beneficio de la propia historia, y esto se tradujo en innovaciones en la forma narrativa, como veremos más adelante cuando revisemos algunas diferencias entre la versión aparecida en los periódicos y la versión en libro. El contexto en el que apareció la primera versión permitió ver las posibilidades de integrar como materiales de la ficción, géneros y lenguajes relacionados con el registro de lo inmediato desde diferentes ángulos y que actúan en distintos planos: la prensa, el acta, el comunicado.

Por último, consideremos de qué manera la situación en la que se gestó el proyecto y el contexto en el que apareció la primera versión condicionaron su recepción política y estética, y motivaron la rescritura en un volumen aparte. Esta rescritura avivó la polémica y contribuyó a la difusión de la novela, lo que sin duda fue un incentivo para que otros autores (ya sea que tuvieran preocupaciones políticas similares, o que buscaran acercarse al poder) siguieran el camino perfilado por Guzmán. No menos importante fue el intento de censura que rodeó a la novela. Si bien la prohibición no prosperó, sí se promovió un veto editorial a toda obra de Guzmán que aludiera al “presente”, queriendo indicar con esto la prohibición de escribir acerca del régimen emanado de la revolución. En los años inmediatamente posteriores, Martín Luis Guzmán dirigió su atención a la narrativa histórica, y apareció *Mina el mozo, héroe de Navarra*

(1932), *Mares de fortuna* (entre 1931 y 1932) y *Filadelfia, paraíso de conspiradores* (1933).⁴³

Pese al innegable trasfondo político de estas obras, la cuestión de la temporalidad representada le permitió al autor eludir la censura. Lo anterior es uno de los indicadores que nos llevan a pesar que la noción de novela política excede el plano temático, y se configura como un dispositivo ligado a elementos de situación, contexto y forma. Esta breve indagación sobre el origen y la configuración de una obra que consideramos la base de una tradición dentro de la novela mexicana, nos permite apreciar algunos de sus rasgos, que a veces son desplazados o encubiertos por el plano temático.

Como se apreciará en el próximo apartado, el intento por identificar los rasgos de la novela política y por deslindarla de otros tipos de novela, o subgéneros, es una tarea varias veces emprendida por críticos y autores, y sin embargo, se trata de una cuestión que nunca se han resuelto de forma satisfactoria. Esta investigación, lejos de pretender enmendar la cuestión, tiene un propósito mucho más limitado, buscamos destacar que los contextos en los que surgen las obras influyen de modo decisivo en las peculiaridades compositivas y arquitectónicas; en particular, nos interesa revisar el tipo de lenguajes y géneros absorbidos y qué aportan estos aspectos a poéticas concretas. Asimismo, se busca subrayar que ha existido siempre la necesidad de caracterizar a la novela política, no sólo por un afán clasificatorio, sino para dar cuenta de la complejidad de sus formas y de los caminos por los que se separa o se acerca a la novela histórica, policiaca o testimonial, entre otras.

⁴³ Rafael Olea Franco señala que *Mina el mozo, héroe de Navarra*, fue publicado en México, en 1955, con el título de *Javier Mina, héroe de España y de México*. Del mismo modo, *Mares de fortuna* fue titulado *Piratas y corsarios*. Cf. "Prólogo. Martín Luis Guzmán: ficción y crónica de México". En Martín Luis Guzmán, *Obras Completas*, t. II, México, FCE/INEHRM, 2010, pp. 9-26.

2.2. La novela política como objeto de estudio

En la década de los ochenta, la muerte de Luis Spota y el centenario de la aparición de la novela de Martín Luis Guzmán, motivaron la relectura de dos autores polémicos por distintas razones. No es posible entender la novela política sin estas dos figuras, y de hecho, podemos afirmar que Luis Spota ha tenido una influencia mucho más decisiva de lo que a veces se ha querido ver, en los debates sobre la tradición de la novela política. La influencia de Luis Spota es tal que su estilo en la novela política, por su gran aceptación y demanda, se volvió prácticamente sinónimo de ésta, con el consiguiente escepticismo de un sector de la esfera crítica. En esta década, y como consecuencia de los sucesos mencionados, surgieron dos publicaciones dignas de mención, y se llevó a cabo un coloquio. Revisaremos brevemente el sentido general de las publicaciones y el coloquio para situar en el tiempo la inquietud sobre lo que ya se apuntaba como una tradición.

El primer antecedente de los estudios sobre la novela política lo podemos ubicar en 1985, año de la muerte de Luis Spota, cuando Sara Sefchovich publica *Ideología y ficción en la obra de Luis Spota*, primer trabajo extenso sobre la novelística de este periodista y escritor mexicano.⁴⁴ En la justificación de su objeto de estudio se plantea, entre otras, las siguientes preguntas: cómo abordar una obra considerada literatura de masas; qué interés tiene para la crítica académica más allá de la posibilidad de vislumbrar qué hay detrás del fenómeno de ventas llamado Luis Spota; y aquello que de manera directa nos concierne ahora: cómo definir la novela política para poder inscribirla dentro de una tradición literaria. El reto no resultaba nada simple, las cuestiones anteriores se entrelazan indisolublemente en su caso.

⁴⁴ Sara Sefchovich, *Ideología y ficción en la obra de Luis Spota*, México, Grijalbo, 1985.

Posteriormente, en 1987, para celebrar el centenario del natalicio de Martín Luis Guzmán, se presenta por primera vez en un solo volumen la versión de *La sombra del Caudillo* que originalmente había aparecido en los diarios. La denominada “Versión periodística” puede considerarse un segundo antecedente en los estudios sobre la novela política. En la “Presentación”, Fernando Curiel reivindica la actualidad de la obra y denuncia los escamoteos por parte de un sector: no es que le falten lectores, dice, “No. Lectores fieles le sobran. Quien se abstiene es el estamento crítico; reserva injustificable en la que yo advierto pruritos que oscilan entre la reluctancia ideológica (la que confunde facción con ficción), y la más simple, la más deplorable, gazmoñería. Quiérese al ilustre finado históricamente finiquitado.”⁴⁵ De tal forma la publicación se puede entender como un intento por traer nuevamente al centro de la discusión crítica una obra en particular, pero también, de forma indirecta, como una invitación a volver a cierta literatura muchas veces dejada de lado por motivos ideológicos o éticos.

Valdría la pena un paréntesis para explicar la reacción de Fernando Curiel al supuesto silencio crítico que rodeaba a *La sombra del Caudillo* en esos años. Como se ha señalado, luego de la recepción política, inmediata a la publicación de la obra, vino un proceso de análisis de la novela desde un punto de vista literario. Pese a la polémica, o tal vez gracias a ella, un amplio sector de la intelectualidad reivindicó su carácter fundacional y la calidad de la prosa de Guzmán. Los homenajes, en 1967, con motivo de los ochenta años del escritor nacido en Chihuahua, son una clara muestra de ello. No obstante, una decisión política de Guzmán — su respaldo total al régimen priísta durante los acontecimientos de Tlatelolco en 1968—, supusieron un distanciamiento de un sector de la intelectualidad y de la crítica. De esta forma,

⁴⁵ Fernando Curiel, “Presentación”, en Martín Luis Guzmán, *La Sombra del Caudillo* (versión periodística), estudio int. Juan Bruce-Novoa, México, UNAM, 1987, p. VII.

a la favorable recepción estética siguió un paulatino distanciamiento, una vez más por motivos políticos, al tiempo que los debates dentro de la academia se orientaron hacia propuestas más “vanguardistas” (las propuestas del *boom* latinoamericano, por ejemplo), si bien la novela siguió siendo del gusto de los lectores no especializados. La edición de la “Versión periodística” en 1987 representó una nueva mirada sobre la novela, una relectura que incorporó como parte de su riqueza información sobre la forma en que se gestó el proyecto y referente al proceso de escritura, al tiempo que cuestionaba los motivos de la desconfianza de un sector de la crítica y la academia.⁴⁶

El tercer suceso de la década de los ochenta es el homenaje a Luis Spota, llevado a cabo en 1988.⁴⁷ Una vez más, el autor de *Casi el paraíso* es el punto de arranque para una discusión acerca de cierta narrativa, o mejor dicho, si nos atenemos al tono predominante en las discusiones, sobre el dudoso estatuto literario de un tipo de obras que parecen más cercanas al periodismo, al testimonio o al panfleto. En los casos en que no se pone en duda su identidad literaria, sí se cuestionan sus alcances y se señalan sus limitaciones; o bien, se debate sobre la posibilidad de que pueda conformar un subgénero novelesco.⁴⁸ Retomaremos algunas de las posturas asumidas en los trabajos y discusiones que nos ayudarán a delimitar nuestro objeto de estudio. Pero adelantemos que resulta elocuente que sea apenas en los años ochenta (cinco

⁴⁶ Sobre el devenir de la novela ante la crítica, señala Edith Negrín: “La génesis de la novela, tan inmersa en la cuestión política, determina las lecturas. No solamente ocurre que muchos de los comentaristas se van a centrar en la radiografía del poder que informa la trama, lo cual es previsible, sino que la valoración de la calidad literaria del texto llegó a depender, en ocasiones, de la actuación política del autor en diversos momentos...”, “Recepción de La sombra del Caudillo”, en *La sombra del caudillo, op. cit.*, p. 483.

⁴⁷ Las memorias se publicaron bajo el título *Memoria del ciclo homenaje a Luis Spota, La novela política ¿Expresión de la realidad social?*, México, Coordinación de Comunicación Social del Gobierno de Chiapas, 1988.

⁴⁸ El marco de estas reflexiones no puede ser más propicio: no sólo es la obra de Luis Spota el motivo de la convocatoria, además han transcurrido menos de dos meses de las elecciones presidenciales en México, y la jornada del 2 de julio de 1988, ensombrecida por las presunciones de fraude electoral, aparece constantemente en las discusiones.

décadas después de la publicación de *La sombra del Caudillo*) cuando la novela denominada “política” empieza a estar en la primera línea, al menos, en la discusión formal.⁴⁹ En primer lugar llama la atención el lugar casi secundario que la novela de Martín Luis Guzmán ocupa entre los ejemplos aludidos al hablar de novela política, quizá por la dificultad para pensarla “fuera” del *corpus* de la Novela de la Revolución, comúnmente asociada a una narrativa de tipo costumbrista y limitada a un espacio temporal. Cuando sí se menciona *La sombra del Caudillo* es para citarla como un caso excepcional.

El trabajo de Sara Sefchovich, quizá el primero que intenta un estudio sistemático de la novela política, o al menos de un tipo de novela política, propone una definición de ésta en términos que en un primer momento parecieran exclusivamente temáticos: “Una novela política es aquella en la que están presentes sucesos del ejercicio del poder. Se trata de una ficción que se refiere de modo específico al juego sutil y complejo que muestra las posibilidades, las dificultades y las contradicciones del ejercicio del poder así como las presiones de intereses particulares que tienen que ver con él. Pero se trata de una narrativa que ejerce el poder por vía de la forma.”⁵⁰ Sin embargo, para la autora resulta evidente que la configuración novelesca excede al ámbito temático. En el caso de Spota, su obra sería el resultado de conjuntar un discurso literario, un discurso de la cultura de masas y un discurso político, este último entendido como:

⁴⁹ Una muestra de que incluso hoy la denominación “novela política” sigue siendo motivo de discusión, la podemos encontrar en el “Dossier crítico” incluido en la segunda edición de *La silla del águila*, de Carlos Fuentes. En ese apartado se incluye un texto de Sergio Ramírez titulado “Enemistades peligrosas”, en el cual señala que esta obra: “... es una novela política en todo el sentido que este polémico calificativo tiene, porque trata sobre la vida pública mexicana tomada en sus elementos reales, y los personajes de futuro han sido elaborados conforme los modelos que nos son contemporáneos”. En Carlos Fuentes, *La silla del águila*, México, Alfaguara, 2006. p 391.

⁵⁰ Sara Sefchovich, *op. cit.*, p. 18.

...aquel que remite a la esfera del poder y a todo lo que está en juego en ella. Debe establecerse una diferencia entre el discurso de la política y el discurso sobre lo político. El primero es aquel que se produce dentro de la escena política en aquellos aparatos en los cuales se desarrolla explícitamente el juego del poder. El segundo es aquel discurso estratégico-axiológico no imputable a ninguna clase de aparatos. De este modo, lo que define a un discurso político no es sólo su contenido sino sus marcos institucionales, el lugar desde donde se produce. Todo discurso es pues susceptible de una lectura política sin que por ello todo discurso sea un discurso político.⁵¹

La novela política se trata, desde esta perspectiva, de un problema de discursividad: las formas en que lo político se articula al interior de la novela como parte del universo proyectado por el narrador y que se hace visible por medio de un conjunto de enunciados que dependen de un sistema de formación que los organiza desde su interior. Al mismo tiempo, deja abierta la posibilidad de una lectura política de cualquier discurso. Por lo tanto, la cualidad “política” se inscribe tanto en el ámbito de la producción y articulación discursiva como en la recepción por parte del lector. Es una línea frecuentemente retomada por otros autores que observan una confluencia de discursos literarios y “no literarios” en este tipo de novela.⁵²

⁵¹ *Idem*. Sefchovich toma la noción de discursividad de “El discurso jurídico como discurso del poder”, de Gilberto Jiménez incluido en *Poder, Estado y discurso, perspectivas sociológicas y semiológicas del discurso político jurídico*, México, UNAM, 1981. A su vez, Jiménez retoma la noción de discurso de Michel Foucault, de ahí la idea del mismo sistema de formación como conformador del discurso, de reglas implícitas de exclusión e inclusión que autorregulan toda producción discursiva.

⁵² En otros casos se habla de un discurso político y un discurso artístico para referirse a la estilización de lenguajes por parte del narrador o a disquisiciones llevadas a cabo por parte de los personajes, es decir, la forma en que en una novela se fija una postura explícita ante la política y determinadas manifestaciones artísticas. Esas reflexiones llevadas a cabo en el espacio diegético son luego proyectadas a la configuración de la novela en un arriesgado desplazamiento. El cruce de estos dos discursos sería lo que conforma una novela política. En el citado homenaje a Spota, en la mesa “José Revueltas: su novelística en la dimensión social”, Evodio Escalante señala con referencia a *Los días terrenales*: “El discurso político y el discurso artístico se trenzan en el texto desde las primeras líneas de la novela, pues Gregorio Saldívar, el protagonista, el alter ego del narrador, es al mismo tiempo militante político y estudiante de pintura de la Academia de San Carlos. Así, las reflexiones sobre el arte, sobre la condición del hombre y sobre los asuntos estrictamente políticos, pueden darse sin la necesidad de intentar saltos mortales”. *Memoria del ciclo homenaje a Luis Spota, La novela*

Los enfoques temáticos, por su parte, definen la particularidad de la novela política en términos de “lo político como expresión de las relaciones de poder —de la lucha entre dominados y dominadores, entre oprimidos y opresores...”⁵³ entre gobernantes y gobernados, etc. En estos casos se ignora el problema de la ficción literaria. Una notable excepción en la que se incluye lo temático como un componente ligado a problemas de compositivos y arquitectónicos se puede apreciar en la lectura realizada por Andrea Revueltas de la novelística de José Revueltas. Sin embargo, no se puede hablar de un intento por definir la “novela política”, sino de la inserción de “lo político”, mismo que ella relaciona con la “dimensión social” en la novelística de José Revueltas. Novela política y dimensión social en la obra de arte por momentos parecen, si no equivalentes, sí divididos por una delgada línea, por ejemplo, cuando sostiene que según la visión del autor de *Los días terrenales*, “la obra de arte debía tener una función eminentemente crítica e impugnadora”.⁵⁴

Sin embargo, resulta fundamental traer al presente la reflexión de Andrea Revueltas sobre la dimensión social en la literatura, entendida como la representación de la experiencia vital del militante político. *Grosso modo*, sostiene la investigadora mexicana que la mera inclusión de personajes o situaciones existenciales (de la política en este caso) no es suficiente para conformar una obra literaria, por el contrario, sin una dimensión estética su presencia se reduciría a presentar únicamente un mosaico sociológico de diversos tipos de personajes, o bien, se limitaría a ser un simple anecdotario. Agrega que es necesario asumir el trabajo literario como medio de análisis, como un modo de conocimiento específico que explora una dimensión de la realidad humana. Lo mismo sucede con los intentos por resumir el problema

política ¿Expresión de la realidad social?, p. 15.

⁵³ Andrea Revueltas, *ibid.*, p. 27.

⁵⁴ *Idem.*

de la novela política en un listado de temas: no son sólo los temas, sino su estatuto de forma literaria, artística, lo que la caracteriza y la vuelve problemática como objeto de análisis.

Por otro lado, hay una vertiente en los enfoques sobre novela política que postula la necesidad de hablar de “lectura política”, es decir, una lectura enfocada en los elementos de una obra factibles de ser interpretados en un sentido político: temas, motivos, figuración de determinadas formas genéricas, lenguajes, etc. Cuando el problema se sitúa en el plano de la lectura, observamos la posibilidad de adoptar dos posturas con respecto a la novela política: una asume que, dada la posibilidad de realizar una lectura política de determinadas obras pero no de otras existe, por consiguiente, un *tipo* de literatura denominada *política*. Esta es la postura que asume Federico Campbell, por ejemplo. Para él existe un tipo de obras que son eminentemente políticas con independencia de su género o subgénero, se trata más bien de obras en las cuales es ineludible y determinante la presencia directa o indirecta del poder político. Señala Campbell:

Es muy posible que la novela política sea aquella en la que se explora una reflexión sobre el poder; sea policiaco el esquema formal, sea histórico o satírico, a lo que nos invita el autor de una novela, implícita o explícitamente política, es a una meditación sobre el poder y sus mecanismos, sobre la tragedia, los equívocos, las manipulaciones de un poder que, en última instancia, siempre es inmoral.⁵⁵

⁵⁵ En ningún momento propone Campbell que exista la novela política como subgénero, de hecho, cuestiona la objetividad de todas las divisiones en géneros y subgéneros. Desde su perspectiva, se trata de un problema de adjetivos: “La adjetivación es tan arbitraria e imprecisa como la que patrocinó un menú para bibliófilos (o bibliófagos) que quería a la carta una novela rosa, una novela realista, una novela histórica, una novela costumbrista, una novela psicológica, una novela sin ficción, una novela de espionaje, una novela policiaca, y a quienes ahora se les antoja —alucinados por una concepción antropológica, sociológica o periodística de la literatura— una novela como la que aquí nos convoca: la novela política”, *ibid.*, p. 86.

Asimismo suele entenderse la novela política como paraliteratura. El elemento común en esta perspectiva es el papel que juega el referente. Podemos observar que con frecuencia se describe a la novela política como un tipo de novela que busca hacer la crónica política de determinado momento histórico o bien que procura plasmar la lucha por el control político. Se trataría de obras que se promocionan como literatura sin que realmente exista una intención artística, más centradas en el entretenimiento, en proporcionar información sobre hechos reales o que buscan novelar rumores. También se señala como equivalente la acción de novelar la realidad, es decir, “ordenar literariamente” una serie de hechos reales (el adverbio, por lo común, señala el empleo de tropos y figuras retóricas). Esta visión puede ser de signo negativo o positivo. En el primer caso, al ser formulada en estos términos, la literatura se vuelve “de denuncia”, lo cual es equivalente a decir “literatura utilitaria”: la que se usa para transmitir ideas y registrar injusticias en lugar de procurar el goce estético; es sinónimo de panfleto, de una literatura de militancia. Lo anterior, porque el universo estético se concibe alejado del conflicto político e incluso totalmente autónomo, es una de las muchas formas que adopta la búsqueda por la trascendencia *en y por* el arte, misma que ve en los temas de la realidad inmediata un posible lastre.⁵⁶

Por otra parte, hay quien celebra esta postura militante de la literatura al ver en ella una forma de romper con un supuesto ensimismamiento. María Eugenia Mudrovcic, en su artículo

⁵⁶ Como se puede apreciar en el epígrafe de este apartado, Ethel Krauze advertía de los riesgos de escribir una novela con tintes políticos. El contexto de la frase es el siguiente: “Porque política es hoy, y literatura es siempre; su combinación puede hacer corto circuito. En el mejor de los casos desemboca en un gran reportaje o en una crónica con pluma literaria. Pero su vigencia será efímera, y de furor periodístico pasará a interés histórico, al mismo ritmo que los cambios de sexenio, sin haber dejado huella verdaderamente literaria”. Acotaba de inmediato: “No que no pueda haber excepciones. Las ha habido en la novela de la Revolución, por ejemplo. [Sin embargo,] Sí que es grave el riesgo. Para que haya una verdadera novela política se necesita que tenga mucho más de novela que de política; es decir, que el afán sea más cómo son los seres humanos con el poder, ante el poder, sin el poder, y no cómo actúa esta determinada persona que hoy tiene el poder”, *ibid.*, p. 109.

“En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80”,⁵⁷ propone que la novela de este periodo puede ser comprendida o redimensionada si analizamos el “modelo paraliterario o 'novela política'” y sus “variantes concretas: novela testimonial, histórica y periodística”. De esta forma coloca el término “política” por encima de subgéneros bien delimitados. A lo largo de la reflexión de Mudrovcic podemos ver una vuelta constante a nociones como “decisión militante”, “función alegórica”, desvío de “lo literario” y “función de la literatura”, en el sentido de utilidad dada en un campo determinado. La novela política, así entendida, es un tipo de literatura que se “ejerce” sobre un contexto, busca intervenir sobre una situación histórica al alejarse de su “ensimismamiento”, al voltear a ver más allá del ámbito aparentemente restrictivo de lo literario.

Por último, otra manera de explicar la novela política es subrayando aquellos rasgos relativos a un nivel referencial. Luis Mario Schneider señala que este tipo de novela se ve “obligada a asumir una precisa ideología” en “momentos rotundos y polémicos” de la historia nacional. En el caso del siglo XX en México, ubica tres grandes grupos según el temamomento histórico recreado: novela de la Revolución, novela cristera, y novela del 68: “Novelas políticas que se determinan en función heroica, ya de personajes históricamente conocidos, aunque bien pueden aparecer en clave, ya con nombres propios pero finalmente anónimos, diluidos en el conglomerado social.”⁵⁸ Schneider se ocupa con mayor detenimiento de la denominada “novela del 68”, o al menos de aquella que tiene como trasfondo los

⁵⁷ María Eugenia Mudrovcic, “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80”, versión en línea: revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/.../5325. Consultada el día 15 de junio de 2011.

⁵⁸ Luis Mario Schneider, *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*, México, Patria, 1997, p. 92.

acontecimientos históricos de 1968 y los movimientos sociales que se desprendieron de la represión. A propósito agrega:

Es una narrativa que por sobre todo construye un universo en sí mismo, autónomo en su invención, manejado por leyes propias, independiente de lo histórico oficial, incluso de la biografía del autor. Todas suceden en México, ya capital, ya provincia, pero su localización y su tejido imaginativo rebasan esos límites, los vuelven metafóricos o simbólicos. Sus protestas o denuncias son o pueden ser concretas pero lo que importa es ese dramático juego en que el poder económico o político —y valga la redundancia— es tan poderoso que avasalla y manipula al individuo, al grupo social y al resto de la sociedad que no pertenece al engranaje dominante y administrador.⁵⁹

Existen coincidencias con la propuesta de Edith Negrín cuando, respaldada en algunos postulados de la teoría sociocrítica, señala que las novelas políticas son un tipo de obras narrativas que “...comparten una intención realista, es decir, completan su significado en la referencia extratextual; se ubican en el contexto por la preocupación por la historia y la denuncia social que se reafirma en la literatura mexicana después del movimiento de 1968”.⁶⁰ Es perceptible que se busca sólo definir las características comprobables de la literatura en cuestión, sin emitir un juicio de valor. Coincide con Mudrovic y Schneider en la inserción de la denuncia social. Para que exista la denuncia, por supuesto, no puede tratarse sólo de un listado de crímenes de Estado o injusticias sociales. En esta perspectiva, además de la referencialidad, la denuncia se asocia a un tono beligerante, a la forma en que se dispone de los materiales narrativos.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 93-94.

⁶⁰ Edith Negrín, “Tres novelas de la guerrilla en México”, en *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina*, coord. Patricia Cabrera López, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2005, p. 240.

Para recapitular: en los intentos por definir la novela política, constantemente surge la sospecha de que no estamos ante un tipo de novela que se define sólo por el tema; parece que hay algunos aspectos de la tradición de la novela política que se resisten a ser relegados a una cuestión de campos semánticos. De las posturas analizadas, podrían rescatarse algunos puntos ligados a la tradición de la novela inaugurada por *La sombra del Caudillo*: la figuración de los lenguajes del poder político, la ficción novelesca como instrumento de análisis, el tono de confrontación. Quizás su rasgo más importante consiste en que la tradición de la novela política recrea el gesto provocador, política y estéticamente, de Martín Luis Guzmán: analiza el poder político por medio de una trama que se vale de lenguajes y géneros propios del espacio político, o que han sido incorporados a él con fines de manipulación.

Por otra parte, si proponemos que la ficción se asume como instrumento de comprensión e interpretación sin la necesidad de buscar la fidelidad factual, es necesario detenernos en un par de cuestiones sobre qué entendemos aquí por ficción y cómo se relaciona con una referencialidad. Trataremos de unir la delimitación de la novela política con una idea sobre ficción y poética, de tal forma que podamos dirigirnos, posteriormente, al análisis de *Pretextos y Guerra en El Paraíso*.

3. La poética de la ficción narrativa

La pretensión de borrar las fronteras entre realidad y ficción es un rasgo típico de la novela, que en buena medida vive de la “ilusión de realidad”, sin embargo, analizaremos sus particularidades en el caso de la novela política y de qué manera afecta tanto al ámbito de la recepción como al de la composición. Cuando hablamos de recepción nos referimos a la

función social que la novela política cumple en contextos en donde las condiciones de control político son un campo fértil para que prolifere esta expresión. Los problemas de composición son aquellos relativos a la forma en que esta novela codifica y figura géneros discursivos que aluden a los mecanismos del poder político para fijar su postura sobre determinados acontecimientos, como las actas judiciales, los partes militares, los comunicados oficiales, los reportes psiquiátricos, etc., para proponer su versión de los mismos, o bien, para atacar a los disidentes y contrincantes políticos. De esta forma, la novela política se promueve, en ocasiones, como un canal no oficial para conocer, interpretar, confrontar, denunciar la “realidad” política de una esfera social; se trataría de una literatura “menos ficcional que otras”, es decir, “menos imaginaria”. Cuando se enuncia de esta forma se otorga a la ficción el estatuto de un artificio que se opone a la realidad, a la verdad o a la objetividad; o bien, se piensa en un sistema de gradaciones en donde lo real se coloca en un primer nivel y la ficción es una recreación más o menos apegada de la realidad.⁶¹

Este trabajo, por el contrario, se inscribe en un horizonte teórico que concibe la ficción no en oposición a la realidad, o como sinónimo de falsedad, sino como un espacio de representación literaria: “La ficción literaria no representa un mundo ya creado que el artista copie o relacione: crea las propias condiciones de ese mundo y es en su eficaz ejecución o transposición en estructuras de la representación donde se resuelve su ser realidad”.⁶² Pero no se trata tampoco de defender la inmanencia textual, nos apegamos a la postura que sostiene que lo literario “se indaga, tras la crisis de los modelos estructuralistas, no en el conjunto de rasgos

⁶¹ Nos referimos a propuestas como la que desarrolla Félix Martínez Bonati en *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2001, sobre todo en lo relativo a la teoría ontológica de los estratos que, a su vez, retoma de la estética de Nicolai Hartmann, así como a otros planteamientos en consonancia con la teoría de planos de la realidad.

⁶² José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 54.

verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el ámbito de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa. Y en ese lugar ocupa un lugar preeminente la ficcionalidad”.⁶³ La ficción es el espacio en donde tiene lugar un tipo específico de representación. Cómo se construye esa representación tiene que ver con las particularidades de esos materiales literarios y no literarios.⁶⁴

Cuando proponemos abordar estas novelas desde sus poéticas, entendemos éstas en el sentido de Mijaíl Bajtín, mismo que puede ser resumido como la “configuración arquitectónica y compositiva de una obra, la cual entabla una relación dialógica con la tradición literaria, esto es, con el acervo histórico de géneros discursivos y de formas narrativas”.⁶⁵ A su vez, retomamos la propuesta de Françoise Perus, quien formula la noción de poética como:

Organización específica de lenguajes y saberes diversos y, conjuntamente, como propuesta, desde la enunciación, de una relación específica tanto con estos lenguajes y estos saberes como con los sujetos portadores de ellos, incluida la configuración —estable o no— de las relaciones entre el “yo” y el “otro”, o “otros”. Con todo, cabe insistir también en el hecho de que esta propuesta de relación entre lenguajes, saberes y sujetos no carece de dimensiones espaciales y temporales.⁶⁶

⁶³ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁴ La perspectiva que buscamos explorar sobre estos elementos es la que se desprende de la lectura que Françoise Perus hace de la propuesta teórica de Cornejo Polar, cuando asegura: “A contrapelo de la crítica inmanentista, el crítico peruano erige un sistema conceptual en el cual no sólo la forma del mensaje, sino también el emisor, el receptor, el referente y los códigos dejan de ser entidades puramente ‘formales’ —y por lo tanto abstractas— para convertirse en instancias concretas, activas y vivas, en el proceso de elaboración formal de la obra que se trate. Así, la forma cobra vida y deja de ser la mera proyección de esquemas lógicos preestablecidos: en ella, y por ella, se ponen de manifiesto las discontinuidades, las rupturas, las tensiones y los entrecruzamientos que genera la heterogeneidad de las instancias-fuerzas que concurren en el mencionado proceso”. “Aportes de la crítica literaria al estudio de la cultura latinoamericana”, en *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos, Un balance necesario*, núm. 35, México, CCYDEL-UNAM, 2002, p. 96-97.

⁶⁵ Begoña Pulido, *Poéticas de la novela histórica contemporánea: el general en su laberinto, La campaña y El mundo alucinante*, México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2008, p. 20.

⁶⁶ Françoise Perus, *op. cit.*, p. 122.

Entendida de este modo, la poética de una obra entraña un problema de enunciación: “la forma del enunciado y su sentido son inseparables de la forma de la enunciación, entendida como la que organiza la totalidad de los enunciados en el plano de la composición, y como la que se sitúa a sí misma —y sitúa su lector respecto de ellos—, valorizándolos en el plano del estilo, o de la entonación”.⁶⁷

Como sucede con la novela en general, la novela política asume una doble articulación: por un lado la obra se apropia de la realidad y la reelabora, construye “saberes”; y, por otro, hace patente que se trata de una construcción, un artificio. Este juego adquiere ciertas particularidades en la novela que se escribe a partir de los años sesenta. No es casual esta relación. La ficción aparece problematizada desde diversos frentes a partir de dicha década, pensemos en el impacto que tuvo para el periodismo y la literatura *A sangre fría* (1966), de Truman Capote, o su antecesora *Operación masacre* (1964), de Rodolfo Walsh. Asimismo, se imponen gradualmente en la literatura y las humanidades las ideas relativistas en la epistemología: toma fuerza el cambio que comienza a ver en el lenguaje un instrumento no confiable, y esto afecta la manera en que se concibe el realismo.

Se trataría de los primeros indicios de la imposición del giro subjetivo, como lo ha definido Beatriz Sarlo. Cultural y socialmente se manifiesta una tendencia a esgrimir un discurso en el cual las fronteras entre relato y ficción se confunden o se diluyen (a veces deliberadamente, con fines creativos o manipuladores).⁶⁸ Para tal propósito, se aprovecha que

⁶⁷ Françoise Perus, “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo sociocultural en la literatura hispanoamericana”, en *Tópicos del seminario, Dialogismo, monologismo y polifonía*, núm. 21, BUAP, 2009, p. 184.

⁶⁸ Lo anterior aparece explícitamente problematizado en diferentes esferas socioculturales. En México y en otras partes de Latinoamérica, por ejemplo, se hablaba del lenguaje del aparato de Estado como creador de ficciones paralelas a la realidad.

la forma exterior del enunciado lo permite y se obvian los propósitos asumidos por el hablante ante sus objetos y las cuestiones de enunciación; es decir, se deja de lado aquellos aspectos que constituyen la diferencia entre la literatura y otros tipos de narración. Llama la atención que, siendo este un rasgo de la novela en general, se proponga a veces como un atributo singular de la novela política, y se hace de este punto (referencia a una realidad concreta e insistencia en su ficcionalidad) un nudo problemático para cuestionar su estatuto literario o bien para hablar de su efectividad.

Pretextas, por ejemplo, retoma el problema de las ficciones creadas por el poder político, de la manipulación de documentos para crear versiones que le sean favorables. Es uno de los motivos por los que la novela juega con la idea de un cronista enmascarado. Propone la imagen de un Estado experto en eludir la verdad, que tanto recurre a la ocultación como a la saturación de información para confundir. La ficción se construye replicando ese tipo de estrategias pero articuladas a contrapunto: se crean versiones confusas sobre un hecho o pasaje; se presenta la máscara de luchador, extraída de la cultura popular, para hablar de la ocultación pero también del espectáculo mediático y de la participación del público que aplaude y se deja llevar, como una especie de degradación del pacto ficcional. En el caso de *Guerra en El Paraíso* se crea una contraposición entre los discursos y los documentos oficiales y los diálogos de los personajes. Se trata de contraponer versiones para hacer surgir las diferencias entre los sujetos que hablan, para subrayar el lugar que ocupan respecto a un acontecimiento o una realidad. La novela de Montemayor propone, de esta forma, una idea de ficción literaria que se diferencia de la manipulación de la verdad por parte del poder, o de la versión impuesta por medio de la violencia.

La novela política privilegia el presente o el pasado inmediato porque éste es una esfera de tensiones entre la percepción de un hecho y las versiones del poder político, quien es al mismo tiempo agente y conformador de una verdad, o al menos, de una versión oficial de los hechos. Asimismo, esta configuración de una verdad implica un problema de memoria: la interpretación que hace el poder político de un acontecimiento reciente comúnmente se enfrenta con lo que un sujeto individual o colectivo es capaz de saber o recordar. Esta confrontación adquiere una dimensión particular en el caso del régimen emanado de la Revolución Mexicana, que ha tejido vínculos complejos con la prensa. Una complejidad, por cierto, ya anunciada en *La sombra del Caudillo*. El tiempo presente o el pasado cercano es un espacio de experiencia conformado por versiones contradictorias o redundantes, marcado por la impronta del documento clasificado y la filtración periodística, no es historia todavía y no se puede acceder a él porque no existe la fuente confiable o accesible. Las políticas de seguridad nacional, por tanto, juegan siempre en favor del poder político. Esa es la dificultad que expresan las obras: el espacio público reciente de la experiencia política, asumido como un escenario nunca transparente o fácilmente comprensible.⁶⁹

Ya sea que la novela política pretenda desentrañar ese espacio, como en *Guerra en El Paraíso*, o figurar el carácter nebuloso del poder, como lo hace *Pretextas*, siempre crea narraciones sobre los mecanismos y agentes que lo impulsan. Por tal motivo, construye

⁶⁹ Sin embargo, si una novela política se ambientara en el pasado lejano o en el futuro no por eso sería una novela histórica o una novela de ciencia ficción, pero entonces sería necesario preguntarse cómo se entabla esa relación con los géneros primarios que dan cuenta del ahora, en un cruce entre lo público y lo privado. Un ejemplo es *La silla del águila*, de Carlos Fuentes, una novela política que ubica sus acciones en el futuro y que recurre a la forma epistolar. La utilización de epístolas se explica en la trama, en la que continuamente se reflexiona sobre esta forma de dar cuenta del ahora, cómo se tuvo que recurrir a ella y qué retos implica en el presente de la ficción. Asimismo, el regreso a un género literario hoy en desuso propone problemas estéticos cuando se traslada a una esfera que le es ajena. Eso puede explicar la razón de que otras novelas políticas se sigan ambientando en el presente, y los géneros y discursos ligados al registro de la realidad formen parte su construcción formal.

ambientes para situar el poder en un determinado momento del devenir histórico pero, a diferencia de la *nonfiction novel*, no busca necesariamente fidelidad en el registro de un hecho como detonante de la acción, puesto que los hechos narrados están supeditados a construir una trama sobre las maneras de actuar del poder político. De esta manera, la ficción busca figurar los manejos elusivos, ocultos, disfrazados, del poder; desentraña lo oculto, lo no evidente, esto es más claro sobre todo en *Pretexta*, pero la novela de Montemayor no es ajena a esta problemática.

Destaquemos entonces, de lo hasta aquí dicho, el problema de la temporalidad representada en la novela política y de la memoria, ¿de qué manera la representación de los mecanismos del poder, del pasado reciente y de la manera de concebir el papel de la memoria influyen en la forma, en la composición y arquitectónica de este tipo de novela? La revisión del problema de la referencialidad en la novela política puede ofrecer algunas respuestas y acercarnos, gradualmente, al caso de *Pretexta* y de *Guerra en El Paraíso*.

4. La referencialidad en la novela política

El aspecto de la referencialidad en la novela política es diferente al caso de la novela histórica puesto que no establece una discusión con la historiografía, sino con los géneros y discursos relativos al pasado reciente o al presente de la escritura. Su referente extraliterario se muestra siempre como un presente, un objeto dinámico, no sedimentado ni bien delimitado (cualidad que deriva del objeto mismo y, en el caso que nos ocupa, de los esfuerzos del poder político por enturbiar la percepción de un acontecimiento o de una realidad). Lo anterior justifica la utilización de subgéneros, lenguajes y discursos diversos vinculados con la descripción e

interpretación del ahora; en contraposición a la ilusión que puede crear la historia como lo sedimentado (atributo que aprovecha el poder político con fines didácticos y propagandístico, por ejemplo). Esta distinción entre pasado y presente puede parecer sumamente esquemática y limitada, pero insistamos en que se trata de un problema de discursos asociados, en una época determinada, a la percepción social del pasado y del presente, estilizados en el marco de una obra literaria, y no de una discusión sobre el presente y el pasado, que se dirime en el seno de las disciplinas sociales.

Beatriz Sarlo, en uno de sus análisis sobre la literatura escrita durante la dictadura argentina, detecta el fenómeno de la percepción problemática de una experiencia reciente llevada a la literatura. Para Sarlo, la experiencia desde la literatura, “exigía adivinar fisuras más profundas y anteriores a la sociedad argentina, volver visibles zonas más fluidas y relegadas, lo cual implicaba rearmar el mundo vivido y conectarlo, por un lado, con el pasado, por el otro, con la esfera pública y la dimensión intelectual y moral”.⁷⁰ Para poder analizar los procesos por medio de los cuales se da cuenta de una zona nebulosa y a la vez más o menos compartida por un amplio sector social, se remite a una noción desarrollada por Raymond Williams, la de “estructuras de sentimiento”:

Raymond Williams ha denominado estas constelaciones imprecisas de sentidos y prácticas, caracterizadas por la indefinición de sus términos y la dinámica, propia del tiempo presente, de sus rasgos, “estructuras de sentimiento”, de las que el arte puede proponer representaciones figuradas incluso en momentos en que no se ha hecho cargo de ellas el discurso más sistemático de la descripción y la explicación objetivas o no han cristalizado

⁷⁰ Beatriz Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria”, en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Argentina, Alianza Editorial/Institute for the Ideologies & Literature. University of Minnesota, 1987, p. 33.

las fórmulas de la ideología. El discurso artístico tendría la posibilidad de captarlas en su momento de formación y trabajar sobre ellas cuando aún no han adquirido la fijeza de nociones compartidas conscientemente o de valores reconocidos e incorporados. No fijadas aún por completo en el espacio de intercambio simbólico, las “estructuras de sentimiento” configuran la zona más tenue de la experiencia social.⁷¹

Dicho de otro modo, si la historiografía, con todas sus variantes, se ha constituido como campo autónomo por su capacidad de dar cuenta del pasado, es explicable que la novela histórica la considere el discurso por excelencia con el que se puede establecer un diálogo, concordante o discordante. La novela política, por su parte, asume que no hay una disciplina o un tipo de discurso equiparable a la historiografía que sea considerado capaz de dar cuenta del presente o del pasado reciente —una postura que algunas vertientes de los estudios históricos compartieron al menos hasta hace algunos años—.⁷² La adopción libre de nociones y métodos de la sociología o la antropología, desde la literatura, nos llevarían a cierto tipo de realismo o

⁷¹ *Idem*. Evidentemente la reflexión no puede ser trasladada sin problemas al ámbito mexicano. Sarlo precisa en qué radica la pertinencia en relación a su horizonte histórico: “Esto es especialmente significativo si se piensa en situaciones como la argentina, donde todos los obstáculos impedían la construcción de significados compartidos y, en consecuencia, bloqueaban una explicación, autónoma de la razón de estado militar, del conflicto”, p. 33. En el caso mexicano, durante la época que nos ocupa, la censura del aparato de estado, y el aparato de estado mismo, adquirieron particularidades únicas, como hemos señalado. Más que un bloqueo total de la explicación, estaríamos ante una gran diversidad de estrategias que implicaban, además de algunos bloqueos, la cooptación, el soborno y, especialmente, según observaremos en las novelas, la saturación y dispersión de información contradictoria y cambiante. No obstante, estamos ante un fenómeno similar, narraciones que pretenden sedimentar la experiencia conflictiva del pasado reciente o del presente.

⁷² Véase, por ejemplo, el artículo “El retorno de lo *político*”, de Jean François Sirinelli publicado en *Historia contemporánea* (Ejemplar dedicado a la nueva historia política), núm., 9, 1993, pp. 25-36. Las reflexiones de Sirinelli fueron expuestas en 1992; en ese entonces, el historiador francés reparaba en las reticencias de la academia para abordar la historia reciente. Señalaba, asimismo, algunos intentos por romper lo que él consideraba más una inercia y prejuicios que una imposibilidad teórica metodológica. Sirinelli considera que la historia política ha sido una de las formas en las que la historia se ha ocupado de ese tiempo conflictivo que es el presente, aunque poco se haya reflexionado sobre este aspecto. Por su parte, Hira de Gortari Rabiela, a principios de la década de los noventa, daba cuenta de un novedoso giro en la Historia: “me pregunto por qué cada vez con mayor ímpetu muchos consagran su interés al estudio de lo contemporáneo, ya no escuchados en las ciencias sociales que tradicionalmente se había consagrado al presente sino escribiendo historia”. “La historiografía mexicana y lo contemporáneo”, *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 24, abril-septiembre de 1990, pp. 45-54.

bien a las búsquedas de algunos autores del *boom* latinoamericano cuyo interés sobre el mito con frecuencia se corresponde más bien con una mirada desde la antropología, sobre todo, la de raíz estructuralista.

Por eso, en el caso que nos ocupa, los discursos y lenguajes figurados oscilan entre la crónica periodística, el testimonio, el diario, el documental, etc. La novela política, en su aspiración por crear una idea de espacio y tiempo compartidos con el lector utiliza ciertos lenguajes que transmiten una idea de inmediatez, de correspondencia entre universo ficcional y realidad factual. Esos géneros o lenguajes en los que se apoya la novela política en realidad no siempre aparecen figurados, en ocasiones, como apuntábamos, hay un diálogo implícito con ellos. Una vez más, *La sombra del Caudillo* puede arrojar luz sobre este aspecto.

Juan Bruce-Novoa, en el estudio introductorio de la *Versión Periodística* de la novela, advierte la diferencia estilística entre la versión publicada en diarios de Estados Unidos entre mayo de 1928 y noviembre de 1929 (*La Prensa* y *La Opinión*) y —con una semana de retraso— en México (*El Universal*), y aquella publicada por Espasa Calpe en España en forma de libro, también a finales de 1929. Observa que en la novela hay una tendencia a reescribir párrafos acortando frases. Y señala: “Es irónico que este estilo de frases breves y directas, que a veces se tilda de periodístico, aparece en la novela y no en la versión periodística”.⁷³ Nuestra hipótesis es que en la versión periodística no era necesario dar la impresión de estilo periodístico porque el contexto hacía posible una identificación de la narración de Martín Luis Guzmán con los hechos narrados en otras secciones del periódico. Se generaba una especie de simbiosis que era aprovechada para la construcción de la trama. No sólo era posible “jugar” a

⁷³ Juan Bruce-Novoa, “Estudio introductorio”, en Martín Luis Guzmán, *La Sombra del Caudillo* (versión periodística), México, UNAM, 1987, p. LIII.

establecer identidades de personajes ficticios y reales, sino que, por ejemplo, en los últimos capítulos tanto de la versión periodística como de la novela, se figuran un par de comunicados oficiales que aparecen en un periódico llamado *El Gran Diario*,⁷⁴ con declaraciones del Caudillo y del general Hilario Jiménez.

Rafael Olea Franco señala que “para crear este pasaje, el autor utilizó los boletines gubernamentales firmados por el Presidente Calles y el candidato Álvaro Obregón, reproducidos el 4 de octubre de 1927 en *El Universal*”;⁷⁵ presenta, como argumento, una comparación entre los boletines reales y los de la novela. El lector que seguía semana a semana la narración protagonizada por Ignacio Aguirre identificaba sin muchos problemas la intención de la maniobra. Eso explica que cuando esos capítulos iban a ser publicados en México se suspendiera su publicación casi a punto de terminar la historia. Una vez publicado el libro, el gobierno estuvo cerca de prohibir su difusión pero se llegó a la conclusión de que esto sólo avivaría el interés por parte de los lectores. De este modo, cuando aparece en forma de libro *La sombra del Caudillo*, ya estaba establecida su relación pragmática con el periodismo. Si a esto último se le suman los cambios de estilo, se afianza la relación genérica. Como se puede ver, la relación con otros géneros no siempre resulta evidente pero es fundamental para los propósitos de la novela política.

Procedimientos similares se observan en otras obras en las que aparece figurado el lenguaje de las actas jurídicas, de los reportes, o cuando se adoptan estrategias y tonos de la confesión, del diario, de las cartas (oficiales y privadas), de la entrevista, del lenguaje

⁷⁴ *El universal*, periódico que en México publicaba por entregas la obra de Guzmán, para fines publicitarios se hace acompañar, incluso al día de hoy, del eslogan “El gran diario de México”.

⁷⁵ Rafael Olea Franco, “Prólogo”, en Martín Luis Guzmán, *Obras completas*, V. II, México, Fondo de Cultura Económica/INEHRM, 2010, p. 16.

burocrático. Y también, y esto tiene sombrías resonancias en el caso mexicano, del rumor, porque resulta elocuente acerca de la poca disposición a creer en los canales oficiales o formales: en la novela política se relaciona con la desconfianza hacia el sistema jurídico, los medios de información, las instituciones estatales, etc. No decimos que estos géneros sean aprovechados de forma exclusiva por la novela política o que así se “refleje” mejor la “realidad”, sino que en este tipo de novela adquieren una dimensión particular al mostrar preocupaciones que, al menos para un sector intelectual, han dejado de entenderse como momentáneas o coyunturales, y se consideran ya inherentes a un sistema y a una sociedad. Lo anterior puede explicar el constante juego, recreado en algunas novelas, de preguntarse quién creó a quién: el sistema político a la sociedad o la sociedad al sistema político. Igualmente, la censura juega un papel importante en estos casos ya que, real o fingida, interviene en la recepción de las obras, en su configuración y difusión.

Martín Luis Guzmán, un escritor poseedor de un oído privilegiado y amante de la precisión lingüística, comprendió que el lenguaje del poder, al tiempo que oculta sus mecanismos, los exhibe. Supo llevar su descubrimiento al centro de las problemáticas de la novela y los lectores lo reconocieron: esa literatura les “decía” algo, marchaba a contrasentido del discurso legal (legaloide) que enarbolaba la Revolución a punto de institucionalizarse. Revolución que buscaba crear y multiplicar instituciones que reglamentaran la vida del país (con la consecuente burocratización de la vida pública y privada, así como el uso político de ambas esferas). Su propuesta ha tenido eco en las letras mexicanas y la continuación de la línea que él inauguró es muestra de ello. Ha sido así porque *La sombra del Caudillo* es una propuesta estética sólida, plena de posibilidades, pese a que los vaivenes de la crítica a veces

nos hacen olvidar las polémicas estéticas y políticas que desde siempre, y de forma comprensible, ha suscitado la novela. Asimismo, en gran medida, estas polémicas también se han reproducido con otras novelas políticas.

No estamos seguros, para agregar a modo de conclusión, que la reflexión anterior sobre una tradición en la novela sea trasladable a otra literatura que no sea la mexicana, ni siquiera latinoamericana. Aunque seguramente es posible identificar algunas coincidencias, esta reflexión, como la literatura de la que se ocupa, se ubica dentro de un marco sociocultural específico. Es una reflexión sobre una tradición que hemos rastreado a la luz de la obra cumbre de Martín Luis Guzmán, se trata de una discusión a la sombra del caudillo.

Deberíamos preguntarnos qué ha hecho posible el arraigo de esta tradición en el caso de México, su permanencia y transformación. La idea de que “la política es hoy y la literatura siempre”, es una postura estética que entraña diversas problemáticas: se asienta sobre la idea de que existen temas propios de la literatura; de que la realidad es un lastre cuando sólo es reflejada sin sublimarse; entraña una noción de correspondencia entre forma y asunto; pero también supone una visión histórica y una valoración sobre los procesos de transformación social. La vigencia de *La sombra del Caudillo*, el hecho de que todavía nos diga algo sobre “el poder que devora a sus propias creaturas”, en palabras de Fernando Curiel, pone en entredicho la idea de una eterna transformación de las formas de ejercer el poder.

En los debates revisados sobre la novela política se alude constantemente a la pregunta sobre si es posible que este tipo de novela se considere arte por sus vínculos con el periodismo. No parece posible creer que un género tan maleable como la novela tenga restricciones de tipo temático, y las teorías sobre el origen de la novela no consideran tampoco ese tipo de

restricciones. Otros subgéneros o líneas de la novela han visto en el espacio público del pasado su objeto estético, como la novela histórica; la crítica, por su parte, no considera problemático que la novela en general se ubique en un ahora y explore el mundo íntimo de los personajes. No hay una contradicción temática en la novela política con sus reflexiones, desde la ficción, de un poder que se manifiesta en el espacio público y en una aparente actualidad. La discusión parece ocultar la desconfianza en una literatura que tiende “peligrosamente” a acercarse a los medios masivos de comunicación, que puede ser literatura de masas.

En el ámbito de las letras mexicanas, el cruce de esta tradición con la literatura de masas se puede identificar con un nombre: Luis Spota. Se quiere soslayar el hecho de que su propuesta literaria se volvió, por el volumen avasallador de su producción y su éxito comercial, sinónimo de novela política. Temáticamente, es cierto, no hay diferencia con otras propuestas: la disputa por el poder, el rumor, el periodismo, la no distinción entre lo público y lo privado, todo está ahí. Por eso la diferencia se tiene que dirimir más allá del ámbito temático, y a esa tarea queremos contribuir por medio de una lectura que apele a sus propuestas poéticas. La obra de Luis Spota puede ubicarse dentro de la novela política, pero ni es la única manera de hacer novela política ni toda novela política tiene que pasar por el mismo rasero. Sólo por poner un ejemplo: hay una gran diferencia entre el papel que desempeña el rumor en *La sombra del Caudillo*, la fuerza oculta que condiciona el destino del héroe trágico; y el rumor y el escándalo novelado en otras obras, las de Spota entre ellas, donde reconocer la identidad real de personas y lugares parece el juego propuesto (un juego simple por lo demás). En este último caso sí hay un nexo más cercano con un anacrónico *roman à clef* o, en el mejor de los casos, con un aceptable *thriller*. Una de las diferencias tiene que ver con la forma en que la voz

narrativa valora y objetiva —coloca a distancia— los géneros y discursos representados o asumidos. De esta manera, se hace necesario preguntarnos sobre sus búsquedas literarias y las problemáticas éticas, morales y políticas que proponen y cómo dialogan y se abren caminos entre la tradición literaria.

Capítulo II

1. *Pretexta*: los lenguajes del poder y la subjetividad como espacio de resistencia

Pretexta es una novela que reclama de forma persistente su lugar en la literatura mexicana. Publicada por primera vez en 1979, ha sido objeto de seis ediciones (la última en septiembre de 2011),⁷⁶ cuyos tirajes han alcanzado los veinte mil ejemplares y, no obstante, los comentarios o reseñas que se pueden encontrar de ella son escasos y, por lo general, repetitivos: se centran en su temática política o periodística, en sus vínculos (apenas explorados) con la historia reciente de México, o bien, se menciona en los listados de novela policiaca. Sin duda, la confusión que priva en torno a esta obra de Federico Campbell se debe a que la narración por sí misma es sumamente compleja y a que los vínculos que establece con su contexto resultan poco claros.

Sin embargo, la trama se esclarece si se ordena la historia cronológicamente y se eliminan las ambigüedades en cuanto a la identidad de los personajes o los narradores de *Pretexta*. Es la historia del periodista a quien se le encarga la confección de un libelo, referida mediante múltiples narradores, monólogos, diálogos, y por medio de la figuración de reportes policiales y psiquiátricos. En lo que respecta a sus relaciones inter y extratextuales, la crítica especializada ha pretendido “explicarlas” señalando sus posibles fuentes y sus referentes reales. Se trata del México de los años setenta. Los movimientos sindicalistas y estudiantiles que se dieron a lo largo de todo el país, los conflictos al interior del periódico *Excélsior*, la

⁷⁶ El número de ediciones puede estar sujeto a debate. Federico Campbell, en un blog personal, habla de tres ediciones y Seong Yu-Jin en su artículo “La imagen del poder en *Pretexta* o *El cronista enmascarado*”, también mantiene el número de tres ediciones. Entonces, la cuestión podría ser qué se entiende por *edición*. En este caso, sostenemos que las seis veces que se ha publicado *Pretexta*, siempre se han introducido variantes que implican una transformación del texto, a veces mínima pero siempre significativa, como veremos en el apartado que hemos dedicado al problema de las ediciones.

represión gubernamental, se presentan como la rúbrica de dicho periodo que en el imaginario colectivo se recuerda como uno de los momentos más álgidos de la represión y lucha contra la disidencia en el país. En este contexto, el libelo difamatorio se concibió como una más de las estrategias del Estado contra personajes considerados incómodos por sus críticas.

En la práctica, como a menudo sucede con otras novelas políticas, la manera de describir las relaciones de la novela con su contexto se ha traducido en una búsqueda de correspondencias entre las identidades de los personajes literarios y sus referentes reales, y entre las acciones narradas y determinados acontecimientos históricos; es decir, descubrir las relaciones (y las desviaciones) entre realidad histórica y ficción literaria, ha sido el fin último de algunos análisis de la propuesta de Campbell. Otras veces, dada la complejidad de la novela, se ha optado por análisis formalistas de su estructura.⁷⁷ Pese a la innegable validez de esas lecturas, si se aborda desde esos ángulos la trama de *Pretextas* puede ser “desentrañada”, o bien, es posible esclarecer las relaciones entre actantes. No obstante, es necesario indagar en la forma en que su complejidad se justifica como parte fundamental de un proyecto literario, y de qué manera incide ésta en los planos estético, político e histórico. Su complejidad, entonces, no puede ser captada en toda su dimensión si nos limitamos a enumerar temas sin ver cómo y por qué la novela trabaja con sus materiales y se convierte en una propuesta poética.

⁷⁷ Nos referimos a los acercamientos académicos como los de Nadia Medina de Ventura y Valentina Pabello de Mickey, “Pretextas, un acto destructor y creador”, y la tesis de Aurelia de Gómez Unamuno, “Narrativas marginales y guerra sucia en México (1968-1994)”. El primero trata de aclarar, mediante el método semiótico, los planos narrativos y su funcionamiento en el conjunto de la novela; en el segundo trabajo el método de análisis consiste, aunque no en su totalidad, en la explicación de ciertos referentes que respalden el abordaje del texto desde la perspectiva de los estudios culturales. Las reseñas y comentarios de la novela serán abordados en otro apartado, ya que por su cercanía temporal con la publicación de *Pretextas* y su enfoque divulgativo, merecen un tratamiento diferente.

En efecto, *Pretextas* alude constantemente a la necesidad de ser leída como participante de un contexto político, social y discursivo determinado.⁷⁸ Sin embargo, es necesario pensar dicho contexto no como un escenario, sino como parte constitutiva de la novela. De esta forma, quedará claro por qué “ordenar” la trama, “descubrir” identidades, ver cuál es el hecho histórico al que alude la representación literaria, puede resultar útil (y de hecho, necesario en una primera lectura), pero no posee un valor heurístico propio, e incluso, puede desviar el análisis de aspectos claves de *Pretextas* en cuanto obra literaria.

En este acercamiento, la hipótesis es que en el centro de las problemáticas de *Pretextas* se ubican, primero, la memoria y la imaginación, ambas entendidas como instrumentos que tiene el sujeto para proyectarse hacia el pasado y hacia el futuro, y como búsquedas de sentido de la existencia. En el caso de Bruno, se trata de una memoria individual afectada por la patología y alterada por su relación con el aparato policiaco. Segundo, se presenta el tema de los lenguajes de los que se sirve el poder político en el contexto del México de los años setenta. Cuáles son esos lenguajes y cómo encuentran su lugar en la novela, son algunos de los aspectos que mayores dificultades presentan, sobre todo porque proponemos que dichos lenguajes no siempre aparecen de forma explícita; tercero, los dos puntos anteriores nos llevan al problema de la subjetividad como eje de articulación y de sentido, tanto en el plano histórico como en el artístico. Subjetividad que debe ser capaz de diferenciar lenguajes, de adoptar una posición y tomar distancia con respecto a éstos y de discernir su verdad o falsedad. La novela propone que esta cualidad denota una individualidad capaz de ser un contrapeso a los instrumentos del

⁷⁸ Así lo demuestran el título mismo y otros paratextos, entre los que consideraremos los comentarios del propio autor así como otras obras de Campbell en las que vuelve sobre algunas problemáticas planteadas por la novela. Lo anterior no quiere decir que *Pretextas* deba ser leída como el esbozo de otras obras mejor desarrolladas, o como si un teleologismo animara la producción de Campbell, lo que se pretende es ver a la novela en diálogo con una producción más amplia.

poder. Las posibilidades creativas del lenguaje se contraponen al carácter instrumental propio de la manipulación política.

Pretext se organiza en torno a un complejo juego de binarismos en los que la relación entre cada una de las partes nunca queda del todo clara. La poética de la novela consiste en invitar al lector a encontrar las relaciones entre ambos elementos, es un juego en el sentido que se propone como ejercicio sometido por reglas, en el que se gana o se pierde, como sucede en el juego de lotería. Un juego intelectual que implica la capacidad de reconocer y recordar, de identificar los rasgos particulares de los elementos para saber si se construyen a manera de oposiciones, equivalencias, complementariedades, gradaciones, etc., y discernir si esa relación se mantiene o cambia en el transcurso de la obra, es decir, parte del juego estriba en identificar las reglas implícitas del mismo. Sin embargo, no es posible observar y desentrañar la potencialidad de esta composición si no es a través de lo que Campbell ha denominado el “efecto de conjunto”, esto es, el sentido de unidad al que apela la obra.

Bruno, el personaje principal, es un ser cuya capacidad para encontrar esas relaciones y reglas ha sido siempre deficiente y al final resulta anulada por el poder político. Un poder empeñado en enrarecer y manipular determinadas formas de representación, lenguajes e imágenes, con el fin de neutralizar los ataques de la disidencia, de permanecer impune al implantar una verdad, y que, por tanto, busca tener una injerencia en la construcción de la memoria colectiva. El reto para el lector consiste en encontrar un camino en ese universo desquiciado, en procurar colocar las piezas en el lugar correspondiente pese a que, de antemano, resulte evidente que se juega con cartas trucadas.

Con los puntos arriba señalados sobre la poética de la novela, se quiere subrayar que si bien ésta tiene un trasfondo histórico que es necesario conocer, su problema central no estriba en el tratamiento del hecho histórico, y no busca, tampoco, proponer “su propia versión de la historia”, sino que es una obra que indaga en los mecanismos de la memoria y en las estrategias del poder político, así como en el papel ambivalente de los lenguajes sociales e institucionales y del archivo que los resguarda. Plantea además el problema de la reflexión intelectual y la memoria como formas de conocer y como medios para reconocerse en cuanto sujeto histórico más allá de la experiencia empírica. En *Pretextas* existe, por tanto, una necesidad de hablar de los lenguajes (por medio de la adopción de unos y la exclusión de otros) propios de un momento en que se percibe la reducción del horizonte de expectativas, concebido como clausura de un periodo, y busca, al mismo tiempo, reivindicar las posibilidades de representación a contrapunto de determinadas propuestas estéticas e intelectuales en boga. *Pretextas* es una novela política alejada de un realismo de tipo documental, busca construir atmósferas más que retratar el final de una época. Asimismo, su dificultosa confección poco tiene que ver con barroquismos como los llevados a la práctica por diversas obras del denominado *boom* latinoamericano, y obedece a la necesidad de representar la confusión que el poder político produce o aprovecha con fines de manipulación.

1.1. Las ediciones y la recepción de *Pretextas*: los equívocos y los intentos de fijar una obra nunca estática

Como se ha anticipado, *Pretextas* narra la historia de Bruno Medina, escritor fracasado y periodista mediocre que regresa a su ciudad natal para emprender el proyecto con el que piensa obtener el éxito que siempre ha buscado. Decide, con tal propósito, publicar una singular

revista en la que tenga cabida la nota roja, la crónica de vodevil y la lucha libre, sus grandes pasiones desde la infancia, a las que después agrega la política. Sin embargo, ante los malos resultados de la revista, acepta el encargo de escribir un libelo en contra del profesor Álvaro Ocaranza, antiguo maestro suyo en la universidad, exmilitante de izquierda y periodista reconocido por su postura crítica frente al gobierno.

Las acciones tienen lugar en una ciudad localizada en la frontera con Estados Unidos. Pese a que en las primeras ediciones no se menciona el nombre de la ciudad, la alusión a ciertos monumentos, a los casinos y al movimiento estudiantil para la obtención de terrenos para la universidad estatal, evocan la ciudad de Tijuana de la primera mitad de la década de los setenta.⁷⁹ En ese contexto, Bruno Medina emprende la tarea de reconstruir la historia de vida de Ocaranza a partir de los archivos secretos de la policía. Encuentra en los espacios en blanco de la biografía del profesor, la oportunidad de crearle un perfil acorde a sus intereses. Los problemas surgen cuando, en su búsqueda de verosimilitud, comienza a incorporar elementos autobiográficos en la narración y traslada al presente pasajes de su vida que creía haber olvidado o superado. La cercanía con los bajos mundos de la política, la confirmación de la capacidad intimidatoria e invasiva del aparato político, así como el peso de su propio pasado, llevan al protagonista a perderse en un juego delirante de desdoblamiento.

Como se señaló, *Pretextos* ha sido editada en seis ocasiones, en algunas de ellas se introducen cambios que modifican el sentido de algunos pasajes de la novela, aunque en lo general, la anécdota y la trama se mantienen sin variaciones. De cualquier manera, si se busca una lectura que tome en cuenta los paratextos, como es nuestra propuesta, es necesario elegir

⁷⁹ El episodio aludido de la toma del Club Campestre, por parte de estudiantes que reclamaban la expropiación de los terrenos para la construcción de un campus universitario, tuvo lugar entre febrero y abril de 1971.

una de las ediciones. En este caso, la crítica, los estudios académicos y los comentarios del autor sobre su novela se centran, casi de forma exclusiva, en la primera edición, de 1979. Desde su aparición, el simple hecho de fijar la anécdota ha significado un reto para los lectores, y los críticos no han escapado a la tentación de proponer su versión. En su momento, Campbell concedió entrevistas sobre el sentido de la obra y las motivaciones que tuvo para escribirla, es decir, a la novela siguieron inmediatamente intentos por explicarla y por ubicarla dentro de tal o cual género.

Por consiguiente, retomar la primera edición nos permite remitirnos a los comentarios críticos sobre la novela cuando ésta era todavía una novedad editorial, algunos de los cuales entrevieron los vínculos de la trama con el contexto (según se haya entendido la noción), ya sea que hayan captado la alusión a algún personaje o hecho histórico, o bien, que hayan percibido algunos rasgos, en cuanto a su lenguaje y sus procedimientos literarios, que no han sido lo suficientemente explorados en análisis posteriores. Es probable que dichos rasgos literarios y alusiones históricas resultaran obvios en la época, pero más de treinta años después parecen haberse difuminado debido, entre otros motivos, a que esos comentarios no han sido recogidos en medios accesibles y es necesario rastrearlos en hemerotecas. Del mismo modo, parece que algunas afirmaciones alrededor de la obra han fijado ciertos equívocos o imprecisiones que se repiten como verdades y que, si bien han ayudado a mantener en circulación la novela, desde nuestra perspectiva limitan en gran medida su interpretación.

No es el proyecto principal de este análisis erigirse en la refutación e invalidación de algunas interpretaciones sobre *Pretextta*. Más bien queremos poner en duda algunas propuestas, preguntarnos acerca del sustento de las mismas, y que sea ese cuestionamiento el detonador de

la discusión. Así considerado, es una de las muchas formas posibles de comenzar nuestra argumentación, mas una que parte de la constatación de la complejidad de la novela.

Para este análisis se propone considerar los siguientes elementos: en primer lugar, una revisión de los cambios de la novela en el transcurso de las ediciones, análisis de los paratextos, análisis intertextual. Específicamente, en esta primera etapa, el trabajo se centrará en la relación metatextual, es decir, las críticas y las reseñas, por una parte, y los comentarios del autor acerca de su novela, por otra. Este camino no pretende ir del texto al contexto sino ver la obra como participante de un diálogo: partimos del supuesto de que las reacciones de la crítica se derivan del desconcierto generado por la novela, y que su autor ha intentado entablar una comunicación con tales críticas y lecturas. Nuestra investigación tiene la ventaja (o la ambición) de colocar a la novela, la crítica y las opiniones del autor, en una perspectiva que propicie el distanciamiento y que permita entrever qué caminos abrieron esos debates que pueden ser retomados. Pasaremos, en segundo lugar, a la novela con un panorama más completo, de tal forma que cuando se aborden aquellos puntos propuestos como ejes de trabajo del capítulo, se tenga una idea más clara de por qué se retoman o se descartan determinados aspectos.

1.2. El periplo editorial de *Pretexta* y sus implicaciones metatextuales

Antes de pasar al análisis de los paratextos, es necesario justificar la pertinencia de este apartado sobre las diferentes ediciones de *Pretexta*. Inicialmente se había introducido una nota al pie de página en la que se describían, a grandes rasgos, algunas diferencias entre una edición y otra. No obstante, conforme se revisaban las reseñas de la novela y algunos trabajos más

extensos en torno a ella, se constataba la importancia que ha tenido el proceso editorial en la recepción de la obra debido a las variantes textuales y paratextuales introducidas. Se ha querido ver, unas veces con más fortuna que otras, elementos que aclaran algún aspecto de la trama. De tal forma, la nota al pie creció demasiado, y al mismo tiempo, resultaba claro que no podía quedarse fuera del trabajo por su relación con la diégesis. Existe un segundo motivo. Temáticamente, la edición es sustancial en la novela. El narrador de *Pretextas* insiste en que el recuerdo también edita, y junto con el recuerdo, el destino, y evidentemente, el personaje de Bruno lo hace cuando escribe el libelo, y si la edición ocupa un lugar tan importante en la obra, quizá sea necesario, por nuestra parte, hacer memoria de la edición, de las ediciones.⁸⁰

La primera edición de *Pretextas* apareció en 1979, bajo el sello del Fondo de Cultura Económica, en la colección Letras Mexicanas, y consta de tres mil ejemplares numerados. En la primera de forros se muestra un grabado de Rafael López Castro basado en una carta del juego mexicano de lotería (ver fig. 1). Lleva como epígrafe una frase de Leonardo Sciascia (ver fig. 2) y en el colofón se especifica que “se emplearon tipos Bodoni de 10:11 puntos” y que “La edición estuvo al cuidado del autor” (ver fig. 3). En 1984 apareció lo que podemos considerar una segunda edición, ya que, a pesar de que en la hoja legal se denomine “reimpresión”, en ésta se agregó un segundo epígrafe y se modificó el colofón: ya no se mencionan los tipos de letra ni se da crédito al autor por la edición a pesar de que no hubo cambios en el interior del texto (ver fig. 4 y 5).

⁸⁰ Para hacer más comprensible las variaciones en las ediciones se incluyen algunas imágenes en el apartado “Anexos” al final del presente trabajo. Remitiremos al número de imagen correspondiente entre paréntesis al interior del texto. Asimismo, puesto que hay un apartado dedicado a los paratextos, aquí sólo se mencionarán sin entrar en detalles.

Tanto la adición del segundo epígrafe como la supresión de la información sobre los tipos son significativas puesto que se pueden entender como alteración de las relaciones metatextuales de la obra. En efecto, en la novela se menciona que el libelo que escribe Bruno tiene una definición extraída de la enciclopedia Espasa-Calpe, y dicha definición se convierte en un epígrafe en la segunda edición. A su vez, Bruno dice que el libelo se imprimiría, como todos los panfletos producidos ahí, en tipos Baskerville y Futura, aunque él hubiera preferido verlo en Bodoni itálico, en un tamaño “por lo menos de 10 puntos” y que sería un volumen de unas 140 páginas. En la primera edición los tipos corresponden con el deseo de Bruno y el número de páginas se aproxima (132 páginas). Como veremos al revisar las reseñas de la época, el colofón parece haber influido en su recepción, ya que puede ser interpretado como una de las muchas marcas que indican que leemos el libelo escrito por Bruno.⁸¹

A partir de entonces, la edición de 1984 se ha tomado inexactamente como reimpresión. La tercera, de 1988, es una coedición del Fondo de Cultura Económica y la Secretaría de Educación Pública, y corresponde al número 106 de la colección Lecturas Mexicanas, segunda serie (ver fig. 6). La hoja legal sólo consigna una edición anterior, la de 1979 (ver fig. 7). En cuanto a las modificaciones, éstas son sumamente significativas: se cambia la imagen de la primera de forros y aparece la fotografía de una máscara de luchador en color negro en alusión directa a Bruno, quien se asume en la historia como un “cronista enmascarado”, y a su vez, se relaciona con su afición a la lucha libre. En el colofón no se señala quién estuvo a cargo de la edición, pero sí se aclara que la imagen de la primera de forros es de la autoría de López Castro (ver figura 8); no se especifica qué tipografía se empleó aunque es evidente que ha habido un

⁸¹ Este pasaje sobre los tipos aparece en la primera y segunda edición en la página 78.

cambio; se incrementó el número de páginas y se mantienen los dos epígrafes (el de Sciascia y el de la enciclopedia Espasa-Calpe). En el interior del texto se introducen dos cambios fundamentales: por primera vez se dice abiertamente que la ciudad en la que transcurre la acción es Tijuana, mención que se mantendrá en ediciones posteriores. Por otra parte, se divide la obra en doce capítulos, cuando en las anteriores obras sólo hay blancos tipográficos entre algunos pasajes. Además, blancos tipográficos y capítulos no se corresponden.

Posteriormente, en 1996, aparece una cuarta edición (tercera según la hoja legal). En ésta ya aparece con el título *Pretextas o el cronista enmascarado*. Es una edición del Fondo de Cultura Económica que retoma el grabado de López Castro basado en la carta del juego de lotería. En vez del epígrafe extraído de la enciclopedia mencionada, aparece antes de la portadilla una amplia explicación de lo que es una “tragedia pretexta” (ver fig. 9). Los capítulos se hicieron más breves y ahora son veintiséis en lugar de los doce de la edición pasada. En ésta se agregó, en uno de los capítulos, un epígrafe de Michel Foucault sobre el poder. En el colofón se señala que la edición estuvo al cuidado de Amador Guillén Peña, y se enuncia que “se usaron tipos Garamond 3 de 12:14 y 11:13 puntos” (ver fig. 10). La relación metatextual se restituye de esta manera, puesto que ahora, en el pasaje en el que Bruno describe cómo sería impreso el libelo, dice que éste iba a ser “un folleto”, “de unas 186 páginas en tipo Garamond de 12 puntos”, y no, como a él le hubiera gustado, en Bodoni de 10 puntos.⁸² El cambio consiste en que en la primera edición leemos una novela con las características que Bruno hubiera deseado para su escrito; en esta edición la novela tiene los rasgos que hubiera

⁸² Federico Campbell, *Pretextas*, México, FCE, 1996, p. 105-106.

tenido el libelo de haberse publicado. Asimismo, el número de páginas de la novela es ahora exactamente el mismo que hubiera tenido el libelo.

En el 2000 se publicó una quinta edición, esta vez a cargo de CONACULTA y Planeta. La imagen de la portada cambió totalmente. Es un grabado abstracto que no guarda relación con la obra (ver fig. 11). Finalmente, en septiembre de 2011 se publicó, por parte de Ediciones sin Nombre y la Universidad del Claustro de Sor Juana, la que es hasta hoy la última de las ediciones de *Pretextas o el cronista enmascarado*. En la primera de forros aparece una fotografía de Leonardo Sciascia, cuya autoría corresponde a Ferdinando Scianna (ver fig. 12). Se mantiene el epígrafe de Leonardo Sciascia, y la amplia explicación sobre la tragedia pretextas, que antecedió a la portadilla, ocupa esta vez casi la totalidad de la cuarta de forros (ver fig. 13). El texto se mantiene sin variaciones, dividido en veintiséis capítulos. Las características del libelo que describe Bruno se mantienen sin cambios: sería “un folleto”, “de unas 186 páginas en tipo Garamond de 12 puntos”, y no, como a él le hubiera gustado, en Bodoni de 10 puntos.⁸³ El número de páginas aumentó a 213. En el colofón se indica que la edición estuvo al cuidado del autor y de Ana María Jaramillo pero no hay indicación sobre la tipografía (ver fig. 14). Una vez más, se rompe la relación metatextual.

Es cierto que el mundo editorial está sujeto a decisiones económicas y administrativas que muchas veces relegan a segundo término el aspecto artístico de una obra. Sin embargo, en el caso de *Pretextas*, queda claro que las modificaciones repercuten en su recepción y que Campbell participó en la toma de decisiones sobre la conformación final de la obra. Por otra parte, es posible hablar de un constante interés editorial por mantener vigente la novela, por

⁸³ Federico Campbell, *Pretextas o el cronista enmascarado*, México, Ediciones sin Nombre/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2011, p. 119.

relanzarla modificando aspectos gráficos y tipográficos, por aclarar ciertos aspectos al introducir o transformar una serie de referencias que intervienen, en diferentes grados, en el sentido de la novela. Pero también, estos esfuerzos editoriales son una muestra de que *Pretextos* es una novela actual, una propuesta para los lectores contemporáneos, porque si bien las problemáticas que aborda se ambientan en un pasado bien localizado, no parecieran exclusivas de un tiempo pretérito y superado. Iniciada la segunda década del siglo XXI, cabría preguntarnos qué propone sobre el poder político mexicano en relación con el lenguaje, la memoria individual y colectiva y qué aporta hoy a la novela política, a los debates relativos al realismo, y a las relaciones entre literatura y el registro de lo inmediato.⁸⁴

1.3. Los paratextos: ocultar y transponer

Comenzaremos este primer acercamiento por los paratextos,⁸⁵ marcas capaces de intervenir en las significaciones de la obra gracias al diálogo que establecen con el universo narrado. En este caso, Campbell acepta dicha relación, y en diversas ocasiones, cuando se le cuestiona sobre el origen del título y lo oscuro que posiblemente resulta para el lector promedio, el escritor se remite a la imagen de la primera de forros para explicar la conexión de la “toga pretexta” con

⁸⁴ Sería posible, igualmente, reflexionar en torno a la figura de Federico Campbell como un autor que mostró otras maneras de hacer novela política. Es célebre su aseveración de que Élmer Mendoza es “el primer narrador que recoge con acierto el efecto de la cultura del narcotráfico en nuestro país.” A su vez, en *Efecto tequila* (2004), novela de Élmer Mendoza, un personaje se registra en un hotel con un nombre falso, elige llamarse “Federico Campbell”. Es un reconocimiento mutuo de ambos autores cuyas obras exploran, por distintos caminos, los mecanismos del poder político en México y sus indisolubles vínculos con el crimen.

⁸⁵ Gerard Genette designa como *paratextos*, los dispositivos que rodean al texto y que sin formar parte de su argumento, se constituyen como importantes decodificadores de su significación (títulos, subtítulos, epígrafes, prólogos, reseñas, crítica sobre la obra, comentarios del autor, etc.). Para un explicación más detallada de los paratextos Cf. Gérard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.

la temática.⁸⁶ Advierte que ahí se encuentran elementos que de alguna manera esclarecen una relación nebulosa a simple vista.

Como señalábamos, la primera de forros fue diseñada por Rafael López Castro y es, en palabras de Campbell, una modificación de una carta de lotería, el tradicional juego mexicano (ver fig. 1).⁸⁷ Es una composición a dos tintas, roja y negra, que presenta verticalmente tres divisiones bien delimitadas. En la parte superior, en color negro, encontramos el nombre del autor y, en color rojo, el título “Pretexta”. En el extremo inferior, aparece el nombre de la colección y debajo, el de la editorial, guardando una simetría con los elementos de la parte superior. En el centro se muestra un conjunto formado por nueve recuadros (tres horizontales y tres verticales), cada uno con una imagen estilizada (referencia directa a algún pasaje de la narración). Debajo de cada imagen se ha colocado un sustantivo precedido por un artículo definido como en las cartas de lotería. Sin embargo, las imágenes y los nombres no se corresponden, lo que constituye la problemática más evidente de la composición.

Este primer desfase crea una tensión y plantea un enigma para el lector. Por ejemplo, al pie de la imagen de la máquina de escribir se lee: “la pistola”; debajo de la máscara: “la máquina”; a la imagen de la pistola se le asigna el nombre de “la iglesia”, etc. Por lo tanto, junto a la reminiscencia lúdica de la carta de lotería, sobresale la manipulación y suplantación como posible clave de lectura. Pero con qué fin opera esa no correspondencia, quién o qué la origina, y cuál es el nuevo vínculo entre imagen y palabra, si es que tal vínculo existe, son algunas de las preguntas que surgen a partir de la imagen.

⁸⁶ Federico Campbell, *Pretexta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979. A partir de ahora, todas las referencias o citas corresponden la primera edición a menos que se indique lo contrario. En adelante el número de página se indicará entre paréntesis en el cuerpo del texto.

⁸⁷ Ricardo Yáñez, “La tergiversación de lo real”, en *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell*, p. 63.

Luego se introduce el epígrafe tomado de la novela de Leonardo Sciascia, *El contexto. Una parodia*, publicada en italiano en 1971, y consiste en el siguiente diálogo entre el inspector Rogas, protagonista de la novela, y un sospechoso de haber cometido un crimen:

— Pero no todos son inocentes [dice el sospechoso]. Digo, los que caen en el engranaje.

— A como anda el engranaje, todos podrían ser inocentes [señala Rogas].

Pero entonces también podría decirse: a como anda la inocencia, todos podríamos caer en el engranaje.⁸⁸

A partir de la segunda edición, la novela se acompaña siempre por la definición de la “pretexta”: “*Pretexta*: Tragedia latina cuyos personajes se vestían con la toga de este nombre y el asunto estaba sacado de la historia nacional. –Enciclopedia Espasa-Calpe; Madrid, 1922”.⁸⁹ El primero de los epígrafes evidencia la necesidad de aclararle al lector lo antes posible el significado del término que da título a la novela. Nos interesa subrayar tres aspectos: el concepto de tragedia como género, la toga como prenda, y la idea del “asunto sacado de la historia nacional”. Como género, nos interesa retomar el sentido de creación verbal destinada a una representación a la cual se le asigna una intencionalidad al subrayar sus vínculos con el pasado histórico.⁹⁰ La toga, como objeto, cumple la función, se aclarará después, de identificar

⁸⁸ En español, la cita se puede encontrar en: Leonardo Sciascia, *El contexto. Una parodia*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 34.

⁸⁹ Se ha optado por analizar la definición que aparece en la segunda y tercera edición y no la versión ampliada de las ediciones subsecuentes, que se prolongan hasta ser breves reseñas de la novela, porque es su definición lo que nos interesa. La palabra “pretexta” aparece en cursivas.

⁹⁰ Es necesario hacer un par de precisiones. La primera sobre la posición que ocupa la definición en la obra: en un pasaje de la novela se narra una clase del profesor Ocaranza que versa sobre la historia de Roma y en la que se hace referencia a la toga y al subgénero trágico del mismo nombre, y se explica con mayor profundidad la relación entre ambas. Por tanto, este primer epígrafe tiene, sobre todo, una función anticipatoria (pp. 33 y 34). En segundo lugar, Ocaranza aborda en su disertación otro rasgo de la pretexta que no está en el epígrafe pero se retoma en otras ediciones, antecedendo a la portadilla o en la cuarta de forros, y es la indicación de que la pretexta cumplía una función “que ahora sería como la de los periódicos a fin de *dirimir un asunto de la historia local más inmediata*” (las cursivas son nuestras). Esta puntualización es relevante puesto que se relaciona con nuestra propuesta sobre la novela política, su interés no por la historiografía, sino por el pasado reciente y por su relación con los géneros y lenguajes que registran lo inmediato. Este aspecto de la anécdota se desplazó al exterior del texto como parte de la presentación de la

a los personajes como parte de un sistema político, es decir, funciona como una marca que los caracteriza ante la mirada de los espectadores al tiempo que se aprovecha su connotación de recubrimiento, disfraz o superposición.

La cita de Sciascia plantea con claridad el problema de la inocencia y la culpabilidad, pero introduce el tópico del engranaje en alusión al sistema judicial y policiaco. Por extensión, si el engranaje es una parte del sistema político, el cuerpo social se figura como una máquina, designación que remite a lo irracional, a cierto automatismo. Por otra parte, se incluye, por medio del silogismo, la cuestión de la permutabilidad de los papeles de culpable e inocente, no sólo por la cualidad de ente irreflexivo de la máquina, sino porque se cuestiona la posibilidad misma de la inocencia.⁹¹

Si conjuntamos ambos epígrafes, advertimos que la atención se centra en la historia nacional, y en concreto, en el problema de la culpabilidad, la inocencia y los sistemas referenciales sobre los que éstos se asientan, es decir, sus bases ontológicas. Es necesario considerar, por tanto, que el problema se plantea en relación con una espacialidad y una temporalidad que, sin abundar en datos sobre identidades específicas, tienen que ser identificadas por el lector. Lo anterior se articula con el problema del enmascaramiento. El problema de la manipulación se instala como uno de los asuntos más importantes de la obra, de allí que en el transcurso de este capítulo será necesario analizar su configuración y apuntar algunas de sus implicaciones.

novela.

⁹¹ Por lo demás, las relaciones con *El contexto* de Leonardo Sciascia, en el nivel anecdótico, son más bien generales. En la novela del autor italiano, se alude a unos libelos contra los grupos de la izquierda; se enfatiza la manipulación de la ley y la aparente lógica fría sobre la que se asienta el sistema jurídico; es decir, aborda el asunto de la verdad jurídica y verdad empírica. Asimismo, como otras novelas de Sciascia, temáticamente el problema central son las relaciones de complicidad entre diversos ámbitos sociales, tema común en la novela negra a partir de Dashiell Hammett.

Los paratextos proponen una clave de lectura, una ruta a seguir. No es un hecho histórico concreto ni el drama de un personaje aquello que se coloca en primer plano, es una novela política según lo hemos propuesto: una obra sobre el entramado —el engranaje— político. Apunta al sistema que determina la culpabilidad y la inocencia y, también, al tejido social, la compleja red de complicidades de la cual es casi imposible escapar. Se apela al problema de la inocencia anunciada en un sentido estrictamente legal. La trama del poder se propone como asunto novelístico, como objeto de exploración desde la ficción, lo que nos lleva al problema de la tradición de representar, desde el arte, al poder político. La novela busca su genealogía en un tipo de obra dramática de carácter menor, casi perdida en el tiempo, centrada en el poder político. La toga pretexta a la que se alude, se reconfigura y se vincula en la diégesis a la máscara que, de forma simultánea, oculta y exhibe: los personajes que toman parte de la acción ocultan su rostro al tiempo que los define. Lo anterior se asocia semánticamente a la hoja de lotería modificada: un elemento típicamente mexicano al que se añade la ocultación, el enigma y la sustitución. *Pretexta* es una novela sobre el poder político en la historia reciente de México.

1.4. La recepción de la novela: genealogía e identidades

Apenas unas semanas después de la primera aparición de *Pretexta* se publicaron algunas reseñas que ilustran el acento puesto por la crítica en la complejidad de la novela. Entre otras cosas, se emparenta con *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, *El garabato* de Vicente Leñero y, por el juego con la escritura y la grafomanía, con *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo.

Asimismo, la nueva novela francesa y las vanguardias europeas de la segunda mitad del siglo XX son convocadas para proponer una genealogía de la novela de Campbell.⁹²

No escapó a la atención de los críticos el papel fundamental de los lenguajes en la propuesta, así como la importancia del trasfondo histórico del término “pretextá”, género teatral de la Roma Imperial con intenciones de crítica política.⁹³ De este modo, se apuntaban algunos acontecimientos recientes recreados literariamente: el movimiento de 1968 y sus antecedentes en Sonora y Baja California, la vejación sexual de un rector de una universidad estatal y de un sindicalista ferrocarrilero, las maniobras contra un grupo de periodistas de *Excélsior* en 1976, la difamación como arma política, en concreto “los libelos escritos contra [Daniel] Cosío Villegas, y Julio Scherer”.⁹⁴

Roberto Diego Ortega, en una nota de 1980, toca algunos puntos clave sobre los que convendría volver: “la sustitución de la imaginación por la distorsión mercenaria” en el proceso de escritura, y lo que podríamos denominar el problema de la verdad de la ficción: “La autenticidad de lo que se narra —dice Ortega—, corresponde directamente a la inautenticidad que el libelo deposita en la realidad”.⁹⁵ La imaginación, la fabulación al servicio de los intereses del poder no es creación, sino distorsión. Asimismo, se contraponen la autenticidad de la creación literaria contra la mentira de los libelos, mentira “depositada” en la realidad con fines prácticos, políticos.

⁹² Marco Antonio Campos, “Campbell y *Pretextá*: dobles y rompecabezas”, en *Proceso*, núm. 159, 19 de noviembre de 1979, pp. 50-51.

⁹³ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁴ José Carreño Carlón, “Primera plana. Tragedia pretextá: novela-reportaje”, en *Nexos*, núm. 24, diciembre de 1979, p. 43.

⁹⁵ Roberto Diego Ortega, “A como anda la inocencia, todos andamos en el engranaje”, en *Nexos*, núm. 26, febrero de 1980, pp. 47-48.

Cuando se examinan las reseñas de la época, llama la atención que un grupo de ellas se decantan por la hipótesis de que leemos la obra escrita por Bruno. Puesto que no consideramos posible una confusión entre un libelo y *Pretextas*, podemos pensar en la posibilidad de que Bruno no haya escrito el libelo encargado, y que, en vez de eso haya resultado un trabajo completamente diferente, el libelo de su propia vida, como señala el narrador, una obra con pretensiones artísticas en todo caso. ¿Qué propicia la interpretación que propone una identidad entre *Pretextas* y la obra escrita por Bruno? ¿Qué se observa en las reflexiones de quienes leyeron la novela recién publicada que no se inclinan por tal teoría?⁹⁶ En ambas preguntas las respuestas no se relacionan con el conocimiento de la historia reciente del país, sino con el reconocimiento de los lenguajes figurados en la novela y de la complejidad de las voces narrativas, de sus valoraciones éticas y cognoscitivas. A partir de este enfoque es posible proponer que Bruno sí escribe un libelo pero éste no se muestra nunca. Lo representado en la novela, como veremos a continuación, son los lenguajes del poder político, y aquello a lo que el lector tiene acceso es una narración literaria que se articula a contrapunto de los lenguajes que denuncia. Es decir, el análisis de la relación entre focalización y punto de vista, y entre sujetos de enunciación y voz narrativa, hacen posible el deslinde entre lo escrito por Bruno y lo que leemos; se establece un sistema jerárquico en el que la novela adquiere una dimensión que escapa de las posibilidades de Bruno. *Pretextas* sólo puede ser escrita desde las antípodas del pensamiento atribuido al protagonista.

⁹⁶ Otra reseña que, aunque no toca el problema de los lenguajes, sobresale por su claridad, y por la puntualidad que muestra en la comprensión de la trama es la de Rafael Pérez Gay, “El poder, el trabajo del escritor, las lenguas mentirosas”, publicada en *La cultura en México*, núm. 957, 2 de julio de 1980, p. XVI.

2. La relación metatextual de *Pretextas* con los libelos

Se ha señalado que la historia del escritor de libelos tiene sus referentes en los libelos que durante la década de los setentas aparecieron en México. Específicamente se hace referencia a los libelos contra el periodista Julio Scherer y contra el historiador y ensayista Daniel Cosío Villegas. También se ha propuesto que leamos el libelo escrito por Bruno. El lector puede encontrar marcas textuales que así lo sugieren. Por ejemplo, cuando Bruno, preocupado porque en el libelo puedan quedar huellas que lo delaten, acude con el analista de datos de la “fábrica de libelos” (como llaman al archivo en donde se confeccionan) para que le dé su opinión de cómo va el trabajo y saber si es posible que alguien lo descubra. Recibe como respuesta un extenso análisis de su obra precedido por una crítica subjetiva: “Recibí los capítulos de su libro. Me sentí emocionado. Me quedé con una sensación muy corporal de necesitar que me traiga todo todo. Ojalá lo esté terminando ya. Ojalá que ya lo haya terminado y me lo pueda traer ya, pero ya” (89). Agrega el analista consultado que no es necesario apoyarse en una definición de la enciclopedia Espasa-Calpe para dejar en claro el significado del género pretexta; critica la construcción de algunos personajes que se pierden o “se extravían sin solución de continuidad”, y se toma la libertad de darle un consejo al personaje escritor: “Mejor déjese llevar por la libertad de movimientos que tienen estos capítulos: brevedad en una línea, cambio a narración en primera persona plural, cambio a estilo policiaco-acta de ministerio público, cambio a narración en tercera persona, cambio a primera persona introspectiva, etc.” (89). Por otra parte, Bruno sueña con ver impreso su libro con letra de la familia Bodoni y recordemos que el colofón de la primera edición coincidía con ese dato.

Hay otros factores que promueven la confusión: la frase de que Ocaranza escribía el libelo de su propia vida, y posteriormente, de que es Bruno quien escribe el libelo de su propia vida. Pero es necesario ser cautos y ver si se pueden tomar en sentido literal esas afirmaciones. En el caso de Ocaranza se da a entender que con sus actos se difama a sí mismo. En realidad, no es con sus actos, sino con aquello que las actas reportan que son sus actos, lo que un testigo afirma haber visto u oído, con lo que Bruno pretende exculparse: él se atiene a los reportes de los archivos, decide (y es importante la voluntad) tomarlos como ciertos. No obstante, la voz narrativa en tercera persona, pese a que focaliza, por lo general, desde Bruno, constantemente introduce esos matices: “Los padres de Ocaranza *supuestamente* habían incursionado en las inmediaciones del pueblo...” (27); señala que algunas versiones “cuyo origen *siempre era incierto*” contradecían el prestigio y la honestidad de Ocaranza (31); “Y no fue (pero Bruno debía insinuarlo así) que abandonara a su primera mujer...” (33); o bien cuando afirma: “porque allí estaba su historia, en esas cartas y en aquellos informes, y además *la maledicencia envidiosa* de sus compañeros de oficio” (33).⁹⁷

Por otra parte, se aprecia cómo Bruno incorpora su propia biografía cuando en los archivos no localiza la información necesaria para completar determinado pasaje de la vida de Ocaranza. Sólo entonces es posible hablar de que el protagonista escribe el libelo de su propia vida, aunque esto también se pueda entender, como en el caso de Ocaranza, que con sus actos escribe el libelo de su propia vida. Sólo que, a diferencia de Ocaranza, la información sobre Bruno es más confiable porque obtenemos una imagen de él a través de múltiples narradores y

⁹⁷ Todas las cursivas son nuestras a menos que se indique lo contrario.

no nada más a partir de la mirada de un libelista. Este aspecto contrasta con el proyecto unificador de Bruno: el libelo como narración de una sola voz que todo lo sabe.

La confusión de la historia de Bruno con lo que éste escribe de Ocaranza forma parte del juego de desdoblamientos sugeridos en la novela. Del mismo modo, la confusión entre el libelo que prepara Bruno y el texto que leemos tiene lugar porque hay puntos de contacto entre ambos pero no son equivalentes ni intercambiables. Intentaremos aclarar este punto a partir del análisis de las relaciones metatextuales de *Pretexta*.⁹⁸

2. 1. Teoría, práctica y representación del libelo

Conforme se profundiza en la relación de la historia de *Pretexta* y los libelos como tema y como construcciones del lenguaje aludidas, se hace necesario aclarar varios aspectos que pueden orientar la argumentación. Los diccionarios definen el término *libelo* como el “escrito en que se denigra o infama a alguien o algo”. Otras veces, se considera que un libelo es el “texto de fácil posesión que se distribuye de contrabando [...] y cuyo fin es el linchamiento moral o político de personas, reputaciones, partidos o naciones”.⁹⁹ Es común, asimismo, encontrar que *libelo* es a veces tomado como sinónimo de *panfleto*. No obstante, también se ha intentado diferenciarlos: el panfleto puede ser impreso en hojas sueltas o en conjuntos que no alcanzan a ser un cuadernillo, o bien se leen en espacios públicos o se pegan en muros de lugares concurridos; el libelo (del latín *libellus*, librito, escrito breve), a su vez, se difunde en

⁹⁸ La relación metatextual, dice Gérard Genette en *Palimpsestes*, “es la que comúnmente se conoce como 'de comentario', que une a un texto con otro del que habla sin necesariamente citarlo (convocarlo), y en caso extremo, sin nombrarlo: es así que Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, evoca alusivamente casi en silencio, *Le Neveu de Rameau* [*El sobrino de Rameau* de Denis Diderot]. Es por excelencia la relación crítica”, p. 11. (La traducción es nuestra).

⁹⁹ Christopher Domínguez Michael, “Cástor y Pólux en Medellín” (reseña de *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo), *Letras Libres*, noviembre de 2001, pp. 80-82.

soportes “fijos” como el libro. El rasgo distintivo más importante es que los panfletos aceptan diversos registros del lenguaje, que van del vulgar al culto, y se identifican más con las luchas partidistas en determinados periodos históricos. El libelo es siempre difamatorio, denigrante y su lenguaje no aspira a ser culto sino ofensivo y vulgar, no apela a la orientación política, sino a la ofensa y al desprestigio de alguna persona o grupo.

La dificultad para definir qué es un libelo radica en su fuerte vínculo con el contexto del cual participa: es pragmático, con estrategias, soportes, lenguajes e imaginarios que se extraen del universo cultural al que pertenecen.¹⁰⁰ De la misma manera, *libelo* o *panfleto* pueden ser utilizados como términos despectivos, o bien, ser valorados como instrumentos de lucha.¹⁰¹ Por tanto, siempre será necesario remitirse a ejemplos concretos. No proponemos hacer un estudio detallado de los libelos mencionados, pero conocerlos permite tener una idea básica de cómo se construyeron. Lo anterior nos ayudará a entender la hipótesis de que *Pretexta* es una obra construida a contrapunto de esas narraciones.

El libelo tiene la intención de ser un texto infamatorio, se apoya en la calumnia para crear una imagen degradante del sujeto o grupo del que se ocupa. Tiene, por tanto, un fin práctico: “deposita” la inautenticidad en la realidad, según las palabras de Roberto Diego Ortega. Por esta razón, es un mecanismo que busca mimetizarse con los soportes, los lenguajes

¹⁰⁰ Véase el artículo de Rafael Rojas “La maldición silenciada. El panfleto político en el México Independiente”, en *Historia mexicana*. El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos. v. 47, no. 1 (185) (jul-sept. 1997), pp. 35-67.

¹⁰¹ Mijail Bulgákov, por ejemplo, en una de sus cartas a Iósif Stalin, apunta: “No manifesté tales pensamientos cuchicheando en una esquina. Los plasmé en mi panfleto dramático y puse en escena ese panfleto. La prensa soviética, interviniendo en favor del Comité Central del Repertorio, escribió que *La isla púrpura* era un libelo contra la revolución. Se trata de un comentario carente de seriedad. No hay libelos contra la revolución en la obra por muchos motivos, de los cuales por falta de espacio tan sólo expondré uno: escribir un libelo contra la revolución es IMPOSIBLE debido a su extraordinaria grandeza. El panfleto no es un libelo y el Comité Central del Repertorio no es la revolución”. Extracto del libro *Mijail Bulgákov/Evgueni Zamiatin. Cartas a Stalin*. (tr. Víctor Gallego. prolog. Marcelo Figueras). Madrid, Veintisiete Letras, 2010. Extracto en línea: <http://historia.libertaddigital.com/carta-a-stalin-1276237461.html>. Consultado el 15 de octubre de 2010.

y los imaginarios que sus destinatarios reconocen. Incluso si los destinatarios no se identifican plenamente con los valores del libelo, es importante que reconozcan las fórmulas empleadas, que sea viable su decodificación. Si no se logra que los destinatarios tomen partido, al menos se habrá sembrado la duda. Ahí comienza a operar y a ser efectivo el libelo.

Pero no se trata sólo de un escrito que promueve la mentira. Como señala Michel Adam en *La calumnia. Relación humana*: “lo verdadero y lo falso no se sitúan en el mismo plano de la simpatía o la antipatía”; la mentira, agrega el autor, “en su forma si puede llamarse tradicional, es una forma más intelectual que la calumnia. Ésta es, antes que nada, un verdadero compromiso de la persona con el otro”.¹⁰² La calumnia rebasa los criterios de verdadero y falso debido a que apela a las emociones y a los prejuicios, a que busca establecer un pacto de complicidad con el otro. Además de mover a la antipatía, al desprecio, la calumnia se enfoca en ofrecer una representación simplificada del sujeto que busca degradar, y para eso, se vuelca más sobre la creación de una realidad que sobre la manipulación del lenguaje. Adam afirma: el calumniador “tendrá que atacar a los que están por encima de él y esforzarse por convertirlos en naturaleza, reduciéndolos en pulsiones condenables o a personajes, catalogándolos y despojándolos de toda capacidad de elección y de reflexión”,¹⁰³ y añade: “Para que el mal [el daño moral] se instaure verdaderamente, habrá que superar la claridad de la sinceridad y utilizar su poder, sirviéndose de una manera crepuscular de las palabras mismas. Entonces las palabras se convierten en instrumentos para el mayor perjuicio del otro; encargadas de crear una relación entre las personas, se ven investidas de una función de separación”.¹⁰⁴ ¿Cómo buscaron alcanzar los libelos su propósito?

¹⁰² Michel Adam, *La calumnia. Relación humana*, (tr: Julieta Campos), México, Siglo XXI, 1968, p. 41.

¹⁰³ *Idem*, p. 11.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 16-17.

Se distribuyeron bajo la forma de libros breves. En ambos casos, tanto *El Excélsior de Scherer* (1973) y *Danny, el sobrino del tío Sam. Biopsia de un cínico* (1974), se apoyan en la semblanza para dar una idea de la calidad moral de sus personajes. Tienen una construcción cronológica lineal por medio de la cual remontan al lector a una etapa temprana en la vida de sus protagonistas. Como se puede suponer, para “rastrear” los orígenes de los personajes, apelan a la cercanía con ellos: dicen haberlos conocido personalmente u obtener sus informes de una fuente muy cercana al sujeto. En el caso del libelo sobre Cosío Villegas, su autor asegura conocerlo desde la adolescencia porque juntos compartían un cuarto de pensión. Con respecto a Julio Scherer, nunca se dice cuál es el vínculo del narrador con el periodista, pero se alude constantemente a una muy antigua relación laboral.

De esta forma, trasladando al lector a un supuesto pasado, los narradores “descubren” indicios de la personalidad de los protagonistas: una ambición desmedida, un carácter mezquino y arrogante, una decidida condición de arribista social, un vividor y mentiroso; o bien, un enfermo mental, homosexual reprimido, un ser sediento de poder, manipulador e hipócrita. Se buscan en los antecedentes familiares la total ausencia de una figura paterna, o la vergonzante imagen de un padre que perdió su fortuna por motivos nunca del todo claros, pero se deja lugar a la insinuación de “vicios reprobables”. Porque, como es de esperarse, el libelista apela a la buena conciencia del lector, a sus sólidos principios morales, a su honestidad, pese a que ésta pueda contradecir las buenas maneras, bajo el argumento de que las cosas deben ser dichas “como son”. Tal vez el lenguaje de los narradores cause incomodidad a su lector modelo, a veces roza lo soez, el cinismo. Sin embargo, ese narrador parece investido de una

responsabilidad tal, como mártir de la verdad, que no puede cuidar las formas tanto como él quisiera, según sus palabras.

Pero no todo son impresiones a la ligera —se explica— son juicios basados en documentos, en archivos psiquiátricos (en el caso de Julio Scherer, por cierto, el narrador supuestamente consiguió los originales en alemán y se tomó la molestia de transcribirlos con su respectiva traducción para comodidad de los lectores); en testimonios, en pruebas grafológicas, en fotografías en las que la hipocresía se ve en la mirada de los personajes, tomadas en el instante justo que logra captar toda la miseria humana de los protagonistas. La imagen está ahí, y se aprecian los rostros que traslucen los vicios considerados más deplorables por los narradores: una masculinidad no “bien conformada” o una mirada que revela la codicia. Cuentan con todo un archivo documental que legitima sus aseveraciones, que revela —debido a la cercanía que muestra respecto al sujeto espiado— el poder invasivo del aparato político y, en última instancia, es lo que quiere exhibir: no la mentira, sino la facilidad para conseguir o fabricar pruebas.

Narración lineal, lenguaje accesible y personajes tipo. Por una parte, percibimos una perfecta causalidad: a cada acción corresponde una reacción, los indicios se verifican, las acciones se suceden con fluidez. Surge, en el momento preciso, una peripecia que retrasa momentáneamente la obvia resolución de un conflicto: un teléfono suena, alguien irrumpe en la habitación o escucha casualmente detrás de una puerta, etc. Por otra parte, el lenguaje y los personajes son estereotipados (e incluso la disculpa por lo rudimentario del lenguaje lo es), no se exige ningún esfuerzo por parte del lector. Es decir, los libelos en cuestión retoman

elementos del melodrama, de la cultura de masas como la fotonovela o el cine mexicano, cuyas fórmulas estaban claramente comprobadas y su éxito, garantizado.

Se podría argumentar que los mismos materiales documentales de los libelos están figurados en *Pretextas*: aparecen las actas policiales, los reportes médicos, en resumen: el archivo. Bruno, a su vez, se ubica como persona cercana al profesor Ocaranza. Sabe que una gran cantidad de la información a la que tiene acceso sólo la puede conocer alguien que haya conocido a su antiguo maestro, por lo que teme ser descubierto. Asimismo, se alude a la reconstrucción cronológica de la vida de Ocaranza, y a la de Bruno, entretrejidas. Pero el tratamiento de los documentos es radicalmente diferente en uno y en otro caso. En *Pretextas* se señala que Bruno decide tomarlas al pie de la letra, por lo que se evidencia un distanciamiento y una valoración por parte de la voz narrativa.

Una de las diferencias entre *Pretextas* y el discurso de los libelos al que alude la novela, se relaciona con su manera de representar y valorar los discursos y las fuentes primarias. Si bien los libelos, en ocasiones, dicen desconfiar de los documentos que citan, en el caso de *Pretextas* se evidencia su falsedad, se señala su poca confiabilidad. Además, el libelo pasa a formar parte de los materiales, por alusión y, de esta forma, ocupa un lugar entre las materias primas de la novela aunque no de la narración de Bruno. Las variadas críticas de la novela, los intentos por explicarla, los análisis evidencian su gran complejidad: no es lineal, sus recursos narrativos no son accesibles, y sus personajes están lejos de ser estereotipos. La diferencia entre un libelo y *Pretextas*, entre manipulación del lenguaje y creación literaria, es la misma diferencia entre Bruno y su antiguo profesor, aunque en otro nivel: tienen puntos en común pero no son intercambiables, es factible separarlos por medio del análisis pero se exige una

conciencia y una memoria por parte del lector para no perderse en el señalado juego de desdoblamientos.

No obstante, esta sucinta revisión sobre el melodrama y su relación con Bruno y con la novela en general apenas nos ayuda a atisbar el problema. Por este motivo, volveremos sobre el asunto con mayor detenimiento cuando analicemos el papel de la máscara, la lucha libre y su forma de interactuar con otros motivos.

3. El archivo y los materiales de la ficción

Regresemos a la idea del archivo, ese acervo representado y problematizado en la novela, que parece articular y legitimar a los libelos. En *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Roberto González Echevarría parte de la siguiente propuesta:

Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad” —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de éstos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo. Es mediante este simulacro de legitimidad que la novela lleva a cabo su contradictorio y velado reclamo de pertenecer a la literatura.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 32. El autor hace el siguiente recuento: la picaresca imitó los discursos de documentos en los que los criminales confiesan sus delitos para obtener el perdón y la legitimidad por parte de las autoridades; las crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista del nuevo mundo, imitan las artes notariales del periodo; durante el siglo XIX, el discurso imitado fue el científico, imitación llevada a cabo por los segundos descubridores: Humboldt y Darwin; y, finalmente, en el siglo XX, sobre todo en la narrativa del Boom latinoamericano en la que él se centra: será la antropología -el estudio de la lengua y el mito- la que intenta dar forma a la ideología de los estados americanos, y la narrativa imitó su discurso.

Según Echevarría, el archivo representa la escritura dentro de la ficción, la valoración que se hace de ésta en relación con el mundo narrado. Pero también el archivo es el depósito de documentos: biblioteca, arcón, emplazamiento que guarda los modelos de escritura y las claves de la legitimidad de la narración. Cita, por ejemplo, el caso del cuarto de Melquiades en *Cien años de soledad*. La habitación, que contiene el manuscrito con la historia de la familia Buendía, guarda además los tomos de la *Enciclopedia Británica* y un ejemplar de las *Mil y una noches* (una alusión a Jorge Luis Borges, de acuerdo a Echevarría) que representarían el saber, la autoridad del conocimiento, pero también los modelos de narración, las reglas de la ficción. Más adelante añade:

El que haya un recinto especial para manuscritos y libros en *Cien años de soledad* no debería sorprender a los lectores de la novelística moderna latinoamericana. Hay sitios análogos en *Aura*, *Yo el supremo*, *El arpa y la sombra*, *Crónica de una muerte anunciada* y *Oppiano Licario*, por mencionar unas cuantas de las novelas en las que esta figura desempeña un papel prominente [...] Lo característico del Archivo es: 1) la presencia no sólo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró, ya sean documentos jurídicos de la época colonial o científicos del siglo XIX; 2) la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta y los escribe; y, por último, 3) la presencia de un manuscrito inconcluso que el historiador moderno trata de completar.¹⁰⁶

Cuando Bruno comienza a trabajar en la preparación del libelo decide que antes de comenzar a escribir debe documentarse y conocer a fondo a su personaje. El acervo documental se localiza en un edificio que alguna vez fue una iglesia de la orden de los

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 50.

dominicos. La historia de la Santa Inquisición todavía se puede ver en fragmentos de frescos en las paredes, en tanto que el silencio y la disciplina reinantes en el lugar refuerzan la idea de un orden de tipo monacal. De esta relación del archivo que proyecta una imagen de iglesia abandonada surge el juego de revestimiento y ocultación. Y se señala:

No tenían nada de laberínticos aquellos aposentos, al contrario: constituían un orden cerrado y pulcro, una hemerobiblioteca cuyos anaqueles en algunas partes llegaban hasta lo alto de los vitrales y atesoraban acordeones de archivos repletos de recortes, fotografías, cartas personales, cuadernos de notas, agendas, directorios, actas de nacimiento, credenciales: la historia toda de un personaje. (12)

Es necesario subrayar la frase “la historia toda de un personaje” ya que obedece más a una pretensión o a la expectativa de Bruno, que a una realidad. Los expedientes depositados en el archivo son los materiales con los que supuestamente se puede elaborar dicha historia, mas ésta no existe en tanto no se organice en una trama:

De unos recortes apenas ordenados, recuadros tomados de la prensa y enmarcados con rápidos trazos de lápiz rojo, papeles unidos por clips con el nombre de la publicación, la fecha y el número de página al calce, empezaba a recomponerse sobre el escritorio, como piezas de un rompecabezas, la historia y sus elementos dispares: unas cuantas líneas, unos párrafos sin relación de continuidad... (52)

La organización de esa historia tiene que ser llevada a cabo por un sujeto. Sin embargo, el proyecto conlleva una serie de etapas, una cadena de producción que tiene la finalidad de unificar el estilo, eliminar todo rasgo que identifique las posibles fuentes documentales y al mismo tiempo, dispersar los rastros para que el escrito sea más efectivo: aumentar el efecto, concretar la distorsión de la realidad que pasa por eliminar el papel del autor.

Regresemos al pasaje en el que se enumeran los tipos de documentos del archivo y se afirma que eso constituye “la historia toda de un personaje” (12). Ahora dos aspectos resultan importantes en esta frase: la noción de totalidad, la capacidad abarcadora asignada a los archivos y la noción de personaje. En el contexto de la novela, se debe entender “personaje” como persona que participa en la vida pública, ya que los datos que ahí se acumulan pertenecen a quienes de una u otra manera han tenido alguna intervención activa en la política local. Pero se debe entender también en el sentido de un ser que toma parte en una ficción. Con esa consideración, observamos que, en la novela, el término *ficción* juega, a su vez, con dos acepciones: el *fiction* anglosajón, lo no real, lo ficticio, variación de la noción platónica; y de la *ficción* en sentido más bien aristotélico de “entramado”, de construcción temporal y arreglo de acciones. La postura que parece asumir abiertamente Medina es la de la posibilidad de conjuntar ambas en su libelo, asumir un doble juego, fiel a su costumbre:

El exterior, el mundo real, el de la calle, sucedía allá afuera. Aquí la palabra inventariada, escrita, era lo único que contaba aunque su asociación con hechos o dichos fuera prefabricada. El inventario, el archivo: eso era lo que contaba. Lo demás todavía no cobraba existencia. De ahí la validez incuestionable de las actas de nacimiento, los títulos de propiedad y profesionales, el papel moneda, la letra impresa, los sellos, los signos en molde. Como un seminario o escuela correccional, la gran fábrica concentraba el acervo de su propio mundo y sus habitantes. (58)

Ficción entendida como escritura separada del mundo real, construcción cuyos asideros no se localizan en la vida, sino en la palabra escrita, aprobada y certificada por el archivo, por el poder. Pero el protagonista no busca nada más el libelo. En un principio, la motivación es la búsqueda de una identidad como escritor, piensa que su papel será dar forma a los materiales,

como lo hace un artista. Es una oportunidad para poner en juego su creatividad y habilidad narrativa. Sin embargo, esta aspiración lo llevará a su punto de quiebre. Se debate entre el dilema de lo estrictamente laboral, lo personal-pasional, y su búsqueda pseudoartística. En esta última se conjugan el deseo de verosimilitud, la adopción de un punto de vista que haga imposible que lo identifiquen como autor y su autoinclusión en la biografía falsa de Ocaranza. Además, se le presenta el problema de la búsqueda de un tono y un ritmo que doten a la obra de una complejidad artística. Cuando descubre que esto último no tiene ningún sentido ya que el libelo pasará por una cadena de correctores cuyo trabajo es la unificación de estilo, no desiste en su tarea, quiere hacer convivir en su trabajo, a pesar de todo, la calumnia, la fidelidad a sus recuerdos y su supuesto talento. Incluso en este último aspecto, se trata de diferentes ángulos de su revancha personal: Bruno además es un escritor frustrado, a quien varias veces le rechazaron sus originales en el mundo editorial.

Con la transgresión de los límites, al incluirse a sí mismo dentro de la ficción ajena, el proceso “creativo” de Bruno desplaza el poder del archivo hacia el terreno de lo subjetivo y la capacidad de lectura. Capacidad que, en este momento, se muestra obnubilada en la frenética labor del personaje que ya no repara en la fiabilidad de los materiales:

Si sobre sí mismo se traspapeló en el material que le dieron un informe policiaco que reseñaba lo que los agentes suponían sus primeras incursiones en la ciudad, sin advertir que en realidad se reintegraba a sus orígenes luego de más de veinte años de ausencia, su actitud coherente era fingir demencia y en todo caso atribuir lo escrito sobre él al pasado biográfico del profesor Ocaranza. (53)

La historia que escribe Bruno es en gran medida su propia historia. Por una parte, ha dejado de ser nada más un panfleto difamatorio para convertirse en todo un exorcismo de su

pasado. La muerte de su padre, una infancia en la más grande desolación, sus proyectos fracasados, su incursión en el periodismo corrupto, todo, en resumen, tiene cabida. Por otro lado, se ha transgredido la distancia entre él y Ocaranza: de ser un recuerdo se transmuta en presente, y traslada a su propia persona el asedio que, anteriormente, el Estado ejercía sobre el exprofesor. El pasaje en que Bruno irrumpe en casa del profesor para pedirle ayuda, convencido de que hay una conjura contra el Presidente de la república, da pie a que la policía lo detenga mientras se decide si se traslada o no a un psiquiátrico.

¿Entonces qué legitima el archivo?, ¿no es una representación fundamental del poder en la novela? En *Pretextas* aparece figurado el lenguaje de las actas policíacas, del expediente psiquiátrico y judicial, del reporte clandestino, el recorte de prensa, etc., sin embargo, a pesar de su predominante papel, no es ese el lenguaje de la “verdad”, para decirlo en términos de Echevarría, no es aquel que la novela pretende imitar como instrumento legitimador, es, de hecho, su expresión contraria: los documentos citados representan la mentira, la manipulación; no es la legalidad, sino la ilegalidad; no representan el poder que instauro el orden, sino la coerción que lo oculta y lo vuelve difuso.

Si nos preguntáramos cuál es el discurso legitimador de la novela, sería necesario pasar del documento escrito a los discursos contruidos de forma paralela desde el individuo. Hay un discurso de la subjetividad que permea no sólo la configuración del mundo narrado, sino evidentemente la concepción del yo que narra. Esta subjetividad se construye figurando y adoptando como ejes de la novela los discursos de la crítica subjetiva, el testimonio, la rememoración, etc., y no del documento. El documento es representado como un potencial instrumento del poder político: no registra el saber que debe ser preservado, sino la huella, el

registro que puede ser utilizado contra el disidente. Tal cambio, si nuestra propuesta es válida, podría analizarse a la luz de aquello que ha sido denominado “el giro subjetivo”, mismo que tendría su aparición, según Beatriz Sarlo, en la segunda mitad del siglo XX.¹⁰⁷

4. La subjetividad en la conformación de una verdad

En *Pretextas* la voz narrativa se posiciona a contrapunto de los documentos figurados, documentos cuya importancia en la diégesis no podemos poner en duda, pero que carecen de legitimidad. Se trata, por lo tanto, de lenguajes que están ahí puestos a distancia, objetivados, mostrados, no asumidos como propios por parte de la voz narrativa. Los discursos que se articulan desde la subjetividad resultan, por su parte, figurados con un signo positivo, son aquellos capaces de expresar una verdad y acusan la ilegalidad del documento. Para ver el papel preponderante de la subjetividad en la época, debemos volver a la relación que establece *Pretextas* con los libelos. Hacia el final de la novela, el narrador señala respecto a Ocaranza:

Decir que el profesor Ocaranza era alguien para quien en todo caso la historia vendría siendo la versión subjetiva de algún relator que interpretaba y su metodología el chisme, la manipulación de informes según un testigo o algún investigador, escapaba a los planteamientos propios de Ocaranza quien, si alguna vez se definió a sí mismo, se tenía como un narrador amante de las digresiones y nada más. En ningún momento había

¹⁰⁷ La propuesta de la autora nos interesa porque analiza los problemas de la subjetividad tanto en el plano histórico y social, con el caso de los testimonios de las víctimas de las dictaduras, como en el plano de su representación artística, por medio del comentario de algunas novelas sobre el mismo tema. La ensayista, quien propone una discusión acerca de la revalorización de la subjetividad en las ciencias sociales y en el arte, afirma: “Vivimos una época de fuerte subjetividad y, en ese sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que 'lo personal' ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública. Esto sucede no solamente entre quienes fueron víctimas, sino también y fundamentalmente, en ese territorio de hegemonía simbólica que son los medios audiovisuales. Si hace tres o cuatro décadas el yo despertaba sospechas, hoy se le reconocen privilegios que sería interesante examinar”. Beatriz Sarlo, *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2005, p. 25.

fingido ser un científico. ¿Por qué regla de tres la historia tenía que ser objetiva? (...) No era esa la actitud del profesor Ocaranza. Fingía que tomaba en serio las cosas, aparentaba que las tomaba al pie de la letra, a sabiendas, muy a sabiendas de que en aquel subtexto, en aquel subdiscurso, en aquel enunciado más atrás de lo dicho, se estaba literalmente cagando en lo que la historiografía y el buen decir diplomático y académico establecía como propio. ¿No era suficientemente obvio? Que no tenía una teoría, un marco referencial... ¿Qué importaba que hubiera pedido dinero prestado cuando era joven? (128-129)

En este fragmento se encuentra una alusión directa a Daniel Cosío Villegas. Se representa, también, una contraposición entre lenguajes: el de la actas, el del poder objetivo (jurídico, psiquiátrico, policiaco) que pretende instaurar una verdad; y el lenguaje desde la subjetividad y la imaginación, que en la novela es representado como el único capaz de crear, de analizar, de pensar fuera de los modelos autorizados, reconocidos u oficiales. Este es un problema del contexto histórico, y no aquel que busca la correspondencia entre personajes ficcionales e históricos; no se trata del contexto entendido como escenario o conjunto de ideas, sino de lenguajes, de una complejidad discursiva.¹⁰⁸

Considerando lo anterior, más allá de buscar las semejanzas entre personajes, podríamos ver que en 1972, *El sistema político mexicano. Las posibilidades de cambio*, de Cosío Villegas, tuvo un éxito sin precedentes para un libro sobre historia política, al tiempo que

¹⁰⁸ En *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*, Elías J. Palti señala la importancia de los lenguajes de los discursos históricos en relación con lo que nombran: “Los lenguajes, a diferencia de 'los sistemas de pensamiento' no son entidades autocontenidas y lógicamente integradas, sino sólo histórica y precariamente articuladas. Se fundan en premisas contingentes; no sólo en el sentido de que no se sostienen en la pura razón sino en presupuestos eventualmente contestables, sino también en el sentido de que ninguna formación discursiva es consistente en sus propios términos, se encuentra siempre dislocada con respecto a sí misma; en fin, que la temporalidad (historicidad) no es una dimensión externa a éstas, algo que les viene a ellas desde fuera (de su 'contexto exterior'), sino inherente, que las habita en su interior”, pp. 55-56.

el periodismo crítico de Julio Scherer se volvía cada vez más incómodo para la clase política. No se pretende decir que fueron similares o complementarios, sino que hubo ciertas lecturas que los emparentaron.

En 1973 salió a la luz el libelo contra Julio Scherer y en 1974 el libelo contra Daniel Cosío Villegas. De éste último, ese mismo año de 1974, se publicó *El estilo personal de gobernar*, a manera de segunda parte de su análisis del poder político. Si las críticas al poder unipersonal (característica del sistema presidencialista mexicano) se habían limitado a unas cuantas páginas en *El sistema político*, ahora ocupaban un libro entero. A éstos volúmenes siguieron *La sucesión presidencial* y *La sucesión: desenlace y perspectivas*, ambas de 1975. Estas cuatro obras breves de Cosío Villegas fueron un éxito rotundo en ventas y fueron motivo de debate en el mundo académico.¹⁰⁹ Se inauguraba una nueva manera de hacer análisis político, desde la experiencia, articulado desde la subjetividad. Consideramos que *Pretextos* es una prueba de que los debates intelectuales de la época acogieron el problema de la subjetividad como problema central así fuera para desacreditarlo. La literatura, un terreno en el

¹⁰⁹ Lorenzo Meyer, con motivo del 25 aniversario luctuoso de Cosío Villegas, escribió: “Los cuatro pequeños libros de la editorial Joaquín Mortiz, donde Cosío Villegas plasmó su visión del sistema de poder nacido de la Revolución Mexicana y que alcanzó su madurez tras la Segunda Guerra Mundial e inició su descomposición en los años sesenta, no fueron muy bien recibidos por los 'profesionales' del análisis político de la época, pero resultaron un éxito de librería. La izquierda, que dominaba el ámbito académico, no reconoció la utilidad ni la legitimidad de un enfoque liberal, que usaba un lenguaje comprensible y se centraba en la personalidad del presidente y sus colaboradores, en vez de poner el acento en los conceptos del marxismo y en la lucha de clases y las contradicciones insalvables del capitalismo mexicano. Por su parte, la politología estructural funcionalista tampoco gustó del lenguaje directo y casi sin aparato teórico, y por lo mismo no le concedió el valor que le dio entonces a, digamos, el análisis harvardiano de Roger D. Hansen y a otros similares provenientes de la academia extranjera. Sin embargo, el público ilustrado, el público ciudadano de clase media, leyó bien las obras porque, entre otras cosas, reflejaban sus preocupaciones y le resultaban comprensibles”.

Y agrega: “La tesis de *El estilo personal de gobernar* era clara: en un sistema presidencialista sin límites, los defectos personales del jefe del Ejecutivo se vuelven características del sistema mismo y se amplían y multiplican hasta afectar la vida misma de la sociedad. Cuando el autoritarismo hace que la patología del líder se transforme en la patología del gobierno, entonces se está hablando de un sistema político enfermo. Cosío Villegas ya no pudo ver cómo su hipótesis se comprobaría perfectamente en los casos de José López Portillo o de Carlos Salinas de Gortari, hasta llegar al cambio de régimen en 2000”. “Perfil. Daniel Cosío Villegas: el estudio del poder y el poder del estudio” en *Letras Libres*, mayo de 2001, pp. 80-83.

que el narrador en primera persona había conquistado un espacio desde siglos atrás, pudo integrarlo de otra manera como problema estético con rasgos particulares: no se trata sólo de la reflexión desde la subjetividad del poder, sino cómo se articula en un tipo de novela, y de la forma en que se coloca frente a otras maneras de comprender la esfera política. El problema de la subjetividad en *Pretextas* anticipa el papel de la memoria en las sociedades posdictatoriales al figurarse como espacio asediado pero con posibilidades de resistir y de ser una alternativa al discurso judicial, legalista, periodístico, etc., aquellos que en la novela política son el rostro más visible del poder político.

La novela presenta esa contraposición de lenguajes diferentes y en esa contraposición, asume uno como propio: el de la subjetividad, que queda ligado al lenguaje de la creación. Y desde ese lenguaje asumido, propone un problema de lectura. El poder, insiste, no ha comprendido los matices del lenguaje, el valor de la crítica desde la disidencia. Por eso pretende eliminarla, porque intuye, desde su ignorancia, su capacidad de resistir ante el poder. Una forma de neutralizar la crítica es apropiándose de una subjetividad, en *Pretextas* estrechamente ligada a la memoria, para degradarla a “chisme”. No queremos decir que el chisme surgiera en esta época, sino que la visión subjetiva, supuestamente analítica, apelando a la observación detenida, es retomada y degradada también por los libelos. No es este el lugar para hacer un análisis puntual de los mismos, pero consideramos que los trabajos de Cosío Villegas dieron también una clave de cómo penetrar en un público ávido de reconocer el funcionamiento y las entretelas de la política; asimismo, fue un reconocimiento de que el cruce entre lo público y lo privado se volvió un método válido para analizar la realidad, es decir, pasaba de ser un comentario a un análisis.

5. La articulación de la memoria

Este acercamiento pretende retomar una problemática que articule lo que hemos dicho sobre la novela de Campbell: la temporalidad en relación con la voz y el relato que ésta construye, y también temporalidad en el plano de la historia, del mundo narrado y del mundo del lector — como un tiempo histórico representado, y que condiciona la manera de comprender la relación entre el pasado, el presente y el futuro— puesto que despliega una serie de referencias sociohistóricas que intervienen en las significaciones de la novela.¹¹⁰ En lo que respecta a la diégesis, el pasado aparece problematizado de diferentes maneras: como memoria personal, memoria grupal e historia nacional.¹¹¹ Trataremos de apuntar brevemente algunas características de cada uno de estos ámbitos y la manera en que se relacionan.

En primer lugar, se presenta el problema del tiempo en una dimensión personal. El pasaje inicial funciona como un acto preparatorio y alude a diferentes momentos y problemáticas de la narración. Comienza con una serie caótica de recuerdos de Bruno que subraya la importancia de la memoria: “Que nunca fuera a trabajar para el gobierno le había pedido su padre...” (9). Enseguida se relatan algunos pasajes que, conforme avanza la narración, se revelan como motivos anticipatorios, momentos clave en la historia del protagonista. Estamos ante la memoria de Bruno referida por medio de un discurso indirecto libre que se vale de la analepsis y la prolepsis para dar cuenta de su universo desde la infancia

¹¹⁰ De acuerdo con Elías J. Palti, la historicidad es un fenómeno que rebasa la descripción de una época comprendida como exterioridad o marco de acciones; la historicidad “habita” en el interior de las formaciones discursivas (estilizadas en el caso de la literatura). Véase nota al pie número 108. Por lo tanto, las alusiones a hechos históricos y la forma en que el narrador problematiza la relación con el tiempo nos ofrece diversas huellas que nos remite una historicidad representada: la manera de concebir la relación del hombre con el pasado, el presente y el futuro, según lo hemos descrito en el primer capítulo.

¹¹¹ Esta enumeración es únicamente una forma de estructuración con fines analíticos, una manera de establecer un hilo conductor en este acercamiento. No obedece a un orden de importancia en la novela ni pretende establecer un sistema de jerarquías.

hasta el momento de la enunciación. Al movimiento continuo entre acontecimientos, y para acrecentar la confusión, se suma la nula referencia explícita a la situación del personaje en ese momento de la enunciación: ninguna alusión a una espacialidad, a una corporeidad que permita al lector anclar ese torrente de recuerdos en un momento determinado y ubicar el presente.

La construcción de su situación sólo se completa al final de la novela y se aclara tanto el significado de algunos pasajes como las razones de esa estructuración que roza el delirio. Al final de ese primer apartado se lee: “Nunca vayas a ser policía —le había dicho [su padre]— ” (10). De tal manera, el recuerdo es el detonante de la narración, se instaura como un punto al que el personaje se remite, lo sabremos después, en el transcurso de una crisis en la que su identidad se fragmenta. Los recuerdos son ese espacio heterogéneo, laberíntico, en el que Bruno se ve inmerso como último refugio cuando su realidad lo supera. Como bien lo deja entrever el acto preparatorio, Bruno ha tenido siempre una relación conflictiva con sus recuerdos. En otro pasaje, por ejemplo, leemos: “Se dividió en dos partes su vida, la que estaba aquí y ahora, y aquella que lo retrotraía sin saber por qué, y en cuanto se esforzaba por descubrir qué era lo que le hacía alimentar el pasado, o propiciar sus sueños de una manera morbosa, o remitirse a aquella ciudad maldita —el escenario del crimen, en efecto— se quedaba embrutecido, sin poder dar marcha atrás ni adelante” (20). Bruno encarna la imposibilidad de mantener una distancia crítica con los recuerdos.

Como hemos señalado, Bruno es incapaz de mantener una distancia respecto a los materiales del archivo, se entrega completamente a ellos y pierde toda referencia: “De ninguna manera podía correr el riesgo de ponerse a escribir inmediatamente después de terminada la

revisión de los materiales dispuestos en las carpetas. Tenía que tomar distancia, echarlos a dormir, hacerse de otro tiempo mental...” (98), mas no logra su propósito:

...pero sería víctima tal vez, más tarde, de su propia memoria a punto de reventar de las palabras no pronunciadas pero indeleblemente escritas en los expedientes. Y fue allí mismo, en sus sueños, donde se vio a sí mismo invadiendo el futuro, no, no el porvenir siniestro que avizoraba o preveía para él como justo merecimiento, no, sino simplemente irrumpiendo en el centro de la ciudad, y llamando la atención de todo el mundo. (99)

El personaje ha mezclado los lenguajes ajenos con el propio, la perspectiva de terceros con la suya en lo que respecta a Ocaranza, los recuerdos de su infancia con la historia ficticia de su antiguo profesor: ha perdido de vista los referentes y se ha perdido en la ficción urdida. El lector es colocado ante la subjetividad puesta en crisis, ante un sujeto incapaz de articular el pasado, de definir su situación presente y de proyectar hacia el futuro una imagen coherente de sí mismo, de la que sólo tiene una imagen ominosa y difusa.

Un aspecto evidente en la novela es que los recuerdos sobre una persona o sobre un hecho son problemáticos en sí mismos. Pero en la manera de reaccionar ante la dificultad de reconstruir el pasado radican las posibilidades de sobrevivir al poder: un sujeto puede ser arrastrado al centro del engranaje político no sólo por medio de la represión física por parte del Estado, por la acción del lenguaje esgrimido como arma o al ser empujado a la complicidad. También la incapacidad de los sujetos para poner en perspectiva el mundo, incluido sus propios recuerdos, los predispone para ser consumidos por la maquinaria del poder. En esa maleabilidad y fragilidad de la memoria se sustenta la manipulación por vía de la negación de los hechos, de la proliferación de versiones contradictorias, de la negación de lo evidente, o con la simulación, etc. Bruno personifica el caso más extremo, al final de la novela lo vemos

vagar como indigente por la ciudad y sufrir los estragos de su proyecto fracasado, termina internado en un psiquiátrico, y es, irónicamente, expulsado de la vida pública como un disidente más.¹¹² La crisis de Bruno, plasmada en el caos de sus recuerdos y en la imposibilidad de ubicar las condiciones de un presente, derivan en ese ser fantasmal que “invade” el futuro, y es significativa la connotación de lo ajeno que transmite la acción descrita en estos términos.

En segundo lugar, se alude continuamente a una memoria grupal.¹¹³ Luego de lo que hemos denominado “acto preparatorio”, se narra el momento en que Bruno llega a la ciudad. Si el primer pasaje inicia y termina con una advertencia, parece evidente que leeremos la historia de la transgresión. La misma voz en tercera persona conduce al lector a las siguientes páginas hasta que un blanco tipográfico marca una transición a una primera persona del plural. En ese punto, esa voz en plural se figura como una colectividad que evoca la figura del protagonista. “Intentar rastrear el destino último de Bruno Medina es un propósito ocioso. *Todos preferimos ignorar su paradero*” (16). A partir de ese momento, esa colectividad aparece de forma intermitente para relatar algún pasaje relacionado con Bruno.

La evocación es problemática, como lo puede ser cualquiera que se proponga rastrear la historia y las motivaciones de un personaje complejo. Pero es importante notar que la colectividad es consciente de sus limitaciones, adopta un tono que pretende ser objetivo pese al componente emocional, como lo demuestran las constantes modalizaciones en su discurso:

¹¹² Asimismo, Ocaranza está unido al mundo de los enfermos psiquiátricos debido a que una de sus demandas como activista era que los enfermos mentales debían recibir un trato digno, en vez de ser sólo eliminados por la policía. Lo anterior puede ser visto como una representación de los discursos de la época que equiparaban la disidencia política con la corrupción moral y la enfermedad mental, siempre desde la visión del poder del Estado.

¹¹³ Esta “memoria grupal” correspondería a lo que Paul Ricoeur describe como una memoria entre lo personal y lo colectivo, “entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecemos”, es decir, “la memoria de los allegados”, “esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros”, por tanto, correspondería a una memoria colectiva. *Cf., La historia, la memoria, el olvido*, p. 171.

“Así lo dijo, *más o menos con esas palabras*, en un tono menos coherente y con más pausas de las que recordamos” (17); o bien: “No tienen conciencia del mal”, decía, *o por lo menos alguno de nosotros le atribuía esa idea* como una frase que le pasara por la cabeza...” (17). Ese nosotros desarrolla un papel ambiguo en la narración, se acerca y se aleja de Bruno, lo analiza y pone en duda sus propias aseveraciones respecto a él: “Pasaron los días, las semanas y los meses, y a pesar de nuestros recuerdos, sobrevivía la duda, la incertidumbre sobre la reacción del maestro ante la broma de la cola de papel que se descubrió a solas, en su escritorio del salón vacío...” (36). Esa incertidumbre, que el “nosotros” asume como parte inherente a su relato, marca una diferencia con Bruno.

Pero existe otra configuración de la memoria grupal: la historia local, los movimientos sociales descritos en la novela y que se relacionan con las actividades de Ocaranza. Se aprecia una referencia a los movimientos estudiantiles que demandaban terrenos para la universidad estatal y se alude a la invasión del Club Campestre y del Casino Agua Caliente, y al posterior desalojo de los estudiantes por parte del aparato policial. De esta forma, los archivos y la confección del libelo incluyen pasajes relacionados con la historia en la esfera local, pero al mismo tiempo, debido a que no se designa al espacio con un nombre real, los acontecimientos se proyectan sobre un escenario no específico, que en este caso equivale a decir que pueden ocurrir en cualquier parte del país o en todo el país. Se trata del recurso usual de omitir una localización específica para indicar que los abusos de poder por parte del aparato represor del Estado pudieron llevarse a cabo en cualquier lado. Lo anterior en franca alusión a los acontecimientos de Tlatelolco en 1968 y, en general, a la represión que siguió durante la década de los años setenta y que ayudan a comprender el espacio de experiencia representado

en la novela. Más adelante retomaremos las implicaciones de la inclusión de la palabra “Tijuana” en ediciones posteriores.

En tercer lugar, observamos una dimensión nacional en el ámbito de la memoria. La interpretación de que *Pretextas* establece un diálogo con la memoria nacional podría resultar arriesgada. Si no existen datos históricos, como fechas, nombres reales, etc., ¿cómo se introduce el asunto de la memoria nacional? Nuevamente, la respuesta la encontramos en el título. *Pretextas* se enuncia desde un principio como una obra que alude a los hechos recientes de la esfera pública, las situaciones están revestidas, se refiere no a una anécdota sobre algunos personajes en específico, sino a una época, y así se tematiza en la novela:

La escena o su posibilidad ya había estado de alguna manera en el ambiente. Cualquier cosa podría suceder, lo impensable, lo absurdo e incluso lo obvio que por lógico podría descartarse también podría suceder. Ya nada podía impresionar a Ocaranza, ni la imprevisibilidad de una mente como la que en aquellos momentos se debatía frente a él. *Era el estilo de la época. Era el tipo de mensaje que cada vez con más claridad se transmitía en las conversaciones, en las entrevistas, en los encuentros casuales...* (123-124)

El fragmento anterior, reúne varios aspectos ya mencionados. El problema es de la memoria de una época y sus discursos. Los lenguajes del poder pero también, como lo sabe Bruno, los lenguajes de la tribu, como designa él mismo a su círculo más cercano, a la burocracia. Alude, asimismo, a una sociedad burocrática, cómplice del poder, incapaz de comprender los riesgos que se engendraban en un presente y se proyectaba a futuro. En contraposición a Ocaranza, de quien se dice que “ya nada podía impresionar [lo]”, puesto que Ocaranza representa el modelo de individualidad que reconoce el poder de los lenguajes y, por

tal motivo, es un personaje que representa una forma de experimentar la clausura de una época: poseedor de una memoria histórica que le permite comprender el modo en que opera el poder político, sus presuntas transformaciones o su cínico gatopardismo. *Pretexta* figura una visión en retrospectiva que ubica no sólo el fin de la disidencia de un periodo, sino una crisis sistémica y, de forma paralela, un cambio en la historicidad, un reacomodo en la tensión entre espacio de experiencia y horizonte de expectativa.

En el plano del relato, la memoria resulta, asimismo, un elemento determinante. El lector tiene que articular la historia entre abundantes digresiones, cambios de narrador y la confusión entre las historia de Ocaranza y de Bruno. No se trata de que cada lector pueda componer su propia historia, no parece posible que la novela tenga una pretensión así. El relato se figura, también, como un relato de la memoria que busca fijar el tiempo en que ocurrieron los hechos, que los evoca o rememora y, puesto que la ubicación en el presente de Bruno (y del tiempo histórico aludido) se encuentra problematizada, no puede ser un relato plano y unidireccional.

La representación de los lenguajes, unos asumidos por la voz narrativa y otros figurados para ponerlos en perspectiva, proporciona la clave de que leemos algo más cercano a la *pretexta* que al libelo. Si hay puntos de contacto —como los hay entre las historia de Ocaranza y Bruno— es porque obedecen a la lógica de desdoblamiento propuesta por la novela. Una vez más, la historia apela a la conciencia del lector, a la observación de los matices de quién habla y desde dónde, considerando ese *lugar* del emisor en un sentido sobre todo histórico y ético. Es una de las formas en que la novela, a su vez, *coloca* el lector frente al universo de ficción. Sin embargo, cabría insistir, la confusión, entre el libelo y la *pretexta* como género que dirime un

asunto de la historia local más inmediata, por un lado; y entre Bruno y Ocaranza, por otro, sí es sugerida por la novela y se enmarca, de hecho, en el abarcador juego del enmascaramiento que encuentra en la lucha libre su metáfora más patente.

6. La duplicidad y la máscara

Si bien se había advertido el tópico del enmascaramiento, es necesario ver cómo funciona con relación a otros personajes y su configuración en el conjunto de la novela. El lector infiere que al enunciar el final de Bruno dividido en dos voces, asistiremos a la crónica de la degradación del personaje, sin embargo, no deja de ser significativa la manera en que tal división se narra, así como los factores que la desencadenan.

Cuando se describe la llegada de Bruno al archivo, el narrador señala: “...fue reconociendo el terreno. No le interesaba escribir sino conseguir la identidad de escritor, socialmente, o íntimamente por lo pronto, ante sí mismo” (11). Este reconocimiento del área (en el sentido de examinar para identificar la conformación de algo), del espacio en que se desenvolverá como escritor de libelos, se enlaza con la búsqueda de una identidad: espacio e identidad predominan sobre la tarea de escribir, que en este momento queda desplazada a segundo término. Posteriormente, por medio de una analepsis, se describe el momento en que llega a la ciudad: “...descendió de la escalerilla del avión como el luchador que baja triunfante del ring y se apodera magnéticamente de la multitud” (18),¹¹⁴ por lo que establece un

¹¹⁴ Tiziana Bertaccini señala: “La relación con el público es fundamental, en la arena, como en la carpa, no existen espectadores pasivos: estos interactúan en el desarrollo del espectáculo a través de un diálogo recíproco con los atletas, incitándolos y haciéndolos participes, por medio de gritos, de sus preferencias durante el desarrollo de las acciones. Por su parte, el luchador dialoga con los asistentes mediante la teatralidad de su gestos”, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Iberoamericana, 2001, p. 83.

paralelismo en la forma de que concibe la relación espacial y la configuración de la identidad, siempre en términos de “adoptar”, “conseguir”.

El goce que despierta en su propia persona la adopción de esa identidad, es referido como un placer erótico y onanista: “En él mismo, específicamente en su cuerpo, residía la otra mujer que su pecho significaba; de sí mismo emanaba la fuente de toda satisfacción” (16). La búsqueda del protagonista de una identidad para sí mismo se problematiza con esta dualidad que parece constituirlo. Es masculino y femenino a un mismo tiempo, sujeto y objeto de su placer, aislado y autosuficiente en su soledad. Esta fascinación por la duplicidad como rasgo de su identidad, y que emerge en momentos determinados, constituye la problemática sustancial del personaje (y, por metonimia, del poder político).

Esa marca de la duplicidad se detecta en otros personajes. Cuando Bruno comienza el trabajo del libelo e intenta componer la historia de Ocaranza, la personalidad compleja del profesor le parece un reflejo de su hipocresía, una marca de su debilidad y su falta de compromiso: “Siempre convivieron en él [el profesor Ocaranza] dos hombres contradictorios, que se negaban el uno al otro, pero que de alguna manera lo equilibraban” (31). Es necesario considerar que se trata de la imagen que él mismo crea de su antiguo profesor: un hombre que se ha debatido entre el más rígido ascetismo y el goce de placeres propios de un sibarita; militante de izquierda y, a la vez, poseedor de una pequeña fortuna producto de sobornos en el mundo del periodismo. Por otra parte, el equilibrio que el narrador observa en la dualidad de Ocaranza aparece como una máscara forjada para preservar sus privilegios

Podemos ver otro ejemplo con Lauca Wolpert, apodada la Quebrantahuesos, antigua condiscípula de Bruno en la universidad. Cuando el protagonista se entera de que suplía a una

amiga como bailarina en un centro nocturno, decide visitarla en el cabaret donde se presenta. Ella, quien sostuvo una breve relación amorosa con Bruno, años después sería pareja del profesor Ocaranza, hecho que nos permite observar una motivación personal, un deseo de revancha detrás de su decisión de escribir el libelo. Sin embargo, esta revelación, como otras en la novela, se construye gradualmente. Lauca no sólo es la expareja de su antiguo profesor, es también síntoma y resumen de las debilidades que antes le había arrogado: "... a su adorada [de Ocaranza], impoluta Lauca Wolpert se le podía atribuir una doble vida repartida entre las clases de historia del teatro como alumna y su trabajo nocturno en un cabaret" (33). No se puede obviar el punto de vista moral de Bruno, quien asume como contradicción y envilecimiento la diversidad de actividades de Wolpert.

En una discusión sostenida años atrás, cuando Bruno era estudiante universitario, Ocaranza lo interpela: "La imagen que usted tiene de mí no es la misma imagen que yo creo que usted tiene de mí —le dijo una vez— y la imagen que yo tengo de usted no es la misma imagen que usted cree que yo tengo de usted" (36). La representación de alguien o de algo, y su correspondencia con el objeto real, son factores que conforman la problemática de la duplicidad. Encontramos de por medio el aspecto de la subjetividad y de la interpretación de la imagen, por supuesto, pero además se agrega el de la manipulación y la voluntad de llegar a conocer la verdad. Pareciera, por momentos, que todos los personajes viven el conflicto de la duplicidad, pero esto es cierto únicamente si consideramos que la voz narrativa focaliza en varios momentos desde Bruno. En otros momentos, Bruno es caracterizado con un sujeto que siempre busca ver dos caras en otros: "No obstante, —dice uno de sus conocidos— ahí estaba de nuevo la lengua viperina de Bruno buscándole un doble sentido a todo" (37).

No se puede afirmar que los personajes que rodean a Bruno estén exentos de contradicciones. Sin embargo, esas contradicciones adquieren una relevancia, una significación conflictiva sólo desde la óptica del protagonista, empeñado en desentrañar la historia de los personajes y, al mismo tiempo, justificar sus propios actos y el libelo. Con relación a Lauca, Bruno considera su “doble vida” como una oportunidad para acercarse a ella: elige cuál de sus dos roles (estudiante o bailarina en un cabaret de baja categoría) puede serle útil presentándolo como reprochable moralmente. Lo mismo sucede respecto a Ocaranza: elige una cara que justifique el libelo, pero también en este último caso la leyenda negra del viejo activista será puesta en tela de juicio hacia el final de la novela. Cuando la voz narrativa focaliza desde Bruno, recurre a cambios y estrategias que complejizan las acciones narradas y dificultan reconocer como veraces las afirmaciones del protagonista respecto a los personajes.

De esta forma, la alusión, al inicio de la novela, de la pasión de Bruno por la lucha libre adquiere un fuerte simbolismo. La máscara, la adopción de otra personalidad, la noción de un espacio para dar vida a la transformación, y por supuesto, él como gladiador moderno con un rol en específico: un profesional de los golpes, en este caso, morales. Porque Bruno (una figura entre Bruto y Junius,¹¹⁵ entre el asesino del padre y el impune libelista inglés del siglo XVII), decide adoptar un bando, como si de un espectáculo se tratara:

El conflicto maniqueo entre “el bien” y “el mal” está representado por la división de los luchadores en técnicos y rudos, pero se repite casi obsesivamente en la separación del espacio: en el ring y entre el público que debe, necesariamente, por su ubicación,

¹¹⁵ En la novela se alude constantemente a estas dos figuras. Por un lado, al libelista cuya identidad nunca ha quedado del todo clara, y que entre 1769 y 1771 publicó una serie de cartas en el *Public Advertiser* contra el rey. Por otro lado, Bruno se refiere al asesinato de Julio César para describir su papel como libelista. Recordemos que una versión comúnmente extendida, aunque sin respaldo entre los especialistas, propone que Marco Junio Bruto era hijo ilegítimo de Julio César, lo que lleve a plantear la posibilidad de interpretar el asesinato del dictador romano como un parricidio.

asumir un determinado partido (...) La relación que se crea entre el luchador y el público es, pues, esencial para el buen desarrollo del espectáculo; debido a esto con frecuencia va más allá de una muy abstracta y convencional relación ídolo-admiradores y se convierte en un verdadero y auténtico conocimiento recíproco...¹¹⁶

Esta relación de la máscara con el espectáculo nos remite al problema de la representación de la cultura de masas, un problema constante en la novela. ¿Qué rasgos particulares adquiere en el universo de *Pretextas* y cuál es la relación del protagonista con ésta? Esta relación se establece, como veremos, por medio de elementos temáticos pero también de perspectivas narrativas.

7. Prensa y melodrama: las representaciones al servicio del poder político

En el universo de *Pretextas* la política se asocia al vodevil, la lucha libre y la nota roja. Cuando Bruno descubre que se han hecho reportes policiacos también sobre él, nota que quien los ha escrito parece no entender en qué radica el proyecto fracasado de Bruno, la revista en la que tenía cabida las actividades mencionadas en una mezcla en apariencia sinsentido:

Por lo visto no se entendía muy bien la mezcla que hacía del mundo de las actrices con el de algunas figuras del poder. El espectáculo en su revista tenía las mismas reglas que la vida pública, la misma proclividad narcisista, el mismo cuidado por el detalle y el mismo sentido del tiempo, la ocasión, el *timing*, el momento oportuno, el arte de callar y de hablar, el talento para manejar el silencio, las pausas, retener la información, extraerla, ofrecerla en fragmentos, darla completa o exagerada, escamotearla. (53)

¹¹⁶ Bertaccini, *op. cit.*, p. 83-84.

La descripción de los vínculos entre los elementos que confluyen en la revista fracasada se focaliza desde Bruno, por eso el tono resulta vehemente aunque en esencia se trata del melodrama como forma de representación. Bruno sintetiza de modo paródico una forma de ejercer el periodismo que se había hecho común en la época, caracterizado por la indiferenciación de los asuntos que trata, pese a que, desde el punto de vista de algunos autores, es una estrategia deliberada que persigue fines mercadotécnicos o políticos.¹¹⁷ Jesús Martín-Barbero define los rasgos más importantes del melodrama:

...predominio de la intensidad sobre la complejidad, expresada en dos dispositivos claves: la esquematización que vacía a los personajes de espesor psicológico convirtiéndolos en signos e instrumentos del destino, y la polarización que, más allá de las trazas de una moral maniquea, remite a la identificación de los espectadores con los personajes de signo positivo o bienhechores y a los personajes objeto de proyección con el signo negativo de los agresores. De otro lado, la estructura melodramática exigirá una retórica del exceso: todo tiende al derroche, desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros [tratándose del teatro] hasta una trama dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos, exigiendo constantemente del público una respuesta en llanto, risas, estremecimientos.¹¹⁸

¹¹⁷ Carlos Monsiváis atribuye este fenómeno a la masificación de la información, y señala: “En la masificación no hay demasiado lugar para el fingimiento. Por esta misma razón, el tratamiento periodístico de crímenes y delitos (nota roja) revela el paso del falso escándalo a la complacencia genuina. Si en América Latina los asesinatos políticos se encubren tras las crónicas policiales, la tendencia popular [urbana] convierte la nota roja en 'encuentro comunitario'. Gracias al deporte y a las páginas policiales, el individuo se añade a una colectividad a través de catarsis elementales, la estética del *shock* (morbo teatralizado genuino), la transferencia de la lealtad a un equipo de fútbol, etcétera.” Carlos Monsiváis, “La cultura popular en el ámbito de lo urbano: el caso de México”, en *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos en la teoría cultural*. Herlinghaus, Hermann y Monika Walter (eds). Berlín, Langer Verlag, 1994, p. 141.

¹¹⁸ Martín-Barbero, Jesús. “La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía” en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002, p. 71.

El melodrama es una forma compleja dentro de su aparente esquematismo. Pese a la insistencia en las formas repetitivas y los clichés —dos rasgos constitutivos que favorecen el rápido reconocimiento de la situación recreada—, no tiene por sí mismo un signo negativo o positivo,¹¹⁹ pero en la novela se dota de una carga negativa al señalarse como la forma predilecta del personaje y como instrumento del poder político para representar y representarse. Es significativo que no se hable de la radio, la televisión o de los contenidos que estos medios producen, sobre todo si consideramos que hacia finales de los setenta la televisión y la radio se habían consolidado como los medios masivos por excelencia. Las hipótesis que se pueden formular al respecto son diversas. En primer lugar, desde el punto de vista histórico, puede deberse a que la prensa escrita ha sido una de las grandes protagonistas del siglo XX mexicano y se encuentra íntimamente relacionada con la consolidación del régimen posrevolucionario. Asimismo, la centralidad de la prensa escrita y la exclusión de los medios electrónicos de comunicación, puede deberse a la necesidad de subrayar el caso específico del golpe al diario *Excélsior* en la época de Julio Scherer. Para un sector de la intelectualidad mexicana el acontecimiento significó un antes y un después de la vida de la prensa libre; es, por así decirlo, uno de los mitos fundacionales de un sector de la izquierda moderna, dentro de la cual se inscribe Federico Campbell.¹²⁰

¹¹⁹ Jesús Martín-Barbero señala: “De los dos planos de significación en que se mueve la noción de *reconocimiento*, el racionalismo imperante sólo atribuye sentido al negativo: en el plano del conocer, reconocer es pura operación de redundancia, costo inútil. Y si esa concepción es proyectada sobre la cuestión ideológica, el resultado será aún más radical: re-conocer en el reino de la alienación consiste en des-conocer. Existe sin embargo otra matriz teórica que atribuye al reconocer un muy otro sentido: reconocer significa interpelar o ser interpelado, una cuestión acerca de los sujetos, de su modo específico de constituirse. Y no sólo de los sujetos individuales, también los colectivos, sean clases sociales o actores políticos, se hacen y rehacen en la trama simbólica de las interpelaciones, de los reconocimientos”. “La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía”, en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002, p. 68.

¹²⁰ Federico Campbell trabajó bajo las órdenes de Julio Scherer en *Proceso*. En diversas ocasiones, incluso, ha hablado de Scherer como una figura paterna en el terreno intelectual. Véase, por ejemplo, la entrevista que

En la historia de la literatura, la prensa ha sido también protagonista en la novela política y *La sombra del Caudillo* es una vez más el referente obligado. En la representación de *El País*, el periódico en el que trabaja Álvaro Ocaranza, resuenan ecos de *El Gran Diario*, representación de la prensa como instrumento del poder en la novela de Guzmán. *El Gran Diario* es el periódico que ofrece una versión acorde a los intereses del régimen, que emite un juicio sobre los contrincantes políticos y esboza una memoria colectiva sobre el pasado reciente. Como hemos señalado, cuando *La sombra del Caudillo* se publica en los diarios, el papel que juega la prensa escrita centraba la atención del lector en el soporte en que se presentaba la narración: no sólo evidenciaba la complicidad de la prensa con el régimen, también proponía un juego metatextual, estrechando así las fronteras entre el discurso periodístico y la ficción literaria.

Pero existe otro motivo, este relativo a un problema propio de la novela y la configuración del personaje: la predilección de Medina por la letra impresa y la imagen estática, así como las posibilidades creativas que él detecta en su edición. Hay una línea que va de Bruno niño, en el momento en que recorta luchadores y pega sus siluetas en un cuaderno, que pasa luego por Bruno editor de una peculiar revista, Bruno redactor de libelo, abocado a la tarea de cortar y ordenar fuentes para armar la historia de Ocaranza, y finalmente Bruno como alguien que busca dotar de sentido a sus recuerdos y fracasa, como antes fracasó en otros proyectos.

Bruno lleva al límite sus obsesiones también en su predilección por la imagen estática. No se trata, hacia el final de la novela, de componer las imágenes de los distintos eventos que

hace Moisés Castillo al autor de *Pretextos* en el portal electrónico *Animal político*:
<http://www.animalpolitico.com/2011/10/vi-a-julio-scherer-como-un-padre-federico-campbell/#axzz2jq6gm57g>

cubre o de los que inventa: la realidad resulta prescindible. Bruno escribe a partir de imágenes que toma de diarios y revistas. Mas no se trata de un proyecto estético sino de una necesidad psicológica: aprehender el mundo a partir de imágenes, desligarse de las ataduras de lo real. En *Pretexta* la prensa escrita, como síntesis de los medios masivos de comunicación, de la cultura de masas y del melodrama, es figurada como posible sustituto de lo real para un ser que no puede observar y recordar lo real, es el poder vicario de la imagen al servicio del poder político con resultados desquiciantes. Bruno retoma imágenes del melodrama y propone una trama propia. Martín-Barbero señala que en la trama se depositan todas las posibilidades positivas y negativas del melodrama:

...lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer. ¿No estará ahí la conexión secreta del melodrama con la historia del subcontinente latinoamericano? (...) En forma de tango o de la telenovela, de “cine mexicano” o de crónica roja, el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso posible a la memoria histórica que no pase por ese imaginario.¹²¹

Hacia el final de la novela, Bruno no nada más se regodea en su intento de dotar a la realidad de una trama o de unir varias de ellas en una sola: la crea por entero y es sólo trama sin referente. Los elementos conjugados en el proyecto de la revista de nota roja, lucha libre, crónica de vodevil y política pertenecen a la cultura de masas típicamente mexicanas o se presentan permeados por la cultura de masas en el caso de la política. Sin embargo, en *Pretexta* se muestran con una valoración negativa pese a que pueden dar cuenta de la forma de hacer

¹²¹ Jesús Martín-Barbero, *op. cit.*, p. 69.

política, es decir, a pesar de que adquieren una función explicativa: no se subraya su ángulo artístico, sino su rasgo fársico y la imposibilidad de establecer diferencias entre distintas manifestaciones, al menos por parte de Bruno. Lo que nos lleva a proponer que, junto a la crítica de la instrumentalización de la palabra, se esgrime una crítica a la instrumentalización de la representación, como manipulación de la realidad y la memoria, que opera por simplificación maniquea.

En general, la imagen que se presenta de la cultura de masas, en esta y otras novelas políticas, es la de un espacio separado de la cultura popular, alejado de toda posible carnavalización y risa, despojado de su capacidad creadora y restringido a la repetición y la farsa inocua. No quiere decir que se proponga que la cultura de masas *sea* así, sino que existe una representación que denuncia la apropiación de dicha esfera por el aparato político.

8. La memoria y el efecto de conjunto

Es necesario considerar las problemáticas señaladas dentro de la totalidad de la novela sin perder de vista que, a su vez, *Pretextas* integra un proyecto estético más amplio. Esta tentativa no tiene como fin último ubicar la novela dentro de la heterogénea producción de Federico Campbell ni hacer una revisión detallada de ésta, sino analizar de qué manera otras producciones del autor proporcionan claves para comprender el sentido de algunas problemáticas. Asimismo, se busca indagar en las reflexiones del autor en torno a la creación artística y a otras preocupaciones no literarias que de alguna manera se relacionan con nuestro objeto de estudio. Dichas reflexiones son tomadas como un campo problemático, no

homogéneo ni determinante, a partir del cual se puede reflexionar sobre la poética de la novela al ser confrontado con las reflexiones expuestas en torno a *Pretextas*.

Si los lenguajes del poder y la subjetividad han sido los ejes de nuestra lectura, éstos pueden ser enmarcados en dos grandes problemáticas que comprometen la totalidad de la novela: la memoria y la noción de “efecto de conjunto”, misma que Campbell ha utilizado para describir el objetivo de sus búsquedas estéticas, y que tiene que ver con un aparente caos en las acciones, o con pasajes a primera vista anodinos que encuentran su significación al ser apreciados en el conjunto de la novela. La razón por la que hemos dejado el final de nuestra exposición estas problemáticas tiene que ver con la forma en que se articulan en la novela.

Uno de los rasgos señalados de la memoria es que ésta rebasa el ámbito de la temática, del conflicto en el plano de los personajes y se proyecta en la composición. De esta forma, el inicio de la novela además de representar el caos mental de Bruno —la memoria colapsada del personaje— se configura como el universo diegético en un momento coyuntural. La narración es, por tanto, una búsqueda de sentido, aunque dicha búsqueda no implique la eliminación de los obstáculos propios de la actividad mnemónica y los procesos relacionados con ella, como la evocación, la rememoración, el olvido, etc., porque *Pretextas* no aboga por la desaparición de los conflictos, sino por explorar las posibilidades creativas que éstos ofrecen.

La inserción de pasajes que recrean el lenguaje de las actas y reportes policiales, expedientes psiquiátricos, testimonios, entre otros, contribuyen a una diversidad de puntos de vista sobre un hecho, al tiempo que, en su conjunto, exhiben diferencias y similitudes en sus lenguajes y en sus valoraciones cognoscitivas. Asimismo, uno de los recursos más empleados en la novela, es la analepsis y la prolepsis: una voz narrativa que anticipa hechos o bien

retrocede en el tiempo para referir algún pasaje, a veces sin aparente conexión. Pero si el narrador evoca los recuerdos de Bruno, lo hace a través del cambio de perspectivas y focalizaciones. Describe la relación de Bruno con su pasado, con su presente y su futuro, mas lo hace objetivando al personaje, marcando una distancia que le permita aprehenderlo de tal manera que transmita la confusión del personaje sin caer en ella, en un contrapunto de lo que hace Bruno con respecto a la historia de Ocaranza. Las perspectivas de la voz narrativa en tercera persona y la primera persona del plural, o las voces recreadas en los expedientes, no se mezclan ni se confunden, están bien marcadas por blancos tipográficos o por el cambio entre párrafos.

Por tal motivo, el peso no sólo recae en la información que aportan la prolepsis y la analepsis, si no en los cortes que introducen un cambio de perspectiva, un salto temporal, un cambio en la escena, etc., en ellos se manifiesta la capacidad de marcar un distanciamiento y un acercamiento con respecto al universo narrado. Este recurso ayuda a construir en la novela una problemática de la memoria como mecanismo creador y espacio de creación; explica, también, que un pasaje o una frase se repita en diferentes momentos de la narración, aunque siempre con un sentido diferente: se introducen variaciones, ya sea en los diálogos de los personajes o en el contexto o la situación en la que hablan.

Federico Campbell toca, en diferentes entrevistas, los problemas arriba analizados. Cuando se le pregunta por qué le asigna un papel tan importante a la subjetividad en su narrativa, y por qué su constante interés en recrear distintas versiones sobre un mismo hecho, señala: “Quiero referirme a la condición cambiante de todas nuestras percepciones, quiero referirme a la pluralidad de verdades que existen en el mundo, quiero reflexionar en la

memoria que es la subjetividad misma, y quiero dejar muy claro que a la mejor todos estamos equivocados”.¹²² De esta forma, mediante una serie de desplazamientos, la memoria y su facultad de articular una visión del mundo, es equiparada a la subjetividad misma. Subjetividad entendida, según este enfoque, como la capacidad de crear una versión propia de los hechos pasados, presentes, y futuros, dado que la memoria puede también anticiparse a los hechos, como lo hace la imaginación. En otra entrevista Campbell apunta: “La memoria siempre está en presente y siempre actúa en presente. La memoria inventa. Reorganiza el mundo en categorías”.¹²³ La narrativa del autor transita entre la problemática de la memoria, el mundo onírico y el valor de la subjetividad de la experiencia, lo que le permite articular problemáticas de muy diversa índole, pertenecientes a la esfera autobiográfica o política, por ejemplo, y puntualiza:

Ya sabemos que cuando uno recuerda nunca sigue un orden cronológico sucesivo, sino que salta de un momento a otro en una secuencia significativa. En el mismo proceso de la memoria hay una selectividad, un trabajo de edición, como también lo hay en el aparato onírico: el sueño escoge imágenes, escenas, angustias, y en su combinación las presenta entremezcladas en ciertas horas del dormir.¹²⁴

Ese proceso de “edición” tiene que ver con la idea de un montaje productor de significado, capaz de iluminar dimensiones de la existencia personal y social, pese a que no siga una lógica lineal. De ahí que las asociaciones, a veces libres, de la subjetividad, sean emuladas en la composición narrativa. Lo anterior nos lleva al siguiente punto, la noción del

¹²² Hernán Becerra Pino, “El dilema pirandelliano”, en *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell*, p. 170.

¹²³ Agustín Ramos, “Testigo de calidad”, *ibid.*, p. 95.

¹²⁴ Alejandro Toledo, “Tijuana como escenario”, *ibid.*, p. 108.

“efecto de conjunto” que, de forma similar a la memoria, interviene en diferentes planos en *Pretexta* y en la producción de Campbell en general.

El vínculo entre memoria y efecto de conjunto puede ser constatado, primero, en el plano estilístico y de composición. La novela se articula en pasajes cortos, contruidos con frases que pueden ser extensas, pero con una gran cantidad de proposiciones subordinadas breves, coordinadas por comas. Este tipo de construcción favorece un tono y un ritmo que en su conjunto parece un largo discurrir de consciencia o un trabajo de rememoración que alcanza, en algunos personajes, dimensiones delirantes. A esto se suma la ya mencionada estructura no lineal de la narración. Según Campbell, en la década de los sesenta, cuando comenzó a escribir, en los talleres literarios predominaba el cuidado por la frase corta y se dejaba de lado el efecto de conjunto, es decir, la construcción de la trama entendida como “solución de continuidad”,¹²⁵ este fue, según indica, el gran reto que enfrentó en sus primeras novelas: de alguna manera fueron intentos por hacer coincidir ambas visiones sobre la obra narrativa.¹²⁶

Asimismo, temáticamente, la novela encuentra sus referentes no en un hecho preciso, sino en una conjunción de acontecimientos de una época reciente, como el título lo indica. No ha sido la intención de este trabajo dar cuenta de todos y cada uno de ellos, entre otras cosas, porque al indagar en los referentes es fácil apreciar su heterogeneidad y disparidad, la libertad con la que han sido modificados privilegiando la composición de la novela. En este sentido es importante la aseveración de Campbell sobre *Pretexta* cuando afirma que se trata de “un

¹²⁵ Javier Molina, “Los Brothers”, *ibid.*, p. 100. Federico Campbell asistió a los talleres que dirigió Juan José Arreola.

¹²⁶ Tras haber publicado sus primeras dos novelas *Todo lo de las focas* y *Pretexta*, señala que ha intentado subsanar esa falla. No obstante, no escamotea la autocrítica: “Siempre viviré con la duda acerca de si mis dos novelas han sido totalmente conseguidas. No sé si su ambigüedad (el lenguaje siempre es ambiguo) o su oscuridad se deba en efecto a la creación de un ambiente o a deficiencias mías como narrador. Esto es lo que nunca voy a saber, pero los textos ya están fijos en letra, como tallados en planchas de bronce, según decía Horacio”, *ibid.*, p. 109.

montaje de diferentes movimientos estudiantiles mostrados sin ningún juicio valorativo político; lo único que puede haber es la posibilidad de decir que un movimiento estudiantil no tiene la seriedad ni la eficacia de un movimiento obrero”.¹²⁷ Pese que podemos disentir en cuanto a la ausencia de un “juicio valorativo” sobre los movimientos representados (porque aunque no exista un juicio explícito por parte del narrador, es indudable que existe una empatía), la idea de montaje es perfectamente coherente con la propuesta de la novela.

En otro plano, esta idea de “efecto de conjunto” ha sido proyectada por el autor sobre el resto de su obra. Es probable que esta imagen en torno a su producción, como obras que dialogan entre sí, no haya surgido como un plan deliberado desde su primer novela,¹²⁸ sino como una propuesta tejida de forma paralela a las reflexiones sobre la propia escritura, sobre sus recurrencias y su actitud vital como autor en relación a la práctica literaria: “La literatura tiene una función integradora, junta los pedazos dispersos de tu pasado. Hay una creencia literaria, como dice Oliver Sacks, de que escribir es eso, que por eso la gente tiene necesidad de contar su historia, porque es lo que les da identidad, contar para ser”.¹²⁹ Precisamente, consideramos que esta noción de *efecto de conjunto* nos ayuda a proponer una hipótesis sobre la aparición de la palabra “Tijuana” para denominar la ciudad en donde ocurren las acciones, y que se mencionó al inicio de este capítulo.

Si en la primera edición se omite el nombre de la ciudad en la que se desarrollan las acciones, a partir de la edición de 1988 se menciona que la historia se desarrolla en Tijuana. Lo

¹²⁷ Gustavo García, “El cronista enmascarado”, en *La máquina de escribir: Entrevistas con Federico Campbell*, p. 54-55.

¹²⁸ Entendiendo el diálogo no como un intercambio armónico y coherente temática y artísticamente, sino como una tensión y constante resignificación mutua de las propuestas literarias.

¹²⁹ Rogelio Arenas y Gabriela Olivares, “La clave Morse”, en *ibid.*, p. 15. Una nota al pie de página señala que la entrevista había permanecido inédita hasta la publicación en ese volumen. En ella Campbell habla de *Máscara negra. Crimen y poder*, su libro de ensayos aparecido en 1995, por lo que podemos ubicarla entre 1995 y 1997.

anterior puede entenderse considerando dos problemáticas relacionadas íntimamente, aunque englobadas en dos esferas diferentes. Por un lado, en 1979 Campbell intentaba alejarse de una referencialidad que pudiera transmitir la imagen de una literatura de denuncia o panfletaria, y al mismo tiempo, pretendía sustraer la novela de la polémica en torno a la veracidad de los hechos narrados. Se trata en este caso, del problema de la representación realista de la novela y de la forma en que la ficción establece vínculos con la historia reciente del país:

Pasa en un país imaginario; cuando no tienen nombre el país ni la ciudad, quiere ser un país imaginario latinoamericano que al norte tiene la frontera con el imperio. Aun cuando tiene referencias muy claras a Tijuana, no quise que fuera una visión realista de ciertas ciudades como Hermosillo, Tijuana y el DF, lugares donde he tenido las percepciones que en buena medida están en la novela. Hay una cosa que me cuesta mucho trabajo: escribir la palabra Tijuana; para mí tiene connotaciones demasiado personales y edípicas [...] Es una ciudad que no puedo aprehender ni asir; no podría hacer una novela de ella.¹³⁰

Por otra parte, está de por medio el problema de la organización y recepción de la propuesta estética de Campbell: después de la novela corta *Todo lo de las focas* (1978), apareció *Pretextas*, y en 1982, se publicaron dos cuentos de Campbell bajo el título “Los brothers”. A diferencia de la primera novela y los cuentos, *Pretextas* quedaba como la única narración de tipo político y la única también sin relación explícita con Tijuana. Una hipótesis es que a diferencia de *Pretextas*, *Todo lo de las focas* y los cuentos no necesitaban eludir la referencia a Tijuana debido a que las narraciones, de tono intimista y onírico, no hacen posible la disputa sobre la veracidad histórica de lo narrado ni sobre el posible compromiso de la literatura con una causa política. Sin embargo, al paso de los años, Campbell decidió integrar

¹³⁰ Gustavo García, *op. cit.*, p. 53-54.

Pretexta a su muy particular universo literario. De esta forma, la inserción de la palabra “Tijuana” en la edición de 1988, además de dejar de lado la posible disputa sobre el realismo, tiene una intención integradora perceptible en su producción a partir de entonces. Baste señalar que en 1989, apareció *Tijuanenses*, que reúne “Los brothers”, *Todo lo de las focas* y el relato breve “Insurgentes Big Sur”. Tijuana, por lo tanto, quedó conformada como un territorio ficcional frecuentado por Campbell, un territorio cuyo trazo obedece, si se aprecia en su conjunto, a las digresiones y discontinuidades de la memoria, y no a la intención de registrar objetivamente “la realidad”.

La denominación que recibe la ciudad en la cual se desarrolla la historia de *Pretexta*, es sólo un ejemplo, es probable que uno de los más claros, de cómo Campbell ha creado un universo literario en torno a ciertos imaginarios, temas, personajes, etc. Aquello que en las primeras obras era un problema intratextual, se enmarca en una dimensión más amplia y vincula distintas propuestas e inquietudes recurrentes en el narrador y ensayista. El ejercicio literario en su conjunto es objeto de una constante reflexión, misma que no excluye las contradicciones y las transformaciones con el paso del tiempo; que tampoco tiene por qué excluirlas, puesto que son siempre pliegues de donde puede surgir el detonante del ejercicio de la creación.

9. La ficción y su capacidad de dar cuenta del mundo

Pretexta es una novela política que coloca en el centro de sus problemáticas el pasado reciente del país. Desde el título se presenta como tal y propone esa lectura: al mismo tiempo que anuncia la ocultación, proporciona desde un primer momento la clave para el

desenmascaramiento. Es un juego más simple de lo que parece y, sin embargo, como obra literaria ha resultado sumamente problemática. No hay que buscar la razón en los referentes cifrados, sino en la propuesta poética como tal.

En una entrevista de 1982, Federico Campbell señala, sin hacer referencia directa a *Pretexta*, que en algún momento en el escenario literario mexicano “se menospreciaba, la trama, la anécdota, la construcción del personaje.”¹³¹ Se refiere a la década de los sesenta y señala como modelos literarios que se intentaban imitar a los pertenecientes a la novela objetual francesa: “Butor, Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, que fue un esfuerzo más interesante como teoría que como práctica literaria”.¹³² Cuando se le pregunta si lo que él ha escrito (hasta ese momento dos novelas: *Pretexta* y *Todos sobre las focas*) se aleja de esas propuestas narrativas, la respuesta no es del todo clara: “En términos generales yo creo que sí aunque la anécdota está demasiado diluida y el trazo de los personajes es muy tenue...”.¹³³ Más que hablar de una contradicción, podríamos interpretar su respuesta en el sentido de que, en el fondo, las problemáticas que enfrentaron los escritores del *Nouveau roman* pueden ser las mismas que enfrentaba Campbell (y quizá, varios escritores de su generación), pero las formas de proponer soluciones fueron diferentes.

Campbell señala como centro de la reflexión la revalorización del realismo. Si conjuntamos este asunto con otros que se desprenden de las temáticas y tratamientos literarios en *Pretexta* y otras obras del autor, observamos un conjunto de problemas que pueden iluminar la propuesta poética que analizamos. *Pretexta* se inscribe en las disputas estéticas de una época sobre las fronteras de la literatura de compromiso, la denominada “novela del lenguaje” y la

¹³¹ Javier Molina, “Los brothers” en *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell*, p. 100.

¹³² *Ídem*.

¹³³ *Ibid.*, p. 101.

propaganda política, temas todos y cada uno, sobre los que Campbell reflexionó. De ahí que podamos ver esta novela como una propuesta poética ambiciosa que intenta ensayar una solución al abordar un tema cuyo referente real puede ser ubicado en la historia reciente del país, la guerra sucia, según lo ha dicho abiertamente el autor, pero por medio de un trabajo literario que busca abordar de una manera particular la problema de la referencialidad en una novela política.

Es innegable que el poder de estado es una de las constantes preocupaciones de Federico Campbell, en específico, la relación entre política y crimen, como él mismo ha puntualizado; sin embargo, el autor considera que el poder tiene un lugar secundario en su obra: “Todo lo que hago, escrito o hablado o actuado —dice sin escatimar en autocrítica—, es para no escribir, por eso he andado haciendo ensayitos sobre el poder que el fondo no me interesa tanto o sobre otros escritores, porque ellos sí lo son y yo no”.¹³⁴ En este trabajo hemos podido corroborar que *Pretextas* no necesariamente tiene la intención de abordar un hecho histórico, sino que aborda una trama sobre el poder político y la manipulación del lenguaje en un periodo histórico. Es necesario, por tanto, formular algunas reflexiones al respecto.

Federico Campbell es un escritor que da libertad a sus obsesiones, a veces, incluso podría parecer monotemático. No obstante lo aparentemente reiterativo de su obra y sus reflexiones, no es fácil encontrar una formulación programática que se aleje de la contradicción y la ambigüedad. Como fue posible observar, incluso considera estas características como posibles indicadores de que ha logrado una propuesta estética bien lograda. Si es cierto que Campbell ha sido profuso en las reflexiones en torno a su obra, no es menos cierto que sus

¹³⁴ Rogelio Arenas y Gabriela Olivares, *op. cit.*, p. 27. Se refiere a sus libros *La memoria de Sciascia* y *La ficción de la memoria*, este último es una compilación de ensayos de varios autores sobre la vida y obra de Juan Rulfo.

razonamientos se estructuran de una forma que guarda una extraña similitud con sus propuestas en la ficción. En lo que respecta a lo que se ha analizado hasta este punto, por ejemplo, señala que la prefabricación del delito por parte del poder de Estado es “una operación *parecida* a la de un cineasta que está contando una historia cinematográfica, o un dramaturgo que está inventando un drama, una obra de teatro. Pensé, pues, que en el poder había una gran creatividad, una gran manipulación de la realidad: que el poder inventaba realidades. Entonces me parecía que entre poder y acto narrativo *existía una relación extraña*”.¹³⁵ En otra ocasión, había señalado:

La asociación entre novela y política no es nueva. Lo habitual, sin embargo, es que esta reunión conceptual sugiere el tema de la política en la novela o la relación que podría guardar el escritor con la política. Para otros lo que interesa de la cópula novela-política es más bien *algo que tienen en común ambas*: su capacidad de invención.

Si la novela es creadora de mundos ficticios, que nunca excederán la dimensión humana, el poder *también* es fabricante de ficciones. Hay una suerte de *circularidad* entre literatura y vida: dos planos en los que realidad se convierte en ficción y la ficción en realidad. En el fondo se trata de un antiguo problema: el de la verdad y la mentira, el de la falsedad y la verosimilitud (o credibilidad).¹³⁶

En sus reflexiones sobre las ficciones del poder y las ficciones literarias siempre se enfatizan las similitudes, las tenues líneas que separan una de la otra. Federico Campbell, en diferentes géneros, estructura sus problemáticas de esa manera: la frontera es un territorio que hermana; las líneas divisorias son débiles, casi imperceptibles; entre opuestos hay siempre

¹³⁵ Elmer Mendoza y Ronaldo González, “La anfibia de un título”, en *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell*, p. 181.

¹³⁶ Campbell, Federico. *La invención del poder*. Ciudad de México, Aguilar, 1994, p. 141.

vasos comunicantes. Se trata de encontrar similitudes entre fenómenos, entre prácticas o ámbitos, que revelen sus mecanismo, que ayuden a pensarlos en términos de lo propio y conocido, y no de lo extraño y ajeno. Esa circularidad que él propone entre literatura y vida es importante porque revela el componente artificial y vivencial que ambas, alternadamente, incorporan. Pero también porque la misma noción de *circularidad* resulta elocuente acerca de la propuesta literaria de Campbell.

Una de las claves para diferenciar entre ambos tipos de ficción parece estar en la distinción que hace el narrador entre la mentira y la falsedad: la mentira para él es hablar, fabular, crear; en tanto que la falsedad es un engaño. Ambas son construcciones discursivas, *ficciones*, pero hay una diferencia de carácter ético que resulta fundamental y que pocas veces hace explícita en su obra y en sus declaraciones.¹³⁷ Aquello que crea el poder político, sus lenguajes, sus verdades, sólo pueden ser equiparadas con la creación literaria en el plano de su estructura. En el fondo, se trata de un problema ético: el poder se exhibe mediante el lenguaje con el que quiere ocultarse; la literatura muestra los mecanismos, es decir, su compromiso de verdad es con las representaciones y no con la realidad, aunque pueda tener algún impacto en esta última.

En *Pretextos* memoria e imaginación se articulan desde una subjetividad que debe ser capaz de reconocer los lenguajes que crean “engaños”, como la manipulación de la realidad y la memoria, de aquellos que crean “mentiras”, es decir, fábulas capaces de dar cuenta del mundo o de una época, en este caso, de un periodo en el que comenzaba a fraguarse un cambio en la percepción de la historicidad y en donde algunos sectores sociales percibieron la crisis

¹³⁷ Federico Campbell, “La ficción de la memoria” en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM/Ediciones Era, 2010, p. 438.

sistémica del México moderno. La dimensión de esa crisis sólo era perceptible si se le contemplaba a la luz del devenir histórico, de la experiencia de luchas fallidas, de las perspectivas no cumplidas. La novela de Federico Campbell lleva a la ficción la trama de un poder político delirante, sus lenguajes de coerción y las redes de complicidad que teje, todo enmarcado en un “paisaje finisecular” (34), en un momento —como señala Ocaranza— en el que “nuestra degradación material llegaba a extremos impensables a treinta años del siglo XXI” (25). Por lo tanto, es un problema de la forma de comprender el poder político pero también, de tiempo y de memoria, y de las maneras en que la tradición literaria los incorpora como problemas.

Capítulo III

1. Lucha armada y poder político en *Guerra en El Paraíso*. La dirección del pasado, el lugar del futuro.

“Y no pienses que al decir 'Funes' he nombrado a persona única. Funes es un sistema, un estado del alma, es la sed del oro, es la envidia sórdida. Muchos son Funes, aunque lleve uno solo el nombre fatídico.”

La vorágine, JOSÉ EUSTASIO RIVERA

Guerra en El Paraíso (1991)¹³⁸ es la representación literaria del levantamiento armado del Partido de los Pobres, encabezado por Lucio Cabañas, que tuvo lugar en la montaña del Estado de Guerrero entre 1967 y 1974. Los antecedentes inmediatos del levantamiento se ubican en las luchas civiles que agitaron la región a finales de los años cincuenta e inicio de los sesenta, en las que el magisterio ocupó un lugar central. Las demandas sociales de Lucio Cabañas y su reivindicación de los derechos de su gremio, favorecieron la creación de bases sociales que, a la postre, resultaron determinantes para comprender los derroteros del movimiento.

El grupo al que pertenecía Lucio Cabañas actuó de forma conjunta con otras organizaciones que marcaron los tempranos años sesenta, como la Unión Cívica Guerrerense, encabezada también por maestros normalistas entre los que destaca Genaro Vázquez. Si bien cercanos en algunos de sus planteamientos, se trata de dos de los numerosos grupos que tejieron vínculos persiguiendo un fin común pero cada uno con programas, idearios y métodos

¹³⁸ En el Tomo I de las *Obras reunidas*, editadas en 2012 por el Fondo de Cultura Económica, el título se escribe “*Guerra en El Paraíso*”, resaltando el nombre propio del lugar. Aquí se ha optado por respetar esa última versión del título. En los trabajos citados, no obstante, se mantiene la grafía empleada por la crítica.

propios.¹³⁹ A las protestas que iniciaron con el presunto fraude en las elecciones a la gubernatura del estado, en 1957, en las que resultó electo Raúl Caballero Aburto, se sumaron pronto la demanda por la autonomía de la entonces Universidad de Guerrero y espacios para la participación política; se exigía combatir la corrupción y abatir el rezago social de la población en general. La agitación social derivó en represión por parte del aparato policiaco, asesinatos de manifestantes, desalojo violento de la universidad en huelga. Como consecuencia del caos social imperante, el gobernador Caballero Aburto renunció al cargo y se decretó la desaparición de poderes en el Estado de Guerrero. A partir de ese momento la represión se hizo más abierta y brutal contra una creciente y fortalecida oposición antigubernamental.

Los grupos de Lucio Cabañas y Genaro Vázquez destacan porque, tras el recrudecimiento de la represión, se transformaron en movimientos armados de insurrección que aglutinaron a sectores de otros movimientos y asociaciones. Cabe señalar que la figura de Lucio Cabañas ha tenido un papel mucho más visible en los imaginarios sobre los movimientos sociales y los levantamientos armados en el país. Los motivos no son del todo claros: se aduce al liderazgo carismático de Cabañas, a la efectividad en las estrategias de comunicación con sus bases, o bien, a una construcción particular del mito de Lucio que obedece a diversos factores, entre los cuales destaca la lucha abierta, sistemática y frontal contra el ejército, y el vacío que dejó la muerte de Genaro Vázquez. De cualquier manera, Cabañas ha sido inscrito

¹³⁹ César Federico Macías esboza algunas diferencias: "...Lucio, desde sus años de estudiante, estaba convencido del comunismo y, actuó en consecuencia, en cambio, la pugna de Vázquez era más de corte democrático y con el paso de los años agregó, a sus postulados de lucha, ideas contra la injerencia de los norteamericanos en la economía de México." *Genaro Vázquez, Lucio Cabañas y las guerrillas en México entre 1960 y 1974*, México, Universidad de Guanajuato/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008, p. 100.

con mayor nitidez dentro de lo que se ha llamado “el martirologio de la izquierda armada”,¹⁴⁰ un aspecto sobre el tendremos que volver puesto que implica una mitología sobre el guerrillero.

Asimismo, es necesario subrayar que el activismo político en el Estado de Guerrero no puede entenderse fuera de un contexto nacional y que posee vínculos con importantes movimientos urbanos, como el de ferrocarrileros (1959), el de telefonistas y el de la Compañía Mexicana de Aviación (1960), o con las protestas por las elecciones gubernamentales en San Luis Potosí (1961); pero según la opinión generalizada entre especialistas en el tema, la opción de la lucha armada se inscribe en una lógica distinta, y en ese sentido encuentra sus referentes directos en el Grupo Popular Guerrillero, encabezado por Arturo y Emilio Gámiz y Pablo Gómez Ramírez, quienes dirigieron el asalto al cuartel militar de Ciudad Madera, Chihuahua, el 23 de septiembre de 1965. Los grupos armados se inspiraron en los procesos guerrilleros de Cuba y en las teorías de Ernesto Che Guevara; asimismo, hicieron una lectura de la Revolución Mexicana desde el marxismo y se declararon herederos de las luchas agrarias y populares. Como señala Jorge Luis Sierra: “Aunque influidas por el éxito de la revolución cubana y la proliferación de movimientos 'foquistas' en América Latina, éstas guerrillas provenían de la radicalización de la lucha campesina”.¹⁴¹

¹⁴⁰ Cf. Ricardo Melgar Bao, “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas” en *Movimientos armados en México, siglo XX*, vol. I, (eds.) Verónica Oikión Solano y Marta Eugenia García Ugarte. México, El Colegio de Michoacán/CIESAS, 2006, pp. 29-67.

¹⁴¹ Jorge Luis Sierra, “Fuerzas armadas y contrainsurgencia”, *ibid.*, pp. 361-404. Con la noción de “movimiento foquista” se alude a las estrategias de lucha armada desarrolladas por Ernesto El Che Guevara, y plasmadas en *La guerra de Guerrillas* (1960) y por Régis Debray en *¿Revolución en la revolución?* (1967). Se trata de una visión particular sobre la insurgencia, que propone la creación de pequeños núcleos que asestan golpes espectaculares por medio de los cuales se busca una reacción en cadena que origine una revolución. Desde su punto de vista, ésta era una forma de sacar de su letargo a las clases oprimidas. Ya desde la derrota de la campaña del Congo, entre abril y noviembre de 1965, en la que participó El Che Guevara, y luego con la muerte de éste en Bolivia en 1967, el foquismo fue duramente criticado por sectores de la izquierda y las guerrillas adoptaron estrategias que se alejaban de este camino.

Esta dinámica particular de la lucha armada es uno de los aspectos centrales en *Guerra en El Paraíso*: un movimiento que se propone como posibilidad de cambio social; ligado a la tierra y al pasado, esto es, dinámico y fuertemente arraigado, al mismo tiempo. Esa es la tensión originaria, no exenta de contradicciones y desfases, que da lugar a una semántica textual en torno a la profundidad y al movimiento, al pasado y al futuro. De esta forma, la geografía y el tiempo presente de la diégesis se muestran como capas intermedias de un universo vital en el que germina tanto el cambio como el aniquilamiento. La idea de perdurabilidad que sustenta la novela convierte a la muerte y a la derrota en cambio generacional y en espera, respectivamente, en un ritual en el que toda pausa forma parte de un ritmo, nunca de un silencio final.

1.1. Lucio Cabañas en el universo literario de Carlos Montemayor

Por medio de pasajes intercalados, en donde predominan apartados compuestos casi en su totalidad por diálogos extensos, la novela abarca desde los inicios de Cabañas como guerrillero, la fundación del Partido de los Pobres y su brazo armado, la Brigada Campesina de Ajusticiamiento, hasta su derrota, muerte y la posterior “pacificación” de la región por parte del ejército. En ese lapso se inserta una serie de historias y pasajes que conforman un panorama de los movimientos de izquierda: los vínculos y escisiones entre ellos, la creación y erosión de las bases sociales, el papel del poder político y sus relaciones con el poder militar y el narcotráfico.

La figura de Cabañas articula la visión sobre una época en la que se presenta de forma particular el histórico desfase entre una cultura política centralista y los procesos regionales,

entre una forma de registrar la Historia y otra de preservar la memoria colectiva, entre la experiencia vivida y las declaraciones oficiales. A diferencia de *Pretextas*, de Federico Campbell, hay una mayor distancia con respecto a la época representada y el cambio en el régimen de historicidad es más evidente. Entre la época en la que surge el proyecto, 1985 aproximadamente, y la publicación de la novela en 1991, tuvieron lugar grandes cambios, tanto en la esfera nacional como internacional, que impactaron negativamente a un sector que se identificaba con las luchas de izquierda y secundaba las reivindicaciones de los movimientos populares. El cambio de sexenio, en 1988 —con la derrota del cardenismo y la sospecha de fraude electoral— y la caída del muro de Berlín, en 1989, entre otros aspectos sobre los que volveremos al final del capítulo, determinan este cambio en la manera de percibir el tiempo histórico. Los desfases aludidos se insertan y parecen encontrar su sentido en una reducción del horizonte de expectativa y, simultáneamente, en el aumento del espacio de experiencia, con su característica demanda de memoria que se traduce, con frecuencia, en la articulación de los legados políticos y culturales: “De hecho, los años ochenta —señala François Hartog— estuvieron sumergidos por la oleada de la memoria y de su *alter ego*, más evidente y tangible, el patrimonio.”¹⁴² Patrimonio que, en *Guerra en El Paraíso*, se muestra, sobre todo como un asunto de genealogía de las luchas armadas.

El Lucio Cabañas presentado en *Guerra en El Paraíso* es un personaje trágico, cercado por sus errores y certezas, por la enfermedad y por el paso del tiempo cronológico pero también histórico. Un personaje cuyo sentido de la justicia es más fuerte que la lógica de supervivencia que mueve a sus compañeros en el campo de batalla o en otros frentes de la

¹⁴² François Hartog, *op. cit.*, p. 25.

disidencia. La novela inscribe la historia de Lucio Cabañas en una larga tradición familiar y regional de resistencia, en donde el acto de constituirse como eslabón de la cadena de lucha es una necesidad, un compromiso con la memoria y con las generaciones futuras.

De acuerdo con lo que hemos propuesto sobre este tipo de novela, la narración desplaza la atención del personaje o acontecimiento histórico concreto a las dinámicas que articulan la confrontación: por un lado, la lucha armada impulsada por la necesidad de reducir los desfases señalados (centralismo-proceso regional, historia-memoria, experiencia-propaganda); por otro, el aparato político y la voluntad de que la situación prevalezca en aras de la preservación de intereses económicos y políticos de algunos agentes sociales. Miguel G. Rodríguez Lozano nota esta particularidad y asegura que la novela no gira en torno a la figura de Lucio Cabañas, sino que se ocupa de “todos los movimientos político-estratégicos que hicieron los distintos grupos guerrilleros en los años 1972-1974 (la Liga Comunista 23 de Septiembre, FRAP, MAR, etcétera), los personajes de la política mexicana que, en la argumentación de la obra, son piezas clave del instrumento político ideológico que se desarrolla en la novela, y el ejército como la gran sombra que cubre los intersticios de la selva”.¹⁴³

Como las reseñas de la época lo atestiguan, la novela fue recibida con cierto escepticismo por un sector de la crítica.¹⁴⁴ Se resaltaron sus vínculos con el realismo social y con la noción de compromiso político; se le achacó el intento de ser, ante todo, un registro de

¹⁴³ Miguel G. Rodríguez Lozano, “Carlos Montemayor: Guerra en el paraíso”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, No. 5, 1997, p. 60. Con las siglas “FRAP” y “MAR” se refiere a las Fuerzas Revolucionarias Armadas del Pueblo, y al Movimiento Acción Revolucionaria, respectivamente.

¹⁴⁴ Como hemos podido observar, las novelas políticas suelen tener una recepción en publicaciones sobre política antes que en publicaciones sobre literatura, y *Guerra en El Paraíso* no es la excepción, así lo demuestran las reseñas que hicieron eco de su aparición.

hechos históricos, una especie de respuesta marginal a la historia oficial. No le faltaron argumentos a esa crítica: si se extraen algunos pasajes de la obra y se retoman fragmentos de entrevistas hechas a Carlos Montemayor es fácil llegar a la conclusión de que *Guerra en El Paraíso* es una novela fallida o, en el mejor de los casos, una digna exponente de un anacrónico realismo social.¹⁴⁵ Por el contrario, otras reseñas resaltaron su honradez y la audacia con la que retomaba una parte de la historia silenciada y llamaron la atención sobre su “trabajo léxico, eficaz, poético”.¹⁴⁶ Pero también, como veremos, hubo críticas que observaron en *Guerra en El Paraíso* una manera de afrontar con éxito ciertos problemas estéticos como el de abordar un tema muchas veces considerado poco digno de la literatura sin caer en el panfleto; exhibir un lenguaje que opera en la búsqueda de dinamismo y transparencia (por encima de las complejidades retóricas); o bien, que notaron cómo la composición lleva a un primer plano el papel fundamental de la memoria en la ficción.

Coincidimos en que *Guerra en El Paraíso* es un proyecto literario que va más allá de la mera necesidad de dejar un testimonio, es más que un intento por “novelar” o “rescatar” un pasaje de la historia reciente del país. Después de todo, no es ésta la primera producción que se centra en la figura de Lucio Cabañas. Desde la historiografía o el testimonio se había intentado recrear o reconstruir la trayectoria de vida de Cabañas y las razones que dieron origen al movimiento armado.¹⁴⁷ Sin embargo, Montemayor intenta llevar a un territorio propio, a un

¹⁴⁵ Cf. Fernando García Ramírez, “Compromisos”, *Vuelta*, febrero de 1992, No. 183, 39-41.

¹⁴⁶ Vicente Francisco Torres, “Guerra en el paraíso”, *La cultura en México*, 2024, 8 de abril de 1992, XIV.

¹⁴⁷ En 1976 apareció uno de los trabajos más completos en lo que respecta a la recopilación de fuentes directas: *Lucio Cabañas. El guerrillero sin esperanza*, de Luis Suárez. Baloy Mayo Ventura publicó, en 1980, un ensayo de corte histórico político titulado *La guerrilla de Genaro y Lucio. Análisis y resultados*; en 1987 vio la luz *Lucio Cabañas y el Partido de los Pobres. Una experiencia guerrillera en México*, volumen colectivo, según se desprende del prólogo firmado por varios sobrevivientes de la guerrilla, que los autores definen como una recopilación de “testimonios novelados por el Comandante Eleazar Campos Gómez de un periodo de la historia” del señalado grupo subversivo. Asimismo circula, impreso en mimeógrafo o fotocopiado, un manuscrito de Francisco Fierro Loza, también exguerrillero, titulado *Los papeles de la sedición o la*

universo estético personal, la historia y el personaje para explorar desde la ficción los mecanismos del poder político. La indagación de las formas en que tal incorporación se ha llevado a cabo tiene la intención de señalar aspectos que iluminen las particularidades de esta novela. Es un proceso que abarca elementos textuales y extratextuales que ayudan a clarificar problemáticas a veces obviadas por el peso mismo de la anécdota de corte político.

Guerra en El Paraíso es la tercera novela de Carlos Montemayor. Antes había incursionado en el género con *Mal de piedra* (1980) y *Minas del retorno* (1982), novelas que, pese a constituir dos proyectos literarios bien diferenciados, muestran puntos en común: están ambientadas en el norte de México, específicamente en Chihuahua; en ellas se plasma la odisea de los mineros, marcada por las condiciones siempre precarias en las que ejercen su oficio, y por su relación con la tierra, determinante en los dramas humanos. En *Mal de piedra*, la muerte del hermano del protagonista es el detonante para tejer una trama sobre la rememoración en torno a la figura fraterna y la del abuelo. Memoria y duelo son los mecanismos para representar la desolación del hombre y los proyectos frustrados, para abordar los ritos iniciáticos y mortuorios que cercan la existencia humana. De esta forma, la memoria se revela como un espacio al margen desde el que es posible contemplar las experiencias límite, y que permite el acercamiento o el distanciamiento necesario para observar diferentes ángulos de un acontecimiento.

En *Minas del retorno*, un narrador intradieгético en tercera persona cuenta la historia de su amigo Alfredo Montenegro, un personaje que participa de una larga tradición familiar en la

verdadera historia político militar del Partido de los Pobres, de 1982. En el 2008 se publicó *Genaro Vázquez, Lucio Cabañas y las guerrillas en México entre 1960 y 1974*, de César Federico Macías Cervantes, uno de los trabajos más completos que, desde la historiografía, intenta responder a la pregunta de por qué los movimientos armados de este periodo se han vuelto históricamente significativos.

minería. Montenegro es un hombre que padece desde temprana edad los altibajos de la vida en las minas, una actividad en la que el sustento y el lugar de residencia dependen del tiempo en que tarde en agotarse una veta de mineral, o bien del tiempo en que una empresa decida seguir explotando un terreno. Su existencia es una constante negociación áspera con la tierra, a la que pretende arrebatarse el bienestar material, aquello a lo que cree tener derecho por el sacrificio que durante generaciones su familia ha tributado con vidas. Llevar a cabo su proyecto implica distanciarse de su esposa e hijos y confrontarse con las empresas y los terratenientes que tienen el monopolio de los minerales. *Minas del retorno* es una historia del autoaniquilamiento que sobreviene cuando la búsqueda de la dignidad se trueca en egoísmo ciego y en desafío a los poderes político-económicos.

Es posible apreciar algunos puntos en común con *Guerra en El Paraíso*: la reivindicación de la resistencia contra el poder, la historia del individuo indisolublemente unida al espacio geográfico y social, la memoria como dispositivo que articula la experiencia, entre otros. Asimismo, en el plano compositivo también aparecen ciertas semejanzas: la estructuración en líneas narrativas que van del presente a diferentes puntos en el pasado, para regresar al presente. No menos importantes son las similitudes en la manera de formular los títulos y en su funcionamiento: *Mal de piedra*, *Minas del retorno* y *Guerra en El Paraíso* sugieren el componente terrenal. Las dos que integran lo que podríamos denominar el *ciclo minero* evocan la enfermedad y la temática del regreso, respectivamente, en tanto que *Guerra en El Paraíso* también implica una idea de la destrucción e insinúa un pasado mítico, en donde el espacio adquiere un papel protagónico. Asimismo, los títulos tienen un carácter al mismo tiempo referencial y simbólico. El “mal de piedra” se refiere a la silicosis pero, tras la lectura

de la obra, también puede interpretarse como metáfora de un estado existencial dañado, afectado por la miseria de las minas. Con “Las minas del Retorno” se alude al nombre propio de un yacimiento pero también adquiere un sentido simbólico ya que el retorno es una constante temática y estructural en la novela: es un continuo regreso a un pasaje, a una imagen, a una idea. Guarda, en este sentido, una gran similitud con *Guerra en El Paraíso*, en donde “El Paraíso” hace referencia a una comunidad del Estado de Guerrero que existe realmente; pero funciona, del mismo modo, para connotar la violencia en un lugar identificado con el edén, y subrayar, de esta manera, el efecto devastador de la guerra.

No obstante, *Guerra en El Paraíso* presenta una configuración particular de la temática social y política, así como del papel y funcionamiento de la memoria dentro de una ficción sobre el poder político revisado a la luz de las luchas armadas que marcaron el siglo XX mexicano. Evidentemente, este cambio obedece a las búsquedas estéticas del autor, a la necesidad de proponer una solución particular a determinadas problemáticas literarias y éticas. Pero también se debe a que esta obra se inscribe en una línea novelística distinta a la de *Mal de piedra* y *Minas del retorno*, —no obstante, más cercanas temporalmente a *Pretextos*, de Federico Campbell—, en las que es evidente la preocupación social y los vínculos generacionales pero que, por su tono mucho más intimista, por momentos se asemejan a una evocación en voz baja de una anécdota del entorno familiar.¹⁴⁸ *Guerra en El Paraíso* se cimienta en una exhaustiva investigación documental; distante, en cuanto al tono, de las

¹⁴⁸ Miguel G. Rodríguez Lozano se refiere a las producciones de la primera etapa de Carlos Montemayor como “obras en las que el lenguaje tocaba el lirismo de los poetas griegos y latinos a los cuales el mismo Montemayor traducía”, *ibid.*, p. 57. Por su parte, Edith Negrín, en “El edén subvertido: *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor”, señala con respecto a las primeras obras de Montemayor: “Las resonancias borgianas se aprecian en las composiciones que surgen de otros textos, de culturas distantes, tanto como en sus incursiones en los espacios donde no puede deslindarse la realidad y el sueño, la vigilia y la fantasía. Intimistas y reflexivos, pulidos con delectación...”, p. 314.

primeras novelas del autor nacido en Chihuahua, mas eso no significa necesariamente un cisma en su producción. Por el contrario, para entender determinados aspectos de *Guerra en El Paraíso*, resulta útil acudir a otras obras del autor. Siguiendo el camino que nos hemos trazado, consideramos que ese horizonte de creación y reflexión, heterogéneo e incluso contradictorio, evidentemente no explica la novela pero sí puede ofrecer algunas vías para explorarla de forma más completa.

Por otro lado, nos preguntamos qué indica el hecho de que la crítica considere esta novela de Montemayor como heredera del realismo social y al mismo tiempo se hable de la inverosimilitud del personaje o de un exceso de lirismo;¹⁴⁹ qué implica que la novela sea considerada mero documento y al mismo tiempo se hable de sus inexactitudes; que se subraye su lenguaje “poético” (casi siempre en referencia a la presencia de tropos) y al mismo tiempo se le acuse de ser mero registro del habla; o bien, que se califiquen sus diálogos de artificiosos. En el seno de tales tensiones se desarrolla la propuesta de un escritor que se desempeñó como poeta, traductor especialista en los clásicos griegos y latinos; que fue un músico con plena conciencia de la composición, la unidad, la permanencia o transformación de motivos y, sobre todo, que poseía una idea precisa del ritmo, del valor del tiempo, tanto al interior de la obra (por la división, duración y sucesión de segmentos) como en un sentido histórico (el tiempo como horizonte que interviene en la comprensión del arte). La concepción del universo literario de Montemayor se encuentra estrechamente vinculada con su manera de entender su papel como escritor e intelectual: cercana con una tradición en la que se entrecruzan literatura, reflexión política y búsqueda de respuestas sobre el devenir histórico para trasmitirlas a una

¹⁴⁹ “Es curioso encontrar, en una novela de registro realista y en cuya elaboración medió una minuciosa investigación documental y de campo, tal cantidad de elementos románticos apenas disimulados, el héroe que es el pueblo que es la naturaleza violada en busca de una venganza justa”. García Ramírez, *op. cit.*, p. 40.

colectividad (a la manera de los intelectuales liberales del siglo XIX). Es un ejercicio no exento del riesgo de caer en el didactismo.

Como hemos señalado, la hipótesis es que la novela escenifica diversas tensiones, de las cuales una puede ser considerada primigenia: la tensión entre dinamismo y arraigo. Esta tensión semántica, en la que se mueve la lucha armada, construye una “capa intermedia” que es el tiempo-espacio presente en el que geminan, crecen y se expanden los recuerdos y el destino de Lucio Cabañas, y con él, el pasado y el futuro de la resistencia contra el poder político. La metáfora de “capa intermedia” resultar pertinente para describir la noción de *lugar* que resulta del vínculo entre geografía y memoria individual y colectiva; exhibe, además, las resonancias del telurismo construido en la novela.¹⁵⁰

El papel del espacio y la memoria nos conducen al problema del ritmo, un elemento que determina la idea de lucha de larga duración, en lo individual y en lo colectivo. Intentaremos, por lo tanto, vincular esta noción de ritmo con la idea de un cambio en el régimen de historicidad y la preocupación por el patrimonio, para emplear los términos de Hartog, que aquí se figura como un problema de genealogías. Posteriormente, el problema de la genealogía, aunado al de la temporalidad, nos permitirá revisar la propuesta literaria de *Guerra en El Paraíso* en relación con la tradición de la novela latinoamericana.

Hacia el final del capítulo uniremos los aspectos enumerados en una lectura general que coloca en el centro la trama del poder político y los intentos por resistir a éste en el tiempo histórico de la ficción, la década de los setenta; un momento que se concibe como antecedente directo de otro tiempo en crisis, el presente de la escritura, más cercano al final del milenio,

¹⁵⁰ El Diccionario de la RAE define *telurismo* como la “Influencia del suelo de una comarca sobre sus habitantes”, y es un elemento que retomaremos constantemente,

desde donde se interroga al futuro. En lo que respecta al aumento del espacio de experiencia y la reducción del horizonte de expectativa, *Guerra en El paraíso* construye un objeto más claro que *Pretextas* —aunque no por ello menos complejo—. Esta “claridad” repercute en un problema de construcción de personajes y de la forma narrativa, puesto que la memoria no sólo explica el pasado, sino que se presenta como un mecanismo que ofrece posibles alternativas a una crisis temporal.

2. Los vínculos con el espacio geográfico: la memoria y el mensaje de lo inminente

En *Guerra en El Paraíso* la geografía, la flora, la fauna, los sonidos son también elementos que participan en la trama y que ocupan un lugar central en el universo ficcional. No estamos, sin embargo, ante una narrativa de tipo paisajista ni la novela se decanta por el exotismo, un enfoque que terminaría emparentándose con la mirada del turista. Por el contrario, como acertadamente ha señalado Helen Anderson, para Montemayor “ver o sentir el mundo es recordar, es sentir el vivir humano como un continuo retorno”.¹⁵¹ Por lo tanto, el papel que tiene el espacio geográfico y las marcas de la vida que ahí se desarrolla son evidencia de una percepción sensorial ligada a una subjetividad y a una emotividad, de los vínculos del hombre con su pasado y la compleja relación que entabla con la colectividad.¹⁵²

¹⁵¹ “Prólogo” en Carlos Montemayor, *La tormenta y otras historias*, México, UNAM, 1999. p. 25.

¹⁵² Cuando hablamos de la relación con el pasado, nos referimos tanto a los conflictos de los personajes y sus circunstancias históricas, como al caso de Montemayor en su papel de escritor y su concepción de la tradición literaria. Dicho de otro modo: la geografía, y las formas de vida que en ésta se desarrollan, ilustran los conflictos éticos e históricos presentados en la obra y, en otro plano, nos ayudan a comprender el diálogo que *Guerra en El Paraíso* entabla con una tradición de la novela latinoamericana, así como la posición que asume su autor en el debate muchas veces enunciado en términos de una disputa entre lo local y lo universal, asunto que él procuró enfocar desde otro ángulo. De esto último da cuenta su visión sobre la conformación y el funcionamiento de la tradición, la relectura que lleva cabo de la novela mexicana del siglo XIX y de la a veces denominada “novela de la tierra” del siglo XX, así como sus tempranas reflexiones en torno al realismo y al realismo mágico. Cf. “El compromiso del escritor latinoamericano con la realidad, a propósito de dos novelas de García Márquez”, en *Los dioses perdidos y otros ensayos*, México, UNAM, 1979.

Para adentrarnos al análisis del funcionamiento del espacio, revisemos las primeras líneas del capítulo I de la novela, titulado “Noviembre de 1971 a febrero de 1972”, puesto que aquí se encuentran, además del elemento geográfico, otras marcas y recursos narrativos y gráficos que cobrarán sentido conforme se desarrolla la narración:

Al amanecer, la camioneta verde olivo salió del campo militar; escoltada por dos vehículos. Descendió por el anillo periférico, en ese momento, oscurecido por la neblina. Avanzó con rapidez en la autopista desierta, hacia el sur, hacia el entronque con Viaducto de la Piedad. En el interior miraban a través de los vidrios escarchados la imagen neblinosa de la ciudad.

—Sí, dígame usted— contestó el subsecretario de gobernación.

—Ha confirmado ya el gobierno de Cuba que recibirá mañana mismo a los reos excarcelados— explicó la voz por teléfono—. Viajará con ellos un diplomático de la Embajada Cubana, don Fernando.

—Estamos informados, sí. (9)¹⁵³

Se observa que las primeras referencias son geográficas, incluso los personajes permanecen en un segundo plano: todo es orientación temporal y geográfica, creación de una atmósfera, desplazamiento y materialidad. Esa secuencia se ve interrumpida por un diálogo llevado a cabo en un lugar indeterminado, lo que puede interpretarse como un indicio de la problemática del emplazamiento y la datación que paulatinamente se construye en la novela. Antes de continuar con el elemento geográfico y la forma en que éste se problematiza, resulta

¹⁵³ Todas las cursivas son tomadas del original a menos que se indique lo contrario. Las citas corresponden la primera edición de *Guerra en el paraíso*, México, Diana, 1991, y en adelante se citará sólo el número de página entre paréntesis.

necesaria una sucinta consideración sobre la estructura interna de la novela para afianzar la importancia sobre la datación y la localización.¹⁵⁴

El resto de los capítulos se señalan, igualmente, con una fecha de inicio y una fecha de término, indicando la línea temporal progresiva con acciones desarrolladas en diversos espacios. A su vez, al interior de esa línea temporal se introducen, ya sea como subcapítulos o como escenas breves, secuencias en el pasado que se relacionan con la línea temporal principal de manera directa o indirecta. Dicha relación se establece ya sea por el tema, por el personaje, o porque gradualmente introduce una línea narrativa que funciona en la construcción de una atmósfera determinada. El rasgo principal de los apartados menores, insertos en la secuencia que da título al apartado, consiste en que se encuentran marcados con una fecha específica. Asimismo, estos pasajes que remiten a un fecha precisa no están incluidos en el índice, pero si los organizamos en un esquema es posible apreciar que la distancia entre el presente de la diégesis y el pasado, amplia en un inicio, se reduce gradualmente hasta que las secuencias del pasado y del presente se encabalgan. Hacia el final de la novela, el pasado desplaza al presente histórico de la ficción.¹⁵⁵

Asimismo, con una pleca horizontal se señalan los cambios de escena y los cambios de personajes. El uso de las plecas es una de las marcas gráficas cuya función resulta más clara: no necesariamente significan un cambio de espacio, sino que introducen una breve pausa que dota de ritmo a la narración. Por su parte, a lo largo de la novela, el paso de cursivas a redondas

¹⁵⁴ Para una revisión más a fondo de la estructura de la obra, puede consultarse el trabajo de Edith Negrín, “El edén subvertido: *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor”, en el que dedica el apartado titulado “Fragmentación y caleidoscopio: estructura de la novela” a analizar específicamente este aspecto. Entre otras cosas, destaca la cantidad de apartados que integran cada capítulo de la novela, y hace notar cómo la cantidad aumenta o disminuye en función de lo que denomina “intensidad afectiva de la trama”. Asimismo, Araceli Noemí Jonnson, en “*Guerra en El Paraíso*, de Carlos Montemayor, y la literatura testimonial”, realiza una descripción minuciosa de la estructura de la novela apoyada en la narratología.

¹⁵⁵ Ver cuadro no.1 en el apartado “Anexos”, p. 209.

en la tipografía, tiene un funcionamiento menos homogéneo, constituye, por lo general, una advertencia de un corte espacial o temporal que gradualmente completa su sentido, y significa simultaneidad o coincidencia de espacios, es decir, que dos o más cosas ocurren en el mismo lugar en tiempo distintos.¹⁵⁶ Este es uno de los aspectos más problemáticos y se relaciona con el vínculo entre espacio y memoria que nos proponemos explorar en este capítulo.

Si se revisa, en los primeros dos capítulos, la manera en que los bloques mayores integran los pasajes correspondientes al pasado de la enunciación es posible detectar algunas regularidades en su funcionamiento. El capítulo I, titulado “Noviembre de 1971 a febrero de 1972”, comprende desde la liberación de los presos políticos, referida en el pasaje citado, hasta los días siguientes a la muerte de Genaro Vázquez, ocurrida el 2 de febrero de 1972. Por lo tanto, el primer capítulo parece estar estructurado en torno a la figura de Genaro Vázquez y no a la de Lucio Cabañas. Sin embargo, en ese bloque se insertan dos pasajes señalados con una fecha precisa que forman una secuencia en el pasado: uno es el correspondiente al 18 de mayo de 1967, y el otro, al 23 de mayo de 1967. Si el capítulo se articula en torno a Genaro Vázquez, es significativo que no exista ninguna referencia a una fecha exacta, ni siquiera a la de su muerte; por el contrario, los pasajes ubicados en mayo de 1967 se remiten a momentos precisos de la historia de Lucio Cabañas. El 18 de mayo de 1967 tuvo lugar el último mitin en que Cabañas intervino antes de tomar las armas y que se considera el momento que marca la transición entre la movilización pacífica y la lucha armada. La segunda fecha, 23 de mayo,

¹⁵⁶ El paso de cursivas a redondas es uno de los rasgos que más se pueden prestar a confusión debido a que, en muchas ocasiones, no se dan indicaciones precisas de quién habla ni desde dónde lo hace. Esto ha ocasionado que Edith Negrín asegure, sobre el pasaje antes citado, que el narrador “pasa luego a hablar desde el interior del mismo vehículo”, cuando en realidad, la conversación se lleva cabo en una oficina y es simultánea al desplazamiento del vehículo. Sobre lo que pasa en el interior de la camioneta verde olivo, lo único que sabemos es que algunas personas “miraban a través de los vidrios escarchados”. Véase “El edén subvertido...” p. 331.

narra el pasaje en el que policías judiciales tienen un roce con el ejército, llegado a la sierra tras los incidentes violentos con los que terminó el mitin.

El segundo capítulo, “Junio de 1972”, es una secuencia temporalmente más corta. Abarca uno de los meses de mayor intensidad en la actividad militar de Lucio Cabañas. Sin embargo, dos fechas se insertan en este capítulo: 19 de mayo de 1967 y 24 de mayo de 1967. Ambas fechas continúan acciones referidas en el capítulo I, forman una secuencia temporal y señalan, respectivamente, el día después del mitin reprimido —con la vacilación todavía de Lucio Cabañas acerca de incursionar o no en la lucha armada— y el día en que decide iniciar la campaña militar. Estos dos capítulos ilustran varios puntos importantes sobre las preocupaciones de la novela. Por un lado, escenifican el tema de la sucesión: la muerte de Genaro coincide con la introducción de la figura de Lucio en la narración. No obstante, se acota que la lucha de Vázquez se desarrolló de forma paralela a la del Partido de los Pobres. La decisión de Lucio, además, se sella en el momento en que los pobladores le entregan un viejo fusil, a manera de estafeta para continuar una lucha ancestral. Por otro lado, la estructura de los capítulos sugiere que el tiempo presente está conformado por tiempos pasados, por momentos que lo han determinado. Mencionemos sólo un aspecto más: entre el capítulo I y el capítulo II, así como entre las fechas concernientes al pasado, existen espacios en blanco, vacíos en la historia de los personajes y de los grupos guerrilleros. Analizados en conjunto, los capítulos exhiben la centralidad del problema de localización y datación: ubicar en la historia, abarcar en periodos, trazar deslindes y cercanías. Tendremos en cuenta este problema de la cronología ya que se relaciona con otros aspectos de la dimensión temporal en la novela. El resto de los capítulos no continúan la secuencia temporal de mayo de 1967, pero se estructuran de manera

similar, con base en tiempos pasados que irrumpen o son evocados desde un presente; o bien, por medio de una memoria que organiza y, en su búsqueda de sentido, respeta los espacios en blanco.

Volviendo a la primera escena, el pasaje de la camioneta que cruza la ciudad se esclarece al final del Capítulo IV. Sabremos entonces que el hombre secuestrado era el cónsul de Estados Unidos en Guadalajara, George Terrance Leonhardy,¹⁵⁷ y que la conversación primera fue sostenida entre Fernando Gutiérrez Barrios, subsecretario de gobernación, y Miguel Nazar Haro, titular de la Dirección Nacional de Seguridad (129-131). De tal manera que la escena del inicio, aquella que da pie al despliegue de la narración, continúa y concluye mucho después. En ese lapso, se construye la figura de Lucio y se narran los antecedentes de la primera escena. El pasaje que remite al inicio de la narración, destaca también una importante transición en la novela. Una vez cerrada esa secuencia —cerrado el “círculo” podría decirse en alusión a esa figura geométrica tan reiterada en la obra—, se presenta un largo monólogo de Lucio que, por el contraste con la parquedad que había exhibido el personaje, no puede pasar inadvertido. El lector tiene ante sí a un Lucio Cabañas transformado y que comienza a mostrar signos evidentes de su declive físico y militar. Si hasta ahora se presentaban referencias indirectas del talante con el que diferentes agentes percibían a Cabañas, ahora se atestigua un largo discurrir sobre los orígenes, derroteros y problemas del grupo, algunos de los cuales se cruzan con la esfera personal. Es una crítica y una autocrítica, es el punto de inflexión que anuncia la caída del líder guerrillero.

¹⁵⁷ George Terrance Leonhardy fue secuestrado el 4 de mayo de 1973 por el grupo guerrillero Fuerzas Armadas Revolucionarias del Pueblo. El cónsul fue liberado tres días después cuando el gobierno aceptó liberar a un grupo de presos políticos que fueron enviados a Cuba en donde permanecieron hasta 1979.

Por lo tanto, el regreso a la escena primera, marcada por los aspectos señalados de datación temporal y localización geográfica, por la creación de una atmósfera, el movimiento y la materialidad, resalta la importancia del emplazamiento, como una marca significativa en la novela. Es un emplazamiento material que define una ubicación existencial, mas no se trata de una correspondencia directa, sino de una percepción de sí mismo, *cifrada* como interacción sensorial con el espacio. Percepción relevante no porque resulte objetivamente constatable, sino porque es indicio de un cambio, y porque condiciona las reacciones y la trayectoria de los personajes. En la geografía se encuentra el punto de referencia espacio temporal que afirma la trayectoria y la suerte, nunca estables, de un personaje o un grupo.

Uno de rasgos de esta percepción del entorno es que se presenta por lo regular en momentos que anteceden a la acción de los personajes en situaciones decisivas. Así se aprecia, por ejemplo, en el pasaje en el que Lucio Cabañas participa en el mitin que termina en masacre. En la escuela primaria en la que imparte clases, el protagonista contempla su alrededor:

Salió al patio. El sol caía pleno, brillantando todo, los árboles, el ruido de los pájaros y de los niños. De todos los salones salían los alumnos como si se volcaran grandes recipientes en el recreo. A lo lejos se veía el cerro del Suspiro, con su mole oscura deslizándose, hacia las Trincheras, hacia Ixtla, Alcholoa. Más allá se veía la sierra alta, azul, blanquecina, y un cielo despejado con un sol que calentaba el aire, la tierra. (14)

La masacre y el posterior escape deciden su definitiva incursión en las armas. Hasta entonces, Cabañas había manifestado su desacuerdo con tales métodos, simpatizaba con Genaro Vázquez pero no aceptaba unirse a su lucha, confiado en la organización sindical y en la protesta social. La escena descrita se cubre de vitalidad y dinamismo: la tierra se “desliza” a una zona

denominada “Las trincheras”, cual si fuera la antesala de la batalla. La particularidad de la descripción reside en el movimiento impreso al paisaje y en el realce que éste cobra en determinados momentos. Conforme avanza la narración, el lector puede percatarse de que la descripción, pese a la ausencia de modalizaciones y a la forma impersonal de los verbos empleados, en realidad está focalizada desde el personaje que realiza la acción, por lo tanto, el movimiento también es atribuible al personaje que contempla y al lector, quien debe percibir la vitalidad del mundo narrado. Es probable que siendo Cabañas el personaje central, dicho fenómeno sea más evidente en él, además de que sus vínculos con el medio se subrayan de otras maneras. Pero en el caso de otros personajes estos vínculos, y la complejidad que entrañan, son también palpables.¹⁵⁸ Analicemos algunos ejemplos.

Tras la muerte de Genaro Vázquez en un accidente automovilístico, algunos campesinos de la zona se acercan al auto donde yace el cadáver del guerrillero.¹⁵⁹ Atraídos por la curiosidad o por el deseo de ayudar, se ven sorprendidos por el ejército cuando llega a realizar las investigaciones correspondientes. La acción la dirige un teniente cuyo nombre no se menciona. Narrada casi al inicio de la novela, en el capítulo I, “Noviembre de 1971 a febrero de 1972”, recrea un hecho que sucedió en 1972, haciendo coincidir en la narración, como señalamos, la muerte de Vázquez con los primeros pasajes en los que aparece Lucio,

¹⁵⁸ Fernando García Ramírez lanzó en su momento una fuerte crítica a la forma en que la novela representa la relación de Lucio con la geografía: “Cabañas, para Montemayor, representa a los campesinos, a los pueblos del país, más aún: a la tierra misma, lo que se hace evidente en los abundantes pasajes en los que el líder guerrillero contempla con arrobamiento el paisaje, casi fundiéndose con él.” García Ramírez pasa por alto que muchos otros personajes tienen ese tipo de “arrobamiento” y que no por eso se puede decir que representan a la tierra misma.

¹⁵⁹ La muerte de los líderes guerrilleros es objeto de debates, sobre todo entre excombatientes y simpatizantes. Al igual que ocurre en el caso de Lucio Cabañas, se discute si Genaro Vázquez murió en combate, se suicidó o murió en el accidente carretero. La novela busca no ser concluyente en este sentido: no queda claro si murió en el accidente o si fue rematado por un policía judicial. Lo que sí se descarta es que haya sido en un enfrentamiento. Contrasta con la manera en la que se narra la muerte de Cabañas, ya que la novela no deja espacio a la duda. Su muerte acaece en el marco de un combate heroico.

fechados en 1967.¹⁶⁰ El deceso de Genaro Vázquez se percibe como inminente victoria por parte del mencionado teniente. Una vez que transmite las indicaciones necesarias a sus subordinados, sobre lo que deben hacer con el cadáver y con los campesinos capturados, se encamina a su vehículo y tiene una revelación:

Todo formaba parte del mundo de una manera completa, como si él hubiera estado antes ahí, en Atopanco, y hubiera vivido esto (...) Era el fin de la guerrilla en esta amplia madrugada que lo cubría de calma, de comprensión de las cosas. Le sorprendía su propia seguridad. Sentía a los soldados que fumaban tranquilos, dejando escapar alguno de ellos una clara risa que se elevaba desde la carretera hasta la noche, hacia los árboles. Todos eran jóvenes, fuertes. Indios como él en su color, en sus rostros de amplia nariz, de oscuros ojos rasgados, de fuertes manos. Le gustaba oler el humo de los cigarrillos que fumaban, oír el pausado roce de las botas sobre el pavimento de la carretera. Pero estaba ahí. Podía permanecer ahí, como si ésta fuera su casa, como si estuviera a la orilla de la casa de la infancia, como si pudiera detenerse el mundo. (23)

(...)

[El teniente] Se alejó unos pasos, hacia el monte. La presencia de los árboles, de la sierra, se imponía ahí, ante él. La sierra parecía mirarlo. Pisó con firmeza la tierra, como si así se comunicara con ella o le fuera posible avisarle, advertirle algo. (24)

El teniente experimenta una conciencia espacio temporal que lo conduce a otro *lugar*, al hogar materno. Refiere el narrador el reconocimiento del sitio, de sus compañeros; resalta los rasgos físicos que lo unen a ellos. Los elementos geográficos adquieren vitalidad y son capaces de transmitir un mensaje o se muestran receptivos a la presencia física del teniente. Agrega, no

¹⁶⁰ La novela se ocupa únicamente del conflicto hasta la muerte de Lucio Cabañas, aunque las hostilidades en la región se extendieron más allá para evitar la reorganización de las fuerzas guerrilleras.

obstante, un elemento que gradualmente se revela como parte de una problemática mayor y que abarca la totalidad de la novela: el problema del ritmo —de una velocidad a la que se perciben los hechos—, relacionado con el lugar que ocupa física, histórica y moralmente un sujeto cuando algo externo a él *ocurre*, o cuando algo propio se exterioriza y *ocupa* un lugar en el mundo. Así se explica la alusión del personaje a la “calma”, a la “tranquilidad”, al deseo de que el mundo se detenga; el anhelo de que las cosas permanezcan como están expone la certeza de que el tiempo cronológico e histórico lo transforma todo. Es posible ver cómo de esta problemática se derivan las alusiones constantes a un desfase y a una movilidad, a un pulso, que no tienen nunca un sentido uniforme y que, precisamente por eso, constituye un problema central de la novela.

En uno de los primeros pasajes en los que se narra una emboscada a un convoy militar, el narrador se centra en Juan, uno de los guerrilleros, y desde él focaliza una parte de los preparativos y la espera previa al momento del ataque: “Pero [Juan] también sentía que la mañana se había movido. Algo que no era sólo la luz ni el calor estaba cambiando. Serían quizás más de las doce. O la una de la tarde, pensó, mirando las breves sombras que volvían a extenderse sobre la brecha, desde los árboles. Pero algo estaba cambiando en la mañana, que no era la luz. Algo que a nada temía. Que en nadie se detenía” (71). Se percibe el ritmo de los sucesos y los objetos como una fuerza que rodea a los hombres, capaz de hacer que un momento se muestre como el desfase mismo y linde con la muerte, con el destino propio y el ajeno. Conviene revisar un par de ejemplos más para apreciar cómo esta problemática se presente en otros personajes y establecer, después, las particularidades que adquiere en el caso del Lucio Cabañas.

En la novela es frecuente que las derrotas militares o los errores del ejército deriven en cambios de mando en la región. Cuando el General Solano Chagoya es relevado y asume el control militar de la zona el General Enrique Rodríguez, éste, luego de tomar posesión del lugar y presentarse ante los medios de comunicación, cuando está ya en la soledad de su oficina observa a su alrededor, lo reconoce y se reconoce:

Y ahora regresaba a Acapulco. Regresaba al aire nítido, al aire fragante de Acapulco. Al vasto cielo azul, al calor que su cuerpo, cuando había sido joven, había recibido con naturalidad, como si su infancia en Tamaulipas lo hubiera preparado secretamente para que Acapulco lo abrazara (...) Le gustaba esta tierra, este clima, este aire. Sentía la proximidad, inexplicablemente, de la sierra, de los amigos de San Luis, de Tecpan, de Atoyac. Las primeras posibilidades de abrir en la sierra el camino hacia los plantíos de adormidera, de marihuana. Los amigos que empezó a formar (...) Tenía el conocimiento ahora de cómo *otorgar* a cada asunto su importancia y su dimensión, su cercanía. Y sobre todo, su protección. (101-102)

Se narra la plenitud, como en el caso antes abordado del teniente, ligada a la percepción sensorial: la escena es casi idílica y erótica, la tierra natal prepara al hombre para la lucha o para el acto amoroso. El contacto con la geografía sitúa al alcance del hombre los misterios del placer y de los nexos con otros seres humanos. Hay una “sabiduría” que se descubre en ese contacto con el medio, la sensación de estar desentrañando un misterio antes anunciado. Con el personaje del General Rodríguez, esta totalidad adquiere tintes entre fársicos y caricaturescos: no es nada más la sierra, son los plantíos de marihuana y amapola; piensa en los amigos protegidos en referencia a los grupos de narcotraficantes que ha respaldado. Se trata de un momento trascendental para el personaje, el regreso esperado, la posibilidad de retomar la

acción en un terreno que conoce, que ha hecho propio. Esta apropiación es la coincidencia entre el fluir de la vida propia con el tiempo y espacio; confluencia de ritmos en una misma dirección.

Por último, este fenómeno se puede observar cuando el Senador Rubén Figueroa consigue la entrevista largamente buscada con Lucio Cabañas. El personaje experimenta una reacción similar ante su entorno, cuando todo, hasta el detalle más trivial adquiere un nuevo significado. La entrevista representa para él su oportunidad de acabar con la guerrilla, busca llevar al terreno de “la lucha institucional” las demandas de Lucio, hacerlo su colaborador. De esta forma estaría exhibiendo la incompetencia de sus adversarios políticos a quienes considera con escasa habilidad para negociar. Al mismo tiempo despejaría el camino para llegar a ser gobernador de Guerrero. Al personaje literario de Figueroa se le atribuye el dicho de que Genaro Vázquez optó por la violencia porque no le permitieron ascender en la burocracia magisterial; es decir, sostiene que la violencia de la región se ha desbordado porque no supieron comprar a la disidencia, y quiere evitar que Lucio Cabañas sea un problema cada vez mayor. Figueroa representa al político pragmático, capaz de negociar y lograr cualquier componenda para conseguir y mantener el poder. Cuando por fin un hombre cercano a Lucio le informa que el encuentro será posible, Figueroa reconoce y comprende de otra forma el escenario cotidiano:

Acapulco era inolvidable. Era algo suyo, de su alma, que recorría por su sangre todos los recuerdos. Pensó que podía estar siempre así, contemplando la bahía. Las luces temblaban en el calor de las playas. Parecían estar diciendo algo dulce, un nombre que no quería permanecer en secreto. La verdad humana no era muy distinta de eso que estaba sintiendo en tanta noche, en el aroma del habano y en el aroma de las bugambilias y de las rosas que

ascendían hasta él. En el azucarado aroma de la terraza, mezclándose con la brisa, con la lasitud marina. Extendió uno de sus brazos hacia la bahía. Abrió su mano y la miró buscando la silueta de la noche. Hasta él llegaba la verdad de Acapulco, la belleza (...) Sintió de pronto como un relámpago en su mente. Era un hombre que amaba esa bahía. Era un hombre, ahí, en esa noche perfecta. Esperando el alba. Esperando la luz. (232)

El vínculo que une a Figueroa con Acapulco se expresa en términos de posesión e interiorización. Su calidad de entrañable abarca la esfera física y espiritual. Es sobre todo materialidad, pero materialidad que propone un enigma y, en la posible resolución de ese enigma, un sentido. Una revelación que antecede y dispone al momento determinante. Una vez más, es un espacio que se abre, que se ofrece con sus misterios, connotando un acto carnal.

El vínculo que en determinados momentos los personajes establecen con su entorno se establece en términos de conciencia espacio temporal y, por lo general, es una alusión ligada al recuerdo, un recuerdo que es necesidad y razón de ser. Excepto en la experiencia del guerrillero, sobre la que volveremos, el espacio y el recuerdo expresan una sensación de confluencia y de dominio que antecede a un momento o situación determinante: el fin de la guerrilla, y con ello el regreso a casa, en el caso del teniente; el primer paso a la victoria militar como sucede con el General Enrique Rodríguez cuando se reintegra a Guerrero; la culminación de las ambiciones políticas, con Rubén Figueroa. Estas revelaciones muestran el vínculo estrecho que se atribuye a la materialidad y su nexa con la conciencia. Se trata de la certeza de signo positivo que fluye desde el exterior e invade cuerpo y alma. Un rasgo común en estos ejemplos es la sensación incuestionable de dominio, la plenitud que invade a los sujetos al *sentirse* dueños inminentes de la situación. Es necesario hacer hincapié en esta noción aludida:

la inminencia. La percepción temporal como elemento determinante, un futuro que parece estar a punto de poseerse.

No obstante el aura de inminencia que se aprecia en estos momentos de revelación, es necesario subrayar que aquello anunciado como una plenitud otorgada por la tierra y el paisaje, no se cumple, o no se cumple como se había previsto. El fin de la guerrilla no estaba tan cerca como el teniente había pensado; el general termina removido de la zona, víctima del juego político y de sus errores; Figueroa alcanza la gubernatura pero antes es secuestrado por la guerrilla y nunca logra hacer pactar a Lucio Cabañas. El nexo con el entorno es una experiencia vital subjetiva, cargada de una verdad personal. El narrador, como se ha señalado, prescindiendo de modalizadores, dota a las escenas de un carácter epifánico y no interviene para juzgar con palabras los actos. Posteriormente, el flujo de los acontecimientos llevará a los personajes por otros derroteros. El carácter fragmentario de la obra disminuye la intensidad dramática de las decepciones porque no se muestra de forma clara la relación causa y efecto. La aparente contradicción radica en que no se cumple la revelación pero no por eso deja de ser un elemento que define el destino de los personajes. Pese a que la percepción de confluencia del ritmo propio con el ritmo del mundo no se traduce en una realidad tangible, trasciende porque suscita la movilidad de los personajes, la toma de decisiones: la búsqueda de la confluencia se mantiene constante, es necesaria para comprender la dirección de las acciones.

Llama la atención, sin embargo, que en el caso de Juan el guerrillero, los vínculos espacio temporales, con la misma marca de la inminencia, sean una revelación enunciada en términos de un cierto desajuste, que lleven la marca de lo intempestivo: “sentía que la mañana se había movido. Algo que no era sólo la luz ni el calor estaba cambiando” (71). Existe “algo”

en la escena, en el ambiente, que el personaje no sabe qué es pero cuya presencia abarca a quienes intervienen en la escena. Ese rasgo de desajuste, de lo inaprensible, implicado en la visión de Juan parece indicar una diferencia entre los personajes ligados al poder político y militar, y aquellos vinculados a la guerrilla, cuyo nexos con la tierra adquiere un carácter distintivo. Por supuesto, es imposible generalizar; se trata, sobre todo, de una tendencia, de un rasgo que ciertos personajes exhiben y que nos remiten a dos problemas: cómo la experiencia vital condiciona la relación con la tierra; y cómo el problema del ritmo, de la velocidad, de la concordancia espacio temporal tiene una dimensión histórica y política. El personaje de Lucio Cabañas es quien mejor encarna estas problemáticas que podemos ver formuladas en diversos pasajes. Antes de pasar a Lucio, resulta útil una breve digresión para analizar, en otra esfera temática, otro ejemplo de la manera en la que la novela proyecta el vínculo entre experiencia, geografía y ritmo.

La perspectiva adoptada en este acercamiento, desde la poética de la ficción narrativa, conlleva la necesidad de leer aquellos documentos y discursos figurados en la novela como elementos inscritos en una esfera particular de representación. Así, la alocución de un personaje del mundo de la política no es sólo un documento llevado a la literatura, es un discurso resemantizado que se relaciona de una manera particular con el universo diegético. Con esa consideración, analizamos el fragmento en el que el Secretario de Gobernación, en un mitin político recuerda que por esa misma región estuvo el ahora Presidente de la República, Luis Echeverría Álvarez, y expresó su preocupación y su intención de mejorar las condiciones de vida de la población: “la accidentada geografía del estado (...) que ayer fue reducto de libertad política, que fue refugio natural de auténticos patriotas en nuestras luchas, hoy debe

transformarse en fuente de libertad económica e igualdad social. Hoy en la paz, como ayer en la guerra, haremos de la naturaleza un aliado del pueblo” (93). En el discurso, la geografía ocupa un lugar central. Es una geografía con una gran carga histórica: el territorio en donde combatieron las guerrillas de Vicente Guerrero en el siglo XIX, reducto de zapatistas en el siglo XX, “refugio natural” de antiguos héroes. La heroicidad se relega al pasado; el presente se identifica con la paz y con la pobreza sobre la que se cierne un futuro promisorio. La naturaleza no se figura como aliada de los subversivos, sino como espacio maleable sobre el cual el poder político, presentado como poder modernizador, puede actuar e imponer su ritmo. Este es uno de los puntos claves de la disputa entre movimiento armado y poder del Estado, la geografía es también temporalidad —acorde a nuestra propuesta de localización espacial y, aunque tal vez no datación, sí ubicación temporal— sobre la que se puede imprimir un ritmo y una dirección: modernización que se despegue del pasado, como lo sugiere el Estado; o justicia social que surja de la accidentada geografía, del accidentado tiempo presente, según el proyecto que la novela adjudica al movimiento guerrillero.

El discurso citado, como sucede con otros discursos de personajes ligados al poder político en la novela, es la representación sobre el otro que se ofrece al otro mismo, es una visión sobre la realidad que implica la instauración de un ritmo y una dirección. La geografía como protagonista de los conflictos, las tensiones entre pasado y presente, memoria colectiva e historia nacional, violencia guerrillera y progreso, aparecen profundamente relacionadas en diversos planos de la narración y proponen relaciones que frecuentemente se entrecruzan. La geografía, en resumen, se perfila como alegoría del presente histórico representado. Por lo tanto, el control de la tierra puede leerse no sólo como la “ocupación”, la toma de la memoria,

sino como la necesidad de imprimir una dirección y un ritmo al presente con miras a una idea sobre el futuro.

3. El ritmo de la existencia

Se ha señalado que detrás de la decisión de Cabañas de incursionar en la lucha armada estuvo el episodio del mitin que terminó en represión. Sin embargo, no se trata de un acontecimiento que inesperadamente coloque a Lucio en una dinámica ajena. La lógica de las armas, en las reflexiones del personaje, aparece como una realidad largamente postergada, contenida. En el señalado pasaje de la manifestación, se narra la forma en que los pobladores ayudan a escapar a Lucio formando una barrera entre éste y la policía. Aparece por primera vez en la narración el *leitmotiv* de la prisa: “[Lucio] Sintió prisa, que no habría espacio en los días para rehacer la confianza, para no luchar otra vez así, para no asomarse otra vez a la muerte, a la lucha contra la muerte” (21). Desde nuestra perspectiva, el elemento central en este fragmento es el ritmo, incluso de las palabras. La idea del “espacio en los días para rehacer la confianza” remite a una serie de actos que se repiten en un intervalo. Es una sucesión que se ha fracturado con la violencia. Del mismo modo, la desconcertante formulación en oraciones negativas que anuncian que *no* habrá espacio en los días “para *no* luchar”, “para *no* asomarse otra vez a la muerte”, enfatizan la contención como el elemento que había organizado las acciones de Lucio Cabañas.

El personaje ahora se ve inmerso en un nuevo ritmo, una prisa desatada por un acontecimiento externo pero que al mismo tiempo brota de su ser. El reto de Lucio Cabañas consiste en buscar la sincronía entre el ritmo externo y el interno. De esta forma, la actuación

de Cabañas connota la necesidad de compensar un desajuste ligado a un suceso inmediato pero con raíces profundas, cuya presencia el protagonista ha intuido y ha integrado a su ser. Geografía, ritmo de las acciones, ritmo de la historia, pulso vital individual y colectivo, aparecen latentes, problematizados y contenidos; confluyen en la figura de Cabañas, estallan bajo la recurrente lucha armada.

Algunos elementos encuentran gradualmente su sentido al ser revisados en conjunto: lo inminente, la sensación de dominio sobre el espacio frente al desajuste y lo intempestivo, el papel de la geografía, de la historia y del ritmo. Todo apunta a que en el fondo se trata de un problema de percepción del tiempo histórico, del papel del hombre en el devenir del tiempo, un tiempo anclado en la geografía —datación y localización; dinamismo y arraigo— puesto que se trata de una historia local, de una memoria sensorial y, por lo tanto, se muestra condicionada por la experiencia propia y la transmitida por los antepasados. Esto último puede explicar las diferencias de percepción del tiempo y la geografía, como apropiación o como desajuste (nunca definitivos pero sí imperativos, definitorios), según la posición de los personajes respecto al universo campesino.

En otro pasaje se narra el momento en el que un grupo de campesinos le anuncia su disposición para apoyar el levantamiento armado, entonces el protagonista reflexiona: “La muerte no era cualquier cosa, finalmente. Había que ponerse de acuerdo en esto. Ella no espera a que uno acabe de hacer. Hay que adelantarse a ella, no morir así nada más. No olvidarlo. No debía dejarse morir” (29) No es sólo un dilema entre la vida y la muerte, sino un dilema en torno al tiempo, al ritmo de lo que acontece; asociado a una existencia, a su vez, en la que confluyen diversos tiempos, diversos ritmos, como en la novela misma. En el protagonista, la

prisa es el elemento que sintetiza el dilema del héroe ante el tiempo, el espacio, la muerte y la memoria. Pese a la extensión del siguiente fragmento, resulta útil revisarlo para ver de qué forma interaccionan los elementos mencionados:

Se incorporó. Fue como si lo sacudiera una súbita prisa por seguir, por no dejar pasar el tiempo. Como si hubiera perdido muchas horas, muchos meses, en darse cuenta de esta prisa. Era una vieja advertencia que sentía hacía muchos años en Cayaco, desde el río inmenso de Cayaco, cuando salía con su abuela. Una prisa de hacer algo que no entendía bien, que lo despertaba en las noches de calor, en las calurosas e inmensas noches de lluvia en el verano, cuando se levantaba a mirar por la puerta el suelo mojado, inundado de charcos brillantísimos, recibiendo en la cara el vaho caliente de la tierra. Una prisa que conoció desde niño, que siempre le había servido para dominar sus pensamientos, para no dejarse arrastrar por ellos, obsesionarse. Esa prisa lo ayudaba. Debía quedarse quieto para mirarla ir y venir dentro de él, para mirar todo lo que esa prisa tocaba, llamaba, escondía. Algo siempre llegaba con ella, que él debía mirar. Era como una llamada de atención para que él pudiera alcanzar todo lo que la prisa encubría. Era una luz roja. Una señal para que él se quedase de lado, como si una inmensa bestia fuera a embestirlo y él la eludiera. No obsesionarse con la prisa, no dejarse arrastrar por ella, eso había aprendido desde que caminaba con su abuela, desde que hablaba con Serafín, el esposo de su madre, desde que en Ayotzinapa comenzó a entender lo que ahora sabía. (32-33)

El instinto de preservación experimentado en términos de prisa y desasosiego, como si los restos de la lluvia, la casa materna, las charlas con su padrastro, le insinuaran que la existencia tiene un ritmo que debe ser comprendido. De modo similar a como ocurre en otros ejemplos analizados, el espacio cifra un mensaje que debe ser desentrañado. Lucio Cabañas,

muchos años antes, “comenzó a entender lo que ahora sabía”. También en esta revelación tardía, anunciada, encontramos el problema del ritmo y de la confluencia. La revelación es otra de las problemáticas que se presentan bajo el sello de lo intempestivo. Asimismo, es uno de los pocos pasajes en los que Cabañas hace referencia al tiempo cronológico en relación con la prisa. Hacia el final del capítulo tendremos que volver sobre este aspecto y reflexionar en sus implicaciones, puesto que pareciera que el tiempo cronológico es casi secundario, y sin embargo, como hemos señalado antes, la estructura de la novela descansa totalmente sobre la datación cronológica y la localización.

En diversos pasajes de la novela se detecta la forma en que la prisa se configura como una fuerza que determina la trayectoria de Lucio Cabañas. Él se esmera por contener esa prisa pero no por suprimirla; antes bien, busca anteponer la reflexión al actuar para encontrar el pulso adecuado que le indique un ritmo y una dirección. Búsqueda que se apoya en el pasado para predecir posibilidades y anticiparse a las acciones del universo que lo rodea, que en este caso significa prever la dinámica de la historia. El protagonista relaciona esa fuerza con diversas esferas existenciales, se habla de una prisa por actuar, por juzgar, por comprender las dinámicas de los movimientos armados que le anteceden:

Lucio caminó unos pasos. La prisa seguía profunda. Cuanto más intensa era, más tranquilos y reposados se hacían sus movimientos, sus pasos, su mirada. Sus brazos caían a lo largo de sus costados sin esfuerzo, sin tensión alguna. Toda la serenidad, la lentitud de su cuerpo era como una respuesta a su prisa, como un dique inmenso a la profunda fuerza de su prisa. No quería juzgar ahora a Genaro. No quería juzgar a Arturo Gámiz. Quería verlos como parte de él. Quería sentirlos en ese momento, como partes suyas, como advertencias para él. Arturo había muerto lejos, desgraciadamente lejos, desesperadamente

más lejos de lo que él mismo hubiera querido. No debía haber accidentes. No debía haber errores. Cualquier accidente, cualquier imprevisión sería un error de lucha. Era su prisa una urgencia por evitar todo error. El error es la muerte. El error es no luchar, lo sentía muy profundamente, se lo decía, se lo advertía muy profundamente. (33)

La tensión entre espera y prisa rige el actuar de Lucio Cabañas y se perfila como la fuerza que le permite apreciar en perspectiva el presente, el pasado y el futuro. Pero, asimismo, funciona como un indicador de la evolución del personaje. Los fragmentos revisados pertenecen a la parte inicial de la narración, cuando el protagonista se encuentra ante el horizonte futuro de la lucha armada. En esas circunstancias el sentimiento de apremio le advierte de la necesidad de velar por aquellos que confían su vida a su capacidad de organización y de previsión:

A lo lejos el cielo era más azul. Una parte de ese azul nuboso y brillante debía brotar del mar. Ahí parecía no haber prisa. Pero la tierra, en lo más secreto de sus entrañas, en lo más profundo de los montes, de esas verdes profundidades, en El Porvenir, en El Paraíso, en Río Santiago, sentía la misma prisa, se daba cuenta. Y él sabía que era la suya, que era la misma. Que ahí estaba él, donde debía estar. Que ahí estaba la tierra, para que él estuviera ahí. Que no debía haber errores. Que no debía tener prisa. (33-34)

El pasaje exhibe de forma clara los vínculos entre geografía, hombre y comunidad. Es un nexo histórico, social y, como se aprecia por momentos en otros pasajes, familiar. En ese momento de revelación, Lucio Cabañas percibe una concordancia de su prisa con el ritmo de la tierra. De forma paralela, aparece uno de los dilemas que plantea dicha concordancia y exhibe el signo ambivalente de la prisa: “La muerte que asecha siempre tras la prisa, tras la confianza que provoca la prisa, la muerte de Gámiz, de Óscar, de Jaramillo. Y esa noche gritaba dentro de

ti, en lo más hondo de tu silencio, gritaba un potente dolor que cuidarás la vida, que comenzarás protegiendo las vidas, que comenzarás ante la muerte posible, cuidando la vida en todos los hombres, que ante ti, en ese momento, se descorazonaban” (54). Entre la acción y la espera, en esa búsqueda de un ritmo en el cual debe insertarse Lucio, germinan también los peligros. Lucio reconoce que la lucha es ya inevitable y las posibilidades de triunfar escasas, pero la inacción es también un error. El ritmo de la vida se revela también como ritmo de la muerte: no debe ser precipitado, sino construido, orientado según el pasado y el futuro. El aspecto más delicado de los errores militares y de dirección política, no es la posibilidad de perecer, sino la muerte apresurada, acontecida antes de que las acciones rindan frutos. Vida, lucha o muerte deben alcanzar un significado en el tiempo y en el espacio. Por lo tanto, los errores de Cabañas, desde su propia perspectiva, se relacionan con el actuar fuera del tiempo, tardía o prematuramente.

Dos de los primeros errores que se le señalan son permanecer en la zona cuando resulta evidente que el ejército ha iniciado un cerco, y que la mayor parte de quienes componen la guerrilla son jóvenes inexpertos. Esto se lo dice un anciano con cierta jerarquía y, al parecer, con experiencia en la lucha armada (107-108). Asimismo, se narra el acercamiento del Partido de los Pobres con la guerrilla urbana de la Liga Comunista 23 de Septiembre. Lucio deja la sierra para buscar contactos en otros lados, pero ese necesario distanciamiento supone un riesgo también, al menos desde la perspectiva de algunos colaboradores, quienes le advierten del peligro de dejar a los integrantes del otro grupo con los pobladores. Se percatan de que las diferentes concepciones de lucha armada pueden generar roces.

—A los de la Unión del Pueblo no se les olvida la violencia de la Liga. ¡Querer eliminar a compañeros de otros grupos porque no pensaban como ellos!

(...)

—No conseguirán nada con querer apoderarse de la dirección de la Brigada —insistió Lucio cuando comenzaron a bajar por una estrecha calle—. Les falta conocer a los pueblos. Darse cuenta que no nos reducimos a la Brigada. (109)

Lucio Cabañas deposita toda posibilidad de resistencia en permanecer dentro de una misma zona, en no salir de esa esfera que le dicta un ritmo. La derrota se muestra cercana y, no obstante, el objetivo se ha desplazado: ganar tiempo es lo único que importa, esperar a que la situación se recomponga, a que la lucha arroje raíces profundas; dejar de ser ímpetu para ser permanencia. Posteriormente, con la finalidad de no romper los vínculos comunitarios, permite a algunos de sus hombres estar en campaña sólo por temporadas y después regresar a sus poblados a trabajar, a pasar tiempo con sus familias. Un sector de la guerrilla señala que se trata de una decisión errada al considerar que este ha sido uno de los motivos por los que han aumentado las deserciones y las traiciones, de forma voluntaria o forzada (138). A lo anterior hay que sumar la indisciplina que comienza a invadir a la guerrilla. En un pasaje se narra el intento de deserción de unos campesinos quienes pretendían escapar llevándose las armas y cómo Cabañas se resiste a fusilarlos. Por ese motivo es confrontado por Manuel, integrante de la cúpula del Partido, quien externa su inconformidad: “Por eso no estoy de acuerdo con lo que dice el compañero Lucio, que debemos perdonarlos, pasarles sus faltas, como si fueran descuidos de cualquiera de nosotros y no lo que son, solamente traidores. Yo insisto en que nadie roba armas ni se convierte en traidor por descuido” (217)

Hemos procurado hacer una secuencia de los errores de Lucio para ver, precisamente, cómo se acumulan. No obstante, el interés principal es apreciar la forma en que las disputas minan la búsqueda de un ritmo en Lucio. La calma, se había señalado, se fortalecía conforme la percepción de la prisa aumentaba, es decir, la tensión acompasaba sus acciones. Lo anterior se refleja, incluso, en los movimientos pausados de su cuerpo descrito, recordemos, como “un dique inmenso a la profunda fuerza de su prisa” (33). El cuerpo muestra las marcas de la pérdida de un ritmo, y en la secuencia antes mostrada, se intercalan frecuentes referencias al desasosiego que lo invade. En un pasaje se lee: “Lucio parecía distinto. Se notaba impaciencia en su voz. Agitaba su mano derecha con vehemencia, con molestia, con prisa incluso” (131).

Es posible contrastar el pasaje anterior con aquel en el que Cabañas recuerda a una mujer que le pide ayuda para reorganizar una célula guerrillera en el norte del país. Se trata de una sobreviviente del ataque al Cuartel de Ciudad Madera, en Chihuahua, en 1965. Lucio escucha atentamente y con calma a la combatiente mientras narra la incursión y el recuento de los errores: muchos no conocían el terreno, posiblemente estaban infiltrados por traidores, Arturo Gámiz no quiso posponer el ataque, etc. La reacción de Cabañas es de incompreensión ante la premura del ataque: “Lucio la estaba mirando otra vez, con una ligera sonrisa. Inclino la cabeza, suavemente, y movió la mano, como tratando de decir algo más. —¿Tenían tanta prisa en morir? —preguntó” (170). Esos dos momentos, el de la entrevista en el pasado y el del presente en que el asedio militar es un hecho, se muestran en un contrapunto que los resignifica permitiendo ver, primero, a un personaje seguro de sí mismo y, posteriormente, a ese mismo personaje cuando la prisa lo desborda.

En el caso de Lucio Cabañas, el ritmo de la vida y la muerte se relaciona con un doble movimiento: la necesidad de inscribirse en la cadena de sucesión de las luchas armadas, pero también, la búsqueda de una dirección a esa cadena: expandirla hacia un futuro donde desarrolle su potencial. El líder guerrillero insiste en no juzgar a quienes lo anteceden, pero advierte la premura de algunos de ellos y los resultados obtenidos. La vida de Cabañas, y de sus allegados, se configura gradualmente como una administración de recursos y de tiempo, en un sentido cronológico e histórico. Al colocar a Lucio Cabañas bajo el signo de un problema del tiempo y de las genealogías, la obra estaría así explorando la cuestión del patrimonio: qué se ha obtenido del pasado, qué aspectos del presente se ofrendan al provenir.

4. Genealogías y tiempos

El análisis del espacio geográfico y sus vínculos con la memoria, con la historia y con la comunidad, así como la revisión de la problemática de la percepción de la prisa, remiten a un aspecto en común: el presente histórico y la genealogía. Se trata de un presente que surge de la tensión entre espacio de experiencia y horizonte de expectativa y que Paul Ricoeur define como una forma de refiguración del tiempo entre el tiempo vivido y el tiempo universal, determinado por medio de instrumentos de pensamiento, como el calendario, las generaciones y las huellas documentales.¹⁶¹ En este punto, podemos regresar al problema del tiempo cronológico, el régimen de historicidad, y finalmente, dirigirnos a la cuestión de la cronosofía.

Se habrá notado la recurrente alusión de Lucio Cabañas a otros guerrilleros, predecesores o contemporáneos: Rubén Jaramillo, Arturo Gámiz, Genaro Vázquez. Pero la

¹⁶¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*, p. 783.

filiación de guerrillero se figura también como un vínculo familiar, en donde la geografía es el elemento que otorga cohesión. El protagonista evoca en sus jornadas en la sierra: “La voz de Serafín, el esposo de su madre. El recuerdo borroso de su padre o el levantamiento de su abuelo junto a este río, en la misma sierra de Atoyac, junto al mismo olor y calor de cafetales y de palmeras de copra” (153). El abuelo de Lucio, el personaje histórico, fue el general zapatista Pablo Cabañas, que combatió también en la montaña de Guerrero. Se trata, en su conjunto, de figuras rectoras de las que el protagonista intenta extraer algún tipo de enseñanza, por eso también su negativa a juzgarlos sólo por sus errores, antes bien, cada uno de ellos representa una complejidad ante la cual se debe asumir una postura. Paul Ricoeur aborda este problema cuando trata acerca del trabajo de interpretación que implica ubicarse en relación con una ascendencia o una descendencia: “Los antepasados y los sucesores son *otros*, cargados de un simbolismo opaco, cuya figura viene a ocupar el lugar de Otro, completamente distinto, de los mortales. Dan testimonio de ello, por una parte, la representación de los muertos, no ya sólo como ausentes de la historia, sino como aquellos que atormentan con sus sombras el presente histórico.”¹⁶² Lucio asume una línea genealógica de la disidencia en la cual se inscribe, y al mismo tiempo, asigna una ascendencia a aquellos que representan una fuerza contraria a los intereses campesinos:

—No olviden lo que les voy a decir —continuó Lucio—. Porque aquí todavía hay zapatistas, pues. Pero ¿qué pasó con ese ejército campesino? Pues lo traicionaron. Lo traicionaron los carrancistas. Mataron a Zapata con engaños en Chinameca, ustedes saben. Y por eso Carranza es un traidor a los campesinos. Y todos lo que siguen traicionando a la gente de Zapata, pues son carrancistas. Porque sólo Villa y Zapata tenían ejércitos del

¹⁶² Paul Ricoeur, *idem*. p. 801.

pueblo. Ellos eran campesinos como nosotros, que luchaban por lo mismo que nosotros. Y hasta que no ganemos nosotros la guerra, seguirá habiendo carrancistas que traicionen a México. Por eso debemos cuidarnos de todos los que nos siguen traicionando. Ahora se llaman Nogueta Otero, o Moya Palencia, o Cuenca Díaz, o Luis Echeverría. Pero son los mismos carrancistas traidores. Ellos traicionan a todos. Ellos engañan a Rubén Jaramillo (...) traicionaron al compañero Gámiz en Chihuahua (...) Y a los hermanos Vidales, que aquí sabrán mejor que yo que lucharon por lo mismo. (208-209)¹⁶³

El discurso tiene como eje la condición impersonal de un sistema político. El personaje no se considera a sí mismo un caudillo, contrario a las acusaciones que se le hacen históricamente y en la novela. Para él se trata de una dinámica de la injusticia que se perpetúa. Es un tópico que, por ejemplo, había desarrollado José Eustasio Rivera en *La vorágine* (1924): una relación problemática con la geografía, en donde se conjugan la admiración, el arraigo y el deseo de dominio; un sistema de explotación de la tierra y del hombre, una estructura criminal que se personifica en hombres concretos, quienes dotan de un sello personal a la injusticia pero que, paradójicamente, serán relevados por otros a su muerte o cuando dejen de ser útiles al sistema. Ilustran la cuestión los constantes cambios de mandos militares, la sucesión de gobernadores o funcionarios de Estado.

Asimismo, la inclusión de la lucha de guerrillas en México dentro de una dinámica histórica encierra diversos significados. Explica, en gran medida la persistente idea de arraigo, de profundidad que adquiere la lucha armada, tan enraizada como el sistema de injusticia que figura la novela. *Guerra en El Paraíso* trata, por lo tanto, de romper con una imagen coyuntural de la guerrilla, ligada sólo al momento histórico y de preponderante perfil marxista,

¹⁶³ Se refiere a Amadeo y Baldomero Vidales, guerrilleros zapatistas junto a los cuales peleó el abuelo de Lucio, el general Pablo Cabañas Macedo.

como aquellas que marcaron la larga década de los sesenta. Por otra parte, ayuda a comprender el contraste establecido entre la empresa militar de Cabañas y otros movimientos armados de la misma época, sobre todo los urbanos. Por medio de la figuración de la geografía se le dota de una especificidad, se aborda su pasado y su permanencia, su carácter latente y su dirección: aunque con vínculos comunes, se asume como un movimiento agrarista y “pobrista”, en su acepción de movimiento en defensa de los más necesitados. Apelando a nociones tan generales (que tanto evocan la situación incuestionable de miseria del continente americano como movilizan una serie de imágenes estereotipadas) procura rebasar el problema de lo inmediato e incluye al pasado y al futuro, como elementos que conforma la imagen de la guerrilla. Esta idea particular de representar la lucha campesina y el tiempo cronológico conlleva una cronosofía, un modo de pensar el tiempo en el que “el presente adquiere un lugar significativo en el conjunto de la historia”.¹⁶⁴

Guerra en El Paraíso enfatiza constantemente la idea de una organización particular del tiempo, en donde los hechos aparentemente aislados exhiben sus lazos. Es la visión del personaje de Cabañas y es, *grosso modo*, la propuesta de la estructura de los capítulos. El carácter fragmentario de la obra no deriva en una aleatoriedad de hechos, sino en un ritmo de las acciones capaz de descubrir los nexos que a veces obvian otros discursos, como el historiográfico o de la prensa que es, como en *Pretextas* y otras novelas políticas, el otro agente aludido en la conformación de la memoria.

¹⁶⁴ Paul Ricoeur, retomando las aportaciones de Krzysztof Pomian, distingue *cronometría*: los ciclos cortos o largos del tiempo que vuelve y gira en redondo, día semana y mes; *cronología*: tiempo lineal de los periodos largos, como el siglo y el milenio; *cronografía*: sistemas de notación que pueden prescindir del calendario, sus episodios se definen por su posición respecto a otros, como señalar “antes o después de”, etc.; y, *cronosofía*: las grandes periodizaciones de la historia que subyacen en la manera de concebir el tiempo, y que pueden tener un origen religioso o político. Cf. *La memoria, la historia el olvido*, p. 201-207.

La cronosofía identificada con el universo guerrillero se contrapone a aquella asumida, fomentada y defendida por el sistema político: una supuesta linealidad que deja al ayer en el olvido, que cubre la injusticia de siglos con el manto de la promesa de campaña o con el programa de gobierno. Un poder que vive de la inmoralidad y la componenda y encuentra en éstas su razón de ser: el tiempo del régimen, el tiempo que, *de facto*, rige los destinos del hombre. En un pasaje Mario Moya Palencia comenta a Fernando Gutiérrez Barrios a propósito de los guerrilleros:

Tienen una esquizofrenia muy particular, ¿no le parece? Al señor presidente y a mí nos sorprende que secuestren a Figueroa casi como una venganza por la muerte de Zapata. *No se dan cuenta de la época en que viven. Parecen creer que Emiliano Zapata y Rubén Jaramillo murieron en este régimen. Es un alegato de enfermos.* Por eso debemos ayudar a que disminuyan las presiones en este momento. Ayudar en todo. Y a que no se confundan las intenciones del gobernador en la postulación del partido. Sobre todo en ese aspecto, que es muy delicado. El secuestro del senador no debe confundirse con ninguna de las posiciones que deben asumir el señor presidente de la República ni el señor gobernador Noguea Otero. Debemos ayudar en esto, ¿entiende? El caso de Lucio sigue en manos del ejército, y falta poco para que termine. Pero mientras el senador siga vivo, habrá tiempo para actuar en varios frentes. (251, las cursivas son nuestras)

La novela muestra estas dos concepciones del tiempo histórico enfrentadas, y no obstante, el conflicto no termina en la anulación de una de ellas. La idea de progreso material se impone y la guerrilla es eliminada pero —si atendemos a las nociones recurrentes de arraigo, dirección y descendencia que articulan la narración— es posible intuir el estado latente en el que permanece el sistema de opresión y la dinámica de la lucha armada. Pero la

confrontación exhibe, también, cierta circularidad. El siguiente fragmento resume muy bien las problemáticas exploradas relativas a los vínculos entre espacio geográfico, el ritmo de los acontecimientos, la genealogía y una concepción sobre el tiempo. Lucio Cabañas se mira a sí mismo inmerso en la guerra que había querido evitar, y piensa:

Qué extraña parecía ahora la lucha. Qué extraño no sentir vacío ante la muerte. Ahí, en el río, en la inmensidad de la creciente de las aguas, iban pasando todavía los cuerpos de Gámiz, de Óscar González, de Genaro. También de Raúl Ramos. Se volvía hacia el mundo inmenso del agua y en el río seguían pasando todos los que fueron palabras y no sangre, y todos los que fueron sangre desde su primera lucha, desde su primera palabra. Ahí pasaban soldados, oficiales. Pasaban los camiones militares y la risa de los soldados que habían emboscado. Pasaban perros, pájaros, palmeras. Muchedumbre de mosquitos. Pasaba la sombra de los cafetales y de los platanales, la sombra de la lluvia, la sombra de la prisa. Ah, la prisa. Esa prisa de cumplir, de gritar para hacer todo lo que no se tiene que hacer. De sentir el compromiso con algo más que sólo la gente con que ha recorrido los montes. La prisa de gritar que su vida era esa, la que estaba en esa orilla esperándolo cruzar el río, cruzar el mundo. Esperándolo, pero con prisa. (155)

La vida y la muerte de Lucio, por lo tanto, se presentan dirigidas a un mismo lugar, el río se evoca como metáfora del tiempo, un límite que debe traspasar; un horizonte en el que vida y muerte se confunden. El pasaje revela que la necesidad de participar en una genealogía y la búsqueda de un ritmo que nace de la de la tierra tienen un trasfondo mítico.¹⁶⁵ La dinámica

¹⁶⁵ Paul Ricoeur describe la relación del rito con la inserción de la vida humana en los ciclos de mayor amplitud, a propósito de la lucha de larga duración de la guerrilla: “En efecto, es gracias a la mediación del rito como el tiempo mítico se revela como la raíz común del tiempo de los hombres. Por su periodicidad, el rito expresa un tiempo cuyos ritmos son más vastos que los de la acción ordinaria. De esta forma, enmarca el tiempo ordinario, y cualquier breve vida humana, en un tiempo de gran amplitud.” *Tiempo y narración III*, pp. 785-786.

de la lucha guerrillera trasciende en el tiempo pese a la derrota. Mas el poder político deja su huella sobre esta época: el éxito militar sobre la guerrilla parece despejar el camino a un nuevo futuro para un régimen sin contrapesos, dando lugar a una nueva época que deja atrás, en el archivo, como a algo muerto, a los movimientos armados que reclamaron el programa no cumplido de la Revolución Mexicana. *Guerra en El Paraíso* representa el presente histórico de la ficción como un momento crítico en donde la violencia del Estado silencia, una vez más, las demandas ancestrales sin atender a las raíces del problema. Raíces que, de acuerdo con la imagen que propone la novela, continúan creciendo y afloran cada determinado tiempo en esa región o en otra, puesto que la tierra y la injusticia son el caldo de cultivo del estallido social.

Esta confrontación de cronosofías es una de las formas en las que se manifiesta un cambio de régimen de historicidad, el del presente de la escritura que encuentra sus orígenes en ese punto álgido de la década de los setenta; es parte de la crisis de un presente que busca en una concepción particular del tiempo una posible alternativa a los callejones sin salida de la modernidad en la última parte del siglo XX mexicano.¹⁶⁶ Desde esta perspectiva la novela apela a la necesidad de comprender las dinámicas políticas y sociales desde un presente en el que germinan el pasado y el futuro. Al confrontar en la ficción dos cronosofías, la narración se inclina por una de ellas, ello puede explicar el manejo de la datación y de la localización, de la geografía. Es una situación similar a la relativa a lucha armada, aspecto en el que la obra también se inclina hacia (e incluso propone) un paradigma autóctono: uno que, aunque retome

¹⁶⁶ Ricoeur considera que toda forma de concebir la historia está respaldada por una cronosofía: “En este sentido, no ha concluido la liberación de cualquier cronosofía, en beneficio de cierto agnosticismo metódico respecto de la duración del tiempo. Quizás, no es deseable que sea así, si la historia debe seguir siendo interesante, es decir, continuar hablando a la esperanza, a la nostalgia, a la angustia.” Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 204.

elementos del marxismo o de alguna corriente de pensamiento surgida en otras latitudes, tenga su base en la historia propia, ligada a la tierra, de raíz indígena, campesina y popular.¹⁶⁷

Al final de la novela, Lucio Cabañas pierde la vida en combate. La narración de este hecho, en estos términos implica, asimismo, la adopción de un punto de vista y una interpretación de los hechos. Si existe una versión que sostiene que Cabañas se suicidó para no ser capturado por el ejército, la narración elige dar cuenta de su muerte en un enfrentamiento, pasaje en que el protagonista parece fundirse con la tierra y con las rocas tras las que intentaba protegerse:

Y le parecía caer una vez (...), y luego otra, sobre el mismo sitio, en la misma única caída parecía estar cayendo una y otra vez, como un destino que se imponía, ahí, cerrando el camino, el día, la misma lucha que brotaba del grito que ardía en su boca, en su espalda, en su pecho; el mismo grito que era otro sol que le quemaba la boca, la saliva; la sangre que sentía brotar como todo lo que tenía que hacer, lo que faltaba por hacer; una prisa gritando con el mismo calor, negándose a caer con el mismo ardor, negándose a caer con el mismo ojo incólume de soles que trataban de brotar desde sus manos apoyadas en la tierra, en la roca, gritando por hacerlo, gritando que hace falta mucho por hacer, por hacer, por hacer, por hacer (379-381)

La escena connota un ritual en el que el hombre cumple con su tiempo-destino y se reintegra a la tierra; en ese momento es un ser que une la tierra con el sol, la vida con la muerte, es eslabón

¹⁶⁷ El término *autóctono* es compatible con la semántica de lo telúrico que construye la novela. Etimológicamente, *autóctono* proviene del latín *autochthon-onis*, y éste de griego, *autós*, uno mismo, y *chthóon*, tierra. Se dice de los pueblos, animales o plantas originarios del país en el que viven. Cf. Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*. Todo indica que lo autóctono es una de esas nociones que se han disputado diversos sectores en la política y la cultura, debido a la necesidad de forjar una nueva identidad nacional tras la Revolución Mexicana. La revolución convertida en régimen y distintos sectores de la disidencia se han adjudicado la legitimidad sobre el significado de lo autóctono. Véase, por ejemplo, en la nota al pie número 17 del Capítulo I, la cita de Lorenzo Meyer referente a un modelo político y económico de raíz propia, con el que el priismo justificaba su modo de actuar.

entre los elementos de la naturaleza y en una historia de insurrección. La reiteración de lo que queda por hacer evoca la tarea inconclusa que deja la muerte, pero también anuncia, advierte, que dicha tarea será continuada en un futuro. La narración de la lucha guerrillera —que busca ser una comprensión de sus móviles y aspiraciones— es proyectada más allá del espacio diegético, se mantiene suspendida, incluso tipográficamente al carecer de punto final.

5. Poner en circulación la memoria, dirigirla hacia el futuro

Según dejó asentado Carlos Montemayor en entrevistas, la investigación documental en la que se apoya la novela duró cuatro años, es decir, la novela comenzaría a gestarse hacia 1987. Es necesario profundizar más en el contexto considerando que, como hemos propuesto en el marco teórico, el horizonte histórico otorgó valores particulares los discursos sobre la memoria y sobre el papel que ésta asumía en la esfera política.

La década de los ochenta está marcada por las más grandes crisis económicas y políticas de la segunda mitad del siglo XX y, de acuerdo con François Hartog, estos fenómenos se relacionan con el cambio de régimen de historicidad. En el caso mexicano, uno de los aspectos que quizá sea hoy considerado de menor trascendencia son las celebraciones del 75 aniversario de la Revolución Mexicana y el 175 aniversario de la Independencia de México, en 1985. Sin embargo, en el marco de las conmemoraciones fueron financiados diversos proyectos que ahondaban en la historia nacional y se promovió, además, el debate en torno al pasado cercano. Evidentemente, las críticas al proyecto revolucionario no surgieron en este momento pero sí se vieron alentadas por la coyuntura histórica.¹⁶⁸ La posición del Estado con

¹⁶⁸ Enrique Florescano señala: “...en algunas obras publicadas a principios de la década de 1960 se manifestó una apreciación desencantada de los logros de la Revolución, y se acentuó la desconfianza sobre las posibilidades de que el país avanzara hacia formas de democracia como las que proponía el mundo occidental.

respecto a las lecturas del pasado resulta esclarecedor en cuanto a la forma en que el régimen político ha manejado la censura y ha mostrado su interés en la formación de una memoria colectiva. Colocar a la Revolución Mexicana en primer plano significó, entre otras cosas, una actualización mediática de la gesta heroica que trascendió el año de las celebraciones. Angélica Prieto Inzunza, en su artículo sobre *Guerra en El Paraiso* titulado “De la guerra secreta y sus verdades”, apunta un dato que considera relevante en el contexto en el que se fragua la investigación documental de la novela. En 1986 el gobierno federal, por medio del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), produjo en colaboración con Televisa la telenovela *Senda de Gloria*.¹⁶⁹ La telenovela histórica abarca desde el periodo de la firma de la Constitución de 1917 hasta la toma de posesión de Manuel Ávila Camacho, en diciembre de 1940; es decir, se trata de una puesta en la escena televisiva de la etapa posrevolucionaria, un periodo al que se le había dado poca difusión masiva pese a existir ya en la época bastante información. Las polémicas que desató la telenovela no se hicieron esperar, hubo intentos de censura y petición de correcciones por parte de instituciones y particulares.¹⁷⁰ La respuesta de la empresa, en

Con estos antecedentes, la literatura francamente crítica y revisionista de la Revolución empezó a publicarse a fines de 1960, se convirtió en una avalancha en la década de 1970, y desde entonces sigue creciendo tanto en número como en calidad. Además de las circunstancias internas e internacionales que favorecieron los estudios sobre México y el tema de la Revolución (Revolución cubana, Guerra fría, crisis del petróleo, emigración mexicana hacia E. U. A., desarrollo de áreas de estudio latinoamericanas en E. U. A. y en Europa, otras circunstancias apoyaron esta revisión”. 75-76. Se refiere Florescano a los numerosos fondos documentales que en esa época se organizaron y abrieron al público. *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 1991. pp. 75-76.

¹⁶⁹ Angélica Prieto Inzunza no propone que la novela de Montemayor sea una respuesta a la producción televisiva, pero considera que la telenovela, entre otros sucesos que también retomaremos, es un indicador de cómo la temática de la Revolución Mexicana, así como el balance sobre la herencia del proceso histórico y sus lecturas, ocuparon un lugar determinante en el panorama cultural de la época. Por nuestra parte, apuntamos que el éxito de la telenovela se debió no sólo a su eficacia narrativa, sino a que era un tema vigente a partir de los mencionados festejos conmemorativos.

¹⁷⁰ Véase el artículo de Jean Meyer “Senda de Gloria censurada” en el que recoge documentos de la polémica, entre los que se encuentra una carta de Juan Rebolledo Gout, director del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (hoy Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México) en la que se pide la corrección y supresión de algunos capítulos por considerar que proponen una visión sesgada y poco justa de algunos personajes históricos.

conjunción con el IMSS, fue contundente: se alegó que de ninguna manera se suprimirían capítulos pues, además del problema técnico que eso implicaba, la telenovela estaba basada en sólidas investigaciones que no podían ser consideradas meros supuestos. Además, y este es el punto que retomaremos, ni la empresa de televisión ni el Estado iban a censurar una obra que no sólo pretendía alentar el debate sobre el pasado, sino que estaba siendo seguida con interés desde el extranjero. Así, la polémica se vio zanjada, al menos en un primer momento y, durante varios meses de 1986 y 1987, la telenovela se transmitió sin interrupciones.

Fue tal el éxito de la producción televisiva que en 1988 Televisa y el IMSS decidieron retransmitirla. Sin embargo, esta vez los ánimos democráticos no eran los mismos. 1988 fue año de elecciones presidenciales y el Frente Democrático Nacional —la plataforma política formada a partir de la escisión de una parte del PRI y que aglutinó a otras fuerzas opositoras de izquierda, con Cuauhtémoc Cárdenas, hijo de Lázaro Cárdenas, al frente— cobraba fuerza en el escenario nacional. A esta corriente se adhirieron agrupaciones sindicales, movimientos populares y un sector de intelectuales y artistas. Se considera que en este momento tiene lugar el segundo auge del cardenismo. La figura de Lázaro Cárdenas, una de las más glorificadas por el discurso oficial y, simultáneamente, una de las más incómodas para una parte de la élite económica, estaba nuevamente en el imaginario social y se le asociaba con un relanzamiento de su proyecto agrario, de educación popular y de defensa del patrimonio nacional. En ese contexto se decide suprimir la última parte de *Senda de Gloria*, y terminarla en el momento en que Lázaro Cárdenas llega al poder, omitiendo sus logros políticos y sociales. A pesar de que el equipo creativo de la telenovela protestó públicamente y se dijeron ajenos a la decisión, nunca hubo una respuesta oficial de las entidades productoras de la obra. Tal censura evoca aquel acto

por medio del cual se vio interrumpida la publicación de *La sombra del Caudillo* en el periódico *El Universal*, también en su etapa final y por indicación del régimen surgido de la Revolución, sin ningún tipo de explicación y, mucho menos, una disculpa pública. El aparato del poder en México, con su dinámica característica de apertura y censura, de ambigüedad y autoritarismo, había mostrado una vez más su negación al diálogo.

Prieto Inzunza ejemplifica esta dinámica de apertura y censura, en torno a la cual gira su lectura, con otro suceso que tuvo lugar en la época, entre 1992 y 1994, por lo que si bien no tiene relación directa con la novela de Montemayor, sí exhibe esa dinámica ambivalente del sistema político aludido en *Guerra en El Paraíso*. En 1992, en los libros de texto gratuito se alude a los acontecimientos de 1968, en Tlatelolco, se censura la respuesta autoritaria y se asigna a ésta una responsabilidad determinante en la posterior radicalización de un sector de la disidencia. Se alude a los movimientos armados urbanos y campesinos y se reconocen sus aportaciones para la construcción de un presente más democrático. Dos años más tarde, en 1994, ya con la presencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, ese pasaje desaparece de los libros de texto gratuitos.¹⁷¹

¹⁷¹ En el libro de Historia de Quinto Grado de Primaria consultado para esta investigación (primera edición de 2010, segunda edición de 2011, correspondientes al ciclo escolar 2013-2014) se menciona otra vez la represión y asesinato de estudiantes en la Plaza de Tlatelolco, en 1968, y se incluye, aunque sin mencionar la fuente, algunas demandas extraídas del pliego petitorio del Consejo General de Huelga. Se señala que “La hostilidad del gobierno y de los medios de comunicación hacia el movimiento estudiantil fue tal, que este crimen quedó oculto y falseado”. Asimismo se califica de “cuestionadas” las elecciones presidenciales de 1988, y se abordan algunos crímenes políticos de los noventa y el surgimiento del EZLN (la palabra “guerrilla”, que aparecía en la edición de 2010, se elimina en la segunda edición). Los cambios en el libro de texto de 2010 a la fecha, entre la última etapa del Partido Acción Nacional en el poder y el regreso del Partido Revolucionario Institucional, han sido muchos y significativos. No es nuestra intención hacer un estudio detallado; cabría sólo agregar que si bien se incluyen los temas descritos, en la narrativa del material didáctico siempre queda implícita la reacción del Estado mexicano para salir de las crisis; tampoco se establece ningún vínculo entre los diversos grupos armados ni con la disidencia en general.

No se trata de que no haya investigación sobre los movimientos sociales en ese momento (la hay pero permanece en el ámbito académico o en el testimonial, limitado a ciertos sectores directamente vinculados con los movimientos), se trata del reconocimiento y la difusión de los mismos en una escala masiva; es, por lo tanto, un problema de circulación de la memoria en el espacio sociocultural, de la transmisión de imaginarios y valores. El zapatismo, como en su momento los movimientos guerrilleros, se relacionaba en los imaginarios con la figura de Lázaro Cárdenas, ya sea porque reivindicaba su programa agrario, o por el papel activo que las Escuelas Normales ejercieron como semilleros de militantes de izquierda, quienes retomaron la imagen del expresidente para definir la identidad de su proyecto.¹⁷²

Con lo anterior queremos hacer notar que la memoria reciente es una de las esferas en las que más ha intervenido el poder político mexicano. En los problemas antes señalados nos enfrentamos a un problema de memoria —y en este sentido hay un fuerte vínculo con *Pretextas*, de Federico Campbell—, de generaciones y genealogía, de ascendencias y descendencias; de la necesidad de grupos y agentes sociales por trazar una línea de continuidad compleja y contradictoria, plena de recovecos pero viva, lo que explicaría la incorporación de un discurso que apela a la construcción mnemónica. Ello en respuesta al poder político que se representa como entidad que impugna la continuidad a la disidencia, le niega una tradición y se asume como único heredero de las luchas sociales revolucionarias.¹⁷³ Un poder que antepone un tipo

¹⁷² En un intento por revertir esa situación, por ejemplo, en 1982 se publica el volumen II de *Cien años de lucha de clases en México (1876-1976)*, un libro que en su introducción denuncia la falta de material accesible para el estudiante del nivel medio superior; textos que son necesarios para conocer ciertos pasajes, personajes y movimientos que han configurado el presente pero que han sido excluidos por los libros de texto oficiales. Además del título, que evidencia la orientación de la interpretación de la historia desde el marxismo, en la primera de forros se muestra un grabado de Lucio Cabañas quien, junto a José Revueltas, es el destinatario de la dedicatoria.

¹⁷³ Ute Seydel puntualiza: “Las memorias de las diferentes comunidades que viven en el territorio mexicano complementan y, a veces, se oponen a la memoria monopolizada e impuesta por los gobiernos posrevolucionarios que se consideran herederos del legado de los políticos republicanos y liberales

de historia lejana, apoyada en una narración clara, sin contradicciones y dilemas, de tipo didáctico con tintes melodramáticos, y defendida y promovida por medio de mecanismos ambiguos que tan pronto acuden al sentimentalismo, a valores conservadores en defensa de la familia, del Estado, de la decencia, como a la mentira, al crimen, al cinismo, a la degradación y estigmatización de la disidencia. De acuerdo con nuestra propuesta sobre la novela política, relativa a una veracidad histórica supeditada a la exploración de una trama política, *Guerra en El Paraíso* —como *Pretexta*, aunque por otras vías— más que proponer una verdad fiel ante la historia oficial, es un proyecto que figura la memoria como uno de los campos en los que se llevan a cabo las batallas por el poder político: se busca exponer los mecanismo por medio de los cuales el Estado interviene en esa esfera y la formas en que se intenta resistir a la imposición.¹⁷⁴

La poética de *Guerra en El Paraíso* se afinsa en una problemática de *lugar* por medio del recurso de la datación y la localización. En una dimensión temática, la geografía y el presente histórico se muestran como dos planos en los que el arraigo y el movimiento tienen lugar, germina en ellos el pasado y el futuro. Por tal motivo, la cuestión del *lugar* tiene un sentido muy amplio: se refiere al emplazamiento físico, y eso explica el rasgo telúrico de algunos personajes (no sólo de Lucio Cabañas). Es posible, del mismo modo, proyectar la idea

decimonónicos.” *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2007. p. 71. En este sentido, Seydel introduce una arista más al problema puesto que, al asumirse el poder político como único heredero de esa lucha, éste no sólo resta legitimidad a las guerrillas campesinas surgidas en culturas entre la oralidad y la escritura, sino que también desplaza a la intelectualidad disidente que se considera heredera del liberalismo mexicano. Esto último atañe especialmente a Carlos Montemayor, afín a dicha vertiente, como veremos más adelante.

¹⁷⁴ Angélica Prieto Inzunza notaba esta problemática y relacionaba el papel preponderante de la memoria en la novela con el interés que suscitó en sus primeros años: “Por eso creo que la pretensión de estudiar *Guerra en el paraíso* tiene que ver con la lucha por la posesión e interpretación de la memoria que está enraizada en el conflicto y la interacción de los intereses y valores sociales, políticos y culturales en el presente. *op. cit.* p. 171.

de *lugar* en un sentido también histórico y ético: desde dónde habla o actúa un personaje, ese otro tipo de emplazamiento que determina la orientación de sus palabras o de sus acciones. Se construye, de esta forma, una semántica sobre el dinamismo y la dirección.

El emplazamiento, la localización y el dinamismo no se presentan de forma armónica, sino marcados por múltiples tensiones. El problema de los personajes, relativo a la revelación propiciada por el entorno, y que se experimenta como posesión y desajuste, se deriva de visiones enfrentadas sobre el tiempo y espacio. La visión más cercana al universo guerrillero —rural, de raíz indígena, comunitaria y mítica— concibe el tiempo y el espacio como componentes vitales. En la visión de los personajes externos, éstos experimentan el escenario como lugar de conflagración, un terreno que debe ser controlado para derrotar a los subversivos. Esta segunda visión del tiempo es lineal, esgrime un discurso modernizador y de legalidad. Entre ambos “polos” se sitúa la mayoría de los personajes quienes experimentan una relación de cercanía y distanciamiento en diferentes momentos.

Lucio Cabañas encarna una conciencia espacio temporal determinada por su relación con la lucha armada: líder, descendiente de guerrilleros, figura de autoridad en su comunidad. Cabañas, y su relación conflictiva con la prisa, representa al hombre en busca del ritmo que le permita comprender el presente histórico —el aquí y el ahora; la tierra ancestral y el fin del milenio con sus revoluciones y procesos fracasados—. La prisa y la contención reflejan la necesidad de actuar y la exigencia de que los actos trasciendan. La muerte de Lucio pareciera demostrar que la prisa, amenaza constante en la novela, se impone. Sin embargo, los últimos pensamientos que la narración le atribuye acerca del destino y las tareas por hacer, así como las alusiones a la recurrencia y a la genealogía, que se reinterpreta en cada sucesión, anticipan la

revitalización de la lucha armada y la dirección que tomará. Esta visión sobre Cabañas no obedece sólo a una mitificación del guerrillero por parte de la novela (en ese caso Cabañas ya no sería reconocible en los grupos sociales en los que su imagen circula); la obra recoge y lleva a la literatura una visión ya codificada y alude, por lo tanto, a un problema de memoria colectiva.¹⁷⁵ Como señala Ricardo Melgar Bao:

De cara al principio-esperanza, la muerte del guerrillero queda resituada en su dimensión sacrificial como una posibilidad y como un deber deseable cargado de positividad. La preciada vida y la sangre son los dones que los miembros de la colectividad guerrillera desean entregar en el ritual del combate, más que en ninguna otra acción prevista o accidental frente al enemigo. No hay relato guerrillero que no esté cargado de esa imagen voluntarista y sacrificial que eslabona los sentidos de sus penurias cotidianas, sus hambres, sus heridas, sus enfermedades y su propia muerte con la idea del renacer.¹⁷⁶

Es posible regresar ahora al problema de la organización de la novela. Aunque al inicio del capítulo se presentaron algunas precisiones, se ha considerado que sólo tras haber revisado los aspectos relativos al ritmo, la memoria y al presente histórico, es posible proponer una interpretación más concisa. La organización de los capítulos se estructura en consonancia con los aspectos enumerados párrafos arriba: por una parte, reúne pasajes sin aparente relación, o separa otros que forman una secuencia, para introducir escenas que matizan su significado. No siempre se puede ubicar el momento y el lugar donde ocurren las acciones, sin embargo, dichas omisiones remarcan la importancia de la localización y la datación cuando éstas se presentan.

¹⁷⁵ Ute Seydel, retomando las propuestas de Luis González y González, apunta: “Cabe hacer notar que la memoria colectiva que se basa principalmente en mitos y leyendas transmitidos de modo oral y se crea en torno a sucesos que corresponden a la microhistoria, difiere en cuanto a su contenido de la memoria construida por la ‘historia crítica’”, *op. cit.*, p. 64. La novela, por lo tanto, ofrece una configuración particular de Lucio Cabañas pero reelabora problemas de memoria oral, correspondientes a la continuidad necesaria de saberes que aseguran su persistencia en el tiempo.

¹⁷⁶ Ricardo Melgar Bao, *op. cit.*, p. 59.

La importancia de la datación y la localización nos lleva a otro aspecto de la organización de los capítulos: en el aparente caos de las secuencias se distingue una dinámica significativa. En los primeros ocho capítulos se trata exclusivamente de analepsis y sólo en el último capítulo se introduce una par de prolepsis. Se trata de constantes vueltas al pasado, indagación de las causas y consecuencias de una acción, de las motivaciones primeras de un personaje o del movimiento armado. El capítulo noveno y último, titulado “2 de diciembre de 1974” en alusión al día de la muerte de Cabañas, introduce algunos pasajes ubicados en un futuro con respecto a la fecha que indica el capítulo: Acapulco, 16 de junio de 1976; Ciudad de México, 16 de julio de 1974; Piloncillos, 23 de mayo de 1975; Acapulco, 7 de septiembre de 1976, según el orden en el que aparecen. Lo anterior deriva en una direccionalidad de la historia y proyecta la figura de Cabañas más allá de su muerte.

Esa proyección se respalda, además, por la organización temporal progresiva marcada por los nueve capítulos. Dicho de otro modo, la narración se dirige constantemente al pasado y lo hace habitar en el seno del presente pero mantiene la idea de proyección hacia el futuro. Si a lo anterior sumamos el problema de la recurrencia, el arraigo, la tradición y el dinamismo impreso a la lucha armada, podemos leer *Guerra en El Paraíso* no sólo como una ficción sobre el pasado, sino sobre lo que tarde o temprano vendrá. Esta dinámica en torno al tiempo, y a la posición del hombre respecto a éste, encuentra su sentido al ser considerada dentro de una poética que participa de una tradición de la novela latinoamericana y en diversas tradiciones de representación del guerrillero y la lucha armada, como describiremos en el siguiente apartado.

6. *Pretextos y Guerra en El Paraíso: tradición y renovación de la disidencia y de la novela latinoamericana*

Carlos Montemayor señaló en diversas entrevistas que *Guerra en El Paraíso* surgió por la necesidad de saldar una deuda con la memoria. En el origen se encuentra el citado pasaje del asalto al Cuartel Madera, en Ciudad Madera, Chihuahua, encabezado por Arturo Gámiz el 23 de septiembre de 1965. El tratamiento dado por la prensa oficialista, que calificaba a los guerrilleros de cuatreritos o jóvenes entregados a una filosofía nihilista,¹⁷⁷ contradecía totalmente la imagen que él tenía de algunos de esos hombres y mujeres a quienes había conocido y con quienes compartía una postura política. Se refiere a ellos como hombres y mujeres de una “pureza” tal, que era inconcebible imaginar una motivación criminal en sus actos.¹⁷⁸ Desde su perspectiva, el papel que adoptaba la prensa en ese momento histórico evidenciaba su estrecha colaboración con el régimen, una manera de proceder que muy poco había cambiado en el transcurso del siglo XX. Es un gesto que evoca el germen de *La sombra del Caudillo*: la prensa, los comunicados oficiales, la memoria y la experiencia, son citados como motivación del proyecto de escritura —por un lado, la distorsión de la realidad por medio del lenguaje; por otro, el testimonio y el recuerdo—. Montemayor decidió narrar la historia del Partido de los Pobres y la Brigada de Ajusticiamiento, y reinterpretar la figura de Lucio Cabañas. Posteriormente regresaría constantemente a la temática de la guerrilla cuando encontró una línea narrativa que podía explorar. A *Guerra en El Paraíso* siguieron *Los*

¹⁷⁷ Esta anécdota aparece en varias entrevistas con el autor, véase, por ejemplo: Gerardo Ochoa Sandy, “El gobierno y el PC ocultaron la verdad sobre la guerrilla de Lucio”, *Proceso*, 753, 8 de abril de 1991. p. 44-46.

¹⁷⁸ El calificativo lo emplea en una entrevista con Silvia Lemus, en *Tratos y retratos* (entrevista a Carlos Montemayor). Ahí también cuenta la anécdota del asalto al Cuartel Madera y la cobertura que hizo la prensa. La entrevista fue retransmitida en el Canal 22 con motivo de la muerte del autor. Actualmente es posible encontrarla en Internet.

informes secretos (1999), *Las armas del alba* (2003), *La fuga* (2007), y *Las mujeres del alba* (2010).¹⁷⁹

La idea de la pureza para describir al guerrillero atraviesa el pensamiento de la época y hace eco de las propuestas de Ernesto El Che Guevara, expuestas en “El hombre nuevo”. En el ensayo, el combatiente argentino considera que el valor, la valentía, el amor y la nobleza son las características de la vanguardia revolucionaria. El hombre nuevo, además, debe estar exento de dudas, el germen de la corrupción. Recordemos que es uno de los tópicos recurrentes en *Conversación en La Catedral* (1969). Santiago Zavala personifica al militante torturado por las dudas, la indecisión ante la lucha; en contraparte, Jacobo, Aída y quienes conforman el núcleo subversivo son calificados como “puros” por parte de Zavala. *Conversación en La Catedral*, entre otras cosas, es la historia de la decepción ante el fracaso propio y el ajeno, el de los seres una vez considerados, de una u otra manera, ejemplares. Esta visión sobre el hombre puro es similar a la que la voz narrativa construye en torno a Lucio Cabañas y es probable que haya repercutido en la elección del título. El Paraíso, visto desde este ángulo, además de ser una localidad en el Estado de Guerrero, alude a este tipo de pureza secular. Una noción que tiene que ver más con la nobleza de los fines que persigue que con los valores cristianos, si bien se entrecruzan y se confunden constantemente, sobre todo si nos remitimos al contexto histórico de la guerrilla de Lucio Cabañas, en el que la teología de la liberación jugó un papel determinante.

Por otra parte, nos encontramos con el funcionamiento de la geografía como elemento conformador de una literatura con carácter local, situada en el mundo y, por lo tanto,

¹⁷⁹ Asimismo, publicó los ensayos *Chiapas: la rebelión indígena en México*, México, Joaquín Mortiz, 1997, y *La guerrilla recurrente*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999.

participante de una tradición. No es casual que Montemayor se refiera a sus obras como “evidentemente telúricas”,¹⁸⁰ no describe sólo el papel central de la tierra y el paisaje, sino que introduce con ello al menos dos problemáticas que valdría la pena retomar. La primera, relativa a la disputa entre arte local y arte universal, en donde resultan pertinentes sus observaciones sobre el papel fundamental de Ignacio Manuel Altamirano en la conformación de una literatura que incorporó elementos de su tiempo, que no rehuyó lo local, pero que además supo que en la construcción de una trama novelesca radicaba la *corporeidad* de lo literario. Montemayor reivindicó esta postura, al observar que se trataba de una respuesta a los largos siglos de tradiciones universales que “habían impreso en el alma de nuestros artistas el sentimiento de pertenecer al mundo, y no a un sitio del mundo”, afirmación en la que se percibe otra faceta del problema de datación y localización.¹⁸¹

La segunda problemática, estrechamente relacionado con la anterior, encuentra su origen en las constantes incursiones de Montemayor en el pensamiento gnóstico y en la tradición hermética: la idea de una conciencia geológica que significa un estrecho vínculo entre el ser humano y su espacio, en donde lo material deja su huella en una dimensión metafísica. Esta idea de la conciencia geológica y del ritmo de las acciones del hombre en relación con el devenir del mundo son constantes en casi toda la obra de Carlos Montemayor. Pero no se trata de un criterio uniforme, sino de una exploración que se tropieza con diferentes tramas y registros. No es igual la conciencia geológica y la prisa en una obra como *Guerra en El*

¹⁸⁰ Rosa Beltrán, “Entrevista con Carlos Montemayor”, *La Jornada*, 19 de junio de 1992, pp. 17-21. También en la entrevista con Silvia Lemus utiliza el término para definir uno de los rasgos de su obra literaria.

¹⁸¹ Carlos Montemayor, *La tradición literaria en los escritores mexicanos (orígenes de la tradición nacional). Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. 14 de marzo de 1985*. México: UNAM, 2010. p. 26.

Paraíso, en torno a la cual hemos indagado, que en *Los cuentos gnósticos de M. O. Mortenay*, en cuyo prefacio, escrito por Montemayor, se puede leer a propósito del autor ficticio:

La obra de M. O. Mortenay es útil para el conocimiento del Medio Oriente y el hermetismo de raíz europea. Útil, porque fue uno de los primeros europeos del siglo XX en experimentar esa pasión; también, porque pensó que cada parte del mundo es *una esfera delimitada por una conciencia geológica* de la que deriva una tradición religiosa específica, y que Europa no era una sola ni independiente esfera.¹⁸²

Tampoco se presenta igual el tema de la prisa en dos obras que pueden resultar más cercanas entre sí. En *Mal de piedra*, por ejemplo, leemos: “Desnudo, en la oscuridad, el muchacho ve los senos y los muslos de Ana. Siente un deseo entrañable y una velocidad desde el fondo de los meses se acumula”;¹⁸³ en *Minas del retorno*, por su parte, se alude a la prisa a través de las diferentes menciones a la tierra, a la dilación o a la premura. Cada novela, narración o poema, es un espacio, un escenario poblado por hombres y mujeres que cargan con su historia personal, en donde la velocidad de la existencia y la conciencia geológica son dos fuerzas arrojadas al espacio ficcional o poético para trazar trayectorias propias, para abrir caminos y, por lo general, para perderse en sus laberintos o refractarse en busca de nuevos sentidos.

La lectura llevada a cabo tiene varias consecuencias, entre ellas, que la presencia constante de determinados motivos podría cuestionar la asumida división de la obra de Montemayor en dos etapas claramente distinguibles: la primera etapa mucho más lírica y ceñida al espacio familiar; y una segunda, que empieza con *Guerra en El Paraíso*, de mayor

¹⁸² Carlos Montemayor, *Los cuentos gnósticos de M. O. Mortenay*, México, Seix Barral, 1997. p. 7. Las cursivas son nuestras. Como Helen Anderson ha señalado, “M. O. Mortenay” es un anagrama de “Montemayor”.

¹⁸³ Carlos Montemayor, *Minas del retorno*, México, Premia Editora/SEP, 1986, p. 88.

realismo y podríamos decir, haciendo eco de las aseveraciones de la crítica, marcada por el compromiso político. Proponemos que Carlos Montemayor recupera problemáticas vitales que explora desde diversos ángulos, registros, escenarios, formas narrativas. Estas problemáticas dotan de una configuración propia a cada obra y, al mismo tiempo, manifiestan una necesidad de comprender no sólo fenómenos sociales, sino espirituales, éticos, así como problemas de forma artística. Asimismo, en la obra de Carlos Montemayor hay una conciencia de la tradición, sobre la que el autor ha reflexionado:

...no es una transmisión continua y mecánica. Es el acto del presente hacia el pasado. En la tradición buscamos un elemento a veces vago pero siempre puro que llamamos clásico. La tradición y su legado, lo clásico, es siempre la renovación del pasado; es decir, la *voluntad* de asumir el pasado: algo que se da a sí mismo el que la mira, no el que la desconoce. Son hechos de conocimiento, no de ignorancia, pues el pasado lo es en tanto que el conocimiento lo hace actual, real, presente; la tradición es un cierto orden, una propuesta de lógica interna, de claridad, de ese pasado. Tradición es nuestra explicación actual.¹⁸⁴

Se trata, por lo tanto, de la voluntad de asumir el pasado y, con ello, la voluntad de hacer visibles en un espacio sociocultural, determinados problemas estéticos y éticos. Su visión en torno a la tradición literaria, bien puede trasladarse a la visión sobre la tradición de los movimientos armados: resalta el aquí y ahora como espacio problemático desde donde se lee el pasado; apela al problema del legado y a la orientación que se le imprime a éste. Por lo tanto, *Guerra en El Paraíso* va más allá de ser un ejercicio histórico o de recopilación de fuentes; se muestra como una obra que participa de un universo literario complejo, como lo es la obra de

¹⁸⁴ Carlos Montemayor, *La tradición literaria en los escritores mexicanos (orígenes de la tradición nacional)*. *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*. 14 de marzo de 1985, México, UNAM, 2010. pp. 44-45.

Carlos de Montemayor. Un universo con claros vínculos con realidades concretas pero que derivan, por medio de la interacción de una geografía y un mundo interno, en una indagación de los impulsos que mueven a los individuos y al poder político.

Como en el caso de *Pretextas*, *Guerra en El Paraíso* se ubica en un espacio no central: no es la capital, sino los estados del norte y su tradición de resistencia, o la región sur con sus luchas ancestrales, el espacio que las novelas reelaboran desde la ficción. Las acciones de las novelas se dirigen, por lo tanto, a la periferia, para buscar los antecedentes profundos, en la memoria colectiva, de los movimientos sociales que marcaron los intentos democratizadores del último tercio del siglo XX. Son dos novelas que exploran los vínculos entre situaciones que sólo a la distancia se descubren como causa y efecto: acercan pasajes históricos que en apariencia no tienen relación y exponen en su composición particular problemáticas espacio-temporales, es decir, *de lugar*, en los términos en que los hemos propuesto. El presente y el horizonte de expectativa están determinados por el lugar otorgado al pasado, en donde la genealogía, la tierra, la subsistencia diaria, el enfrentamiento a la propaganda estatal, la amenaza de la maquinaria política, aparecen como problemas que se plantean una y otra vez, ya sea con resonancias míticas y exhibiendo una visión trascendental, como en *Guerra en El Paraíso*, o en relación con la comprensión individual de la historia y la experiencia personal, como sucede en *Pretextas*.

Pretextas es una obra que se figura como un intento de comprender el aparato de Estado que nunca termina por ser asible; construye una trama compleja para mostrar un universo polifacético y las intrincadas relaciones del poder. Propone un narrador que, en su construcción formal, guarda similitudes con aquel que Ricardo Piglia denomina un “narrador débil”, y que

describe como “no el que está absolutamente firme en el modo en que los hechos han sucedido, sino un narrador que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender, y que va construyendo un universo narrativo que él mismo, en cierto sentido, también trata de descifrar.”¹⁸⁵ En la tradición latinoamericana, Piglia señala como ejemplos de esta renovación al narrador de “El sur”, de Jorge Luis Borges, al de *Los adioses*, de Onetti, al de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, al de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, o al de *El perseguidor*, de Julio Cortázar. Campbell insistió, en diferentes momentos, en la importancia que Scott Fitzgerald y Juan Rulfo tuvieron para él, y esa importancia se corrobora en su manera de entender la literatura: una narrativa que se pregunta por la materia misma de lo narrado, que desconfía de la memoria al tiempo que ve en la incertidumbre un detonador para la creación. Sin embargo, en el caso de una novela política como *Pretextos*, la postura asumida del poder político encauza de antemano el sentido de la exploración: difícilmente podremos ver el lado humano del poder, con sus virtudes y debilidades; no es Pedro Páramo, sino una maquinaria anónima y criminal, que previamente se asume de esa forma.¹⁸⁶ La complejidad de ese narrador está en consonancia con el universo narrado, una escenificación de la imposibilidad de conocer el poder.

Por otro lado, la complejidad de *Guerra en El Paraíso* obedece a preocupaciones de otra índole. Subraya los derrotos de las luchas armadas, sus interrupciones y su recurrencia

¹⁸⁵ Piglia ofrece algunos ejemplos: “Estoy pensando en textos que, a primera vista, no parecen asociados a los grandes momentos de renovación, textos como *La figura en el tapiz* o *Los papeles de Aspern*, de Henry James, o también en *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, o *El gran Gatsby*, de Fitzgerald. Textos donde vemos a un narrador que trata de entender, que está enfrentado con un secreto, es decir, con algo que se trata de alcanzar, de llegar hasta ahí para ver si se puede descifrar verdaderamente el sentido de la historia. En *El gran Gatsby*, en *El corazón de las tinieblas*, ese secreto está encarnado en un personaje (...) Nick, el narrador, intenta descifrar el enigma que está detrás de Gatsby, esa figura magnífica de pasado ignoto”. Ricardo Piglia, “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, (ed.) Eduardo Becerra, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, p. 193-194.

¹⁸⁶ Véase nota al pie número 55 en el capítulo I.

en la historia de México. Los acercamientos y distanciamientos respecto a lo narrado figuran la necesidad de desentrañar y traer al presente una memoria histórica (por vía del dato, del ritmo narrativo o del paralelismo de acciones). No construye un narrador que avanza explorando, es un narrador más cercano al omnisciente pero que adopta el punto de vista interno, la “exploración”, por lo tanto, se corresponde con el trabajo documental previo: la ficción es la proyección del hallazgo histórico y político. Si el narrador parece detenerse, describir por dentro el universo guerrillero y, al mismo tiempo, aludir a su mitología, lo hace para mostrar las tensiones culturales e históricas que animan ese universo.¹⁸⁷ La construcción no lineal de *Guerra en El Paraíso* acomete la tarea de descubrir el ritmo de una memoria que rige las luchas de larga duración en México, y la reacción del poder a ellas.

En síntesis, *Pretextas* es una narración que llega a ser delirante, construye una atmósfera turbia y opresiva como el poder político que representa; figura un narrador que tiende a la dispersión, y el lector intenta guiarse dentro del caos que genera, no para encontrar una salida, sino para comprender la dimensión del problema planteado. Por su parte, *Guerra en El Paraíso* es una narración que se aleja de la exploración y la creación de atmósferas, quiere ir *más allá*, asume la posibilidad descubrir una nueva dimensión del problema del hombre en relación con la historia y la política. En esa pretensión de representar más que los mecanismos del poder o explorar a tientas una atmósfera —o la huella de un poder que parece inaprensible

¹⁸⁷ Ricardo Melgar Bao alude a estas tensiones que se derivan de la adopción del punto de vista del participante del conflicto social: “La visión *emic* de las guerrillas latinoamericanas se ha movido y se mueve entre sus tradiciones letradas, orales e iconográficas. Esta visión ha generado una frondosa producción de manuales y escritos no siempre convergentes sobre sus modos de categorizar su accionar político y militar, fuera de obviar sus tensiones frente a la oralidad de los saberes prácticos legados a los combatientes de relevo. Transitamos así de *La guerra de guerrillas* del Che, pasando por el *Minimanual del guerrillero urbano* de Carlos Marighella a la menos consultada y sumergida tradición oral. Así las cosas resulta verosímil aquel pasaje que relata el modo en el que El Viejo le transmite a Lucio Cabañas añejas experiencias armadas bajo los mandos de Amadeo Vidales y Silvestre Mariscal y sus consejos sobre las mañas políticas del gobierno (Montemayor, 1994: 107)”. *op. cit.*, p. 35. Se refiere Melgar Bao a un pasaje de *Guerra en El Paraíso*.

—, reside el gran riesgo de la propuesta estética de Montemayor. En cuanto a la construcción de los personajes, su necesidad de rebasar el terreno de la exploración explica la necesidad de colocar a Cabañas en una situación que apele al contexto nacional e internacional y, a la vez, lo inscriba en una lógica propia, la ancestral lucha campesina.

La narración de *Guerra en El paraíso* incorpora en su construcción un discurso de sustrato etnocultural, es decir, despliega una conformación simbólica del guerrillero, detectable a través de la filiación a una tradición guerrillera local —que recrea el tópico del renacimiento, de la figura del mártir, de su lucha y la muerte como destino necesario—, y por medio de la desvinculación sistemática de la guerrilla de Lucio Cabañas de otros movimientos latinoamericanos de tendencia marxista leninista. En contraste, la figura de Lucio Cabañas se adhiere a la línea que iniciaron figuras como Emiliano Zapata y Rubén Jaramillo. El discurso etnocultural se sustenta, asimismo, en el nexo estrecho que la tradición oral y los imaginarios populares rurales de origen indígena han establecido entre la figura de Zapata y la noción sagrada de la tierra y los ciclos del renacimiento que le son afines.¹⁸⁸ La memoria es la búsqueda de la lógica del pasado, es la puesta en perspectiva de la dinámica de la lucha armada, de los mecanismos del poder político. Por eso indaga, pero no a tuestas, sino sabiendo de antemano qué busca: el futuro insinuado, prefigurado en el pasado, acallado pero latente.

¹⁸⁸ Se trata de una perspectiva que, como ha demostrado Ricardo Melgar Bao, es adoptada con frecuencia por combatientes y partidarios de otros movimientos armados en América Latina. Así, por ejemplo, lo podemos ver en el uso de Túpac Amaru en Uruguay y, por el lado de la contrainsurgencia, en la utilización que hizo el ejército de Guatemala de la figura de la mitología maya Kaibil Balam, creando las unidades de Kaibiles en su lucha contra la guerrilla. Cf. Ricardo Melgar Bao, *op. cit.* p. 46-49. Recordemos, por ejemplo, cómo en los discursos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional se caracteriza a Emiliano Zapata como advocación de Balún Votán, personaje de la mitología maya considerado guía del pueblo, y se le denomina Votán-Zapata. Véase por ejemplo el comunicado del 10 de abril de 1994 del EZLN disponible en Internet: <http://palabra.ezln.org/comunicados/>

Proyecto parece ser la idea dominante: no sólo explicación, también plan, propuesta, aspiración.

Conclusiones

En esta investigación decidimos abordar las poéticas de dos novelas sobre el poder político en México. Partimos del hecho de que tanto *Pretextos* como *Guerra en El Paraíso* ubican sus acciones en la segunda mitad de la década de los setenta y nos preguntábamos por qué ese periodo histórico era significativo para ambas obras. En el transcurso de la investigación, elementos temáticos, como la figura del periodista o intelectual crítico, los movimientos estudiantiles y guerrilleros, la propaganda oficial, la manipulación de la verdad, la criminalización de la protesta y la represión e intimidación por parte del régimen, entre otros, fueron llevándonos a un escenario mucho más complejo. De esta manera fue posible apreciar que más que ocuparse de personajes históricos o asuntos concretos “enmarcados” en una época, son dos novelas que reelaboran de forma artística problemáticas sobre el tiempo y la memoria; que conciben el poder político y la disidencia en una historicidad, asignan a la época representada una dimensión definitoria para el presente de la escritura y proyectan sus preocupaciones bajo la forma de un futuro incierto.

Durante la década de los años setenta, el cambio en el régimen de historicidad trajo consigo la necesidad de revisar el pasado y, en esta exigencia, la memoria y la subjetividad se revelaron como espacios legítimos para pensar la experiencia, así ganan terreno el testimonio o los discursos mnemónicos. Se trata de una transformación epistemológica estrechamente vinculada a las grandes crisis políticas y sociales del último cuarto del siglo XX, si bien es posible apreciar sus primeras manifestaciones en el año de 1968, con sus revueltas de carácter global. Diversas disciplinas sociales y las artes en general acogieron estas inquietudes. En el

caso de México, algunos escritores encontraron en la tradición que inauguró Martín Luis Guzmán, con *La sombra del Caudillo*, la manera de explorar los vínculos entre memoria y la dimensión política de la existencia.

Respecto a la novela política, hemos querido rastrear los orígenes de esa tradición más que definir sus rasgos característicos o crear un catálogo de aquellas obras que la integran. Procuramos analizar qué dificultades ha presentado en el campo de los estudios literarios y cómo aquellas obras que participan de esta tradición muchas veces se ven inmersas en polémicas similares a las que suscitó la aparición de la obra de Guzmán. Esta manera de proceder nos ha permitido apreciar algunas constantes en la novela política que, desde nuestra perspectiva, rebasan la esfera temática. Nos referimos a la integración de géneros y lenguajes relacionados con el poder político ligados al registro de la realidad inmediata, como las actas y reportes policiacos, expedientes médicos, partes de guerra, algunos géneros periodísticos. *Pretextas* y *Guerra en El Paraíso* estilizan y se apropian de tales géneros y lenguajes, los incorporan en su textualidad para crear una atmósfera y construir, asimismo, una oposición entre la manipulación del lenguaje por parte del poder y la fabulación literaria que busca construir saberes. La ficción de Estado se coloca en perspectiva por medio de la ficción literaria.

Considerando el problema de la representación del tiempo histórico y la tradición de la novela sobre el poder político en México, ha sido posible observar que *Pretextas* y *Guerra en El paraíso* reelaboran desde la ficción literaria el ejercicio del poder, y las formas de resistirlo, a través del tiempo. Es decir, llevan a la ficción un presente histórico que se recorta contra el fondo de un pasado reciente caracterizado por la derrota de los movimientos sociales que

marcaron los años sesenta y setenta, tanto los proyectos democratizadores como los movimientos armados de izquierda. Así, el disidente termina condenado al ostracismo social, como ocurre en *Pretextos*, o es eliminado por el ejército, como en *Guerra en El Paraíso*. El poder político, en contraparte, se figura como una compleja red de intereses, una maquinaria carente de todo interés por el diálogo e incapaz de comprender y atender las causas que originaron la inconformidad. No obstante el sistema no se fortalece al eliminar a la disidencia: muestra fisuras cada vez más evidentes producto de sus propias inercias, de su agotamiento y limitaciones. Ambas novelas se sitúan en ese momento que se describe como la muerte de lo viejo sin que lo nuevo termine de nacer, y cada una representa de manera particular la coyuntura histórica y política.

La clausura de una época designa una visión construida acerca del pasado reciente desde un momento en que el espacio de experiencia se agranda, el horizonte de expectativa se reduce, y el presente se muestra en conflicto al tiempo que se dirige e interroga a la memoria de cara al porvenir que sólo se puede imaginar como la crisis recurrente y sistémica. Hemos utilizado, alternadamente, las nociones “clausura de una época” y “cambio de régimen de historicidad” porque, aun siendo más preciso este último, la primera se acerca más a la semántica propuesta por las obras. Se trata de la crisis de una sociedad que contempla los años setenta bajo el aura de las últimas utopías del siglo XX, un siglo que se inicia con la Revolución Mexicana y sus proyectos de justicia social, y cierra con una revolución convertida en un poder anquilosado, un Estado sin espacios para alternativas y sumergido en crisis económicas, políticas y morales.

Si bien ambas novelas se ocupan del mismo espacio temporal para proponer una trama sobre el poder político, cada obra debe entenderse como una propuesta única, que teje complejos vínculos con el resto de la producción de los autores y que obedece a una visión particular de la literatura, de las relaciones entre arte y militancia. *Pretexta* construye un universo con una memoria fuertemente ligada a discursos psicológicos, en donde poder y patología se entrelazan para figurar una maquinaria que arrastra a la locura —a veces con la complicidad de la sociedad—, por medio de la manipulación del lenguaje, del uso del documento como arma para destruir o confundir. La poética de *Pretexta* dialoga con las tradiciones que han indagado en las posibilidades del narrador en primera persona, con la gran renovación de la narrativa de la segunda mitad del siglo XX. De esta forma, aun cuando la obra de Campbell alcanza momentos extenuantes, en un interminable juego de duplicidades y máscaras, su propuesta se respalda en la clave que ella misma aporta: la memoria como un espacio capaz de construir sentidos y generar conocimiento.

Guerra en El Paraíso, por su parte, erige una representación de la memoria en consonancia con los discursos que comenzaron a surgir en América Latina tras la caída de las dictaduras sudamericanas. Sin embargo, Montemayor lleva esta problemática a las luchas campesinas y propone un problema sobre el tiempo y la latencia: latencia del recuerdo, de la lucha, que viven en el *ahora* que es geografía y tiempo histórico y resurgen en ciclos. De esas problemáticas surge la idea del arraigo, de la datación y la localización. Las resonancias telúricas y la noción de lo autóctono como explicación de lucha armada se engarzan, de esta forma, con el problema del tiempo, el ritmo y la dirección. Tomando en cuenta estos rasgos y la complejidad con la que interactúan en la novela, consideramos que estamos ante una obra que

difícilmente puede ser considerada representante de un realismo social o a un realismo de tipo panfletario. Es una obra que retoma el cariz social de la novela mexicana del XIX y del primer ciclo de la denominada “novela de la revolución” —Los de abajo (1916), de Mariano Azuela— una literatura que, nutrida por las tradiciones europeas, indagó en las posibilidades de construir una identidad propia y, al mismo tiempo, formuló respuestas a un problema de nación. Una vez más, la noción de continuidad y tradición, se muestran como posibles claves de lectura.

Asimismo, la distancia temporal que separa la publicación de ambas obras hace que distintos objetos, o ángulos del objeto del que se ocupan, cobren visibilidad e influyan en la manera de representar la clausura de la época. Federico Campbell escribe del pasado cuando este no ha terminado de pasar, y anticipa, con ello, uno de los tópicos del cambio de régimen de historicidad: el pasado que se resiste a pasar, el pasado presente en términos de Reinhart Koselleck, y que surge como consecuencia de un horizonte de expectativas limitadas, en donde la memoria parece el único recurso posible para resistir al poder: la novela no apela a la movilización sino a la comprensión, al análisis de la situación de degradación sistémica; propone recordar y pensar como forma de supervivencia.

En el transcurso de la escritura de *Guerra en El Paraíso* (entre 1985 aproximadamente y 1991) se fueron conformando con mayor nitidez los imaginarios de la larga década de los sesenta y, en el plano internacional, fenómenos sociopolíticos de gran envergadura acapararon los debates sobre la viabilidad de los proyectos frustrados, como la caída del bloque comunista o el fin de las dictaduras chilena y paraguaya. La pregunta de qué tanto estos fenómenos influyeron en la configuración de la novela quedará sin respuesta. Sin embargo, ambientada en la misma época, comparte una idea de horizonte limitado y, desde nuestra lectura, ese punto

repercute en la configuración de la lucha guerrillera y de Lucio Cabañas, menos ligados a las coyunturas internacionales y más centrados en la largas tradiciones autóctonas de resistencia, indisolublemente ligados a los proyectos agrarios y a las promesas no cumplidas por la Revolución Mexicana.

En cuanto al problema de la novela política, valdría la pena continuar esa indagación. El trabajo no se había acometido antes y, sin duda, sería necesario comparar este tipo de novela con la de otras tradiciones, e incluso, dentro de la tradición mexicana, considerar otras manifestaciones, como el teatro o el cine. La pregunta sobre si puede ser considerada o no un género dentro de la novela deberá ser retomada más adelante, crear las condiciones necesarias para el debate. Lo que aquí hemos ofrecido es apenas un esbozo de una problemática mayor. Es de nuestro interés haber planteado algunas preguntas más que ofrecer respuestas definitivas.

Anexos

Figura 1
Primera de forros de la primera edición de *Pretexta* (1979)

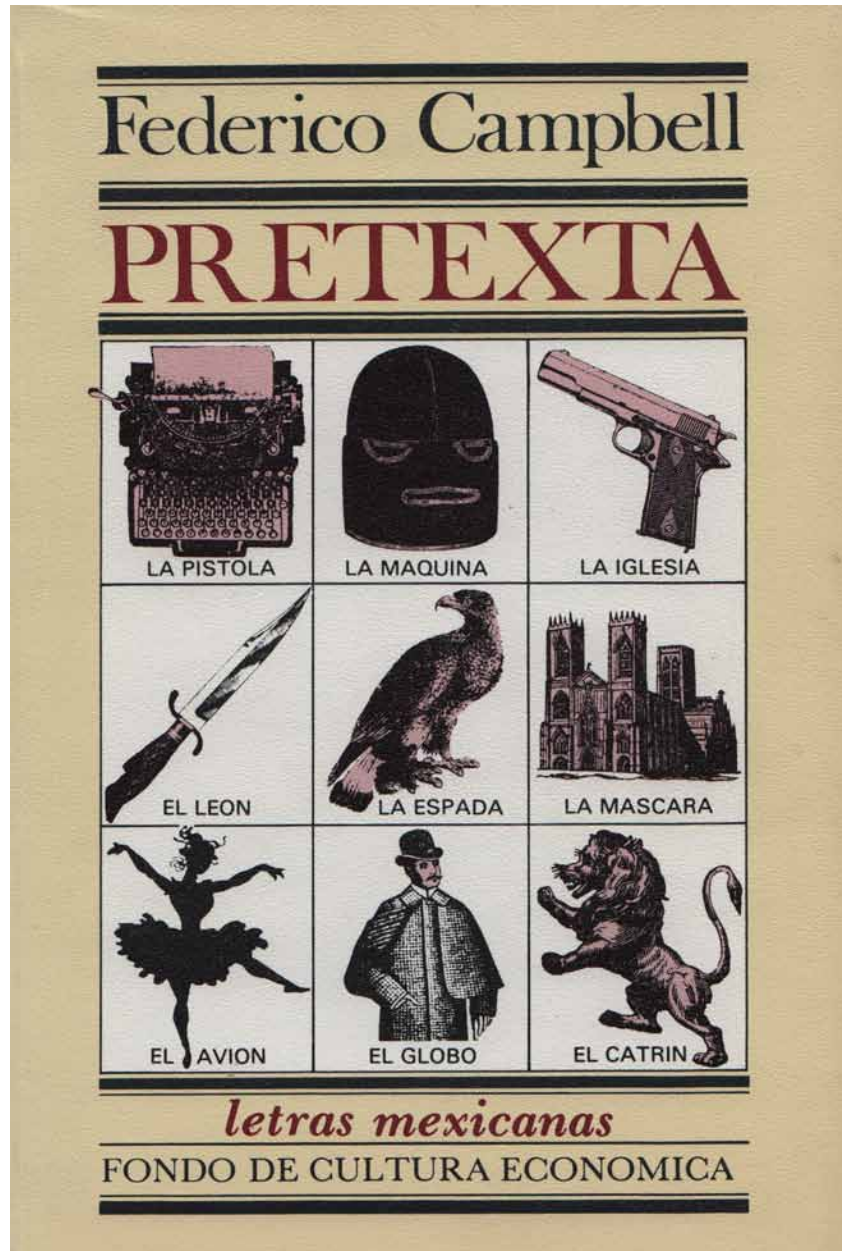


Figura 2
Epígrafe de la primera edición (1979)

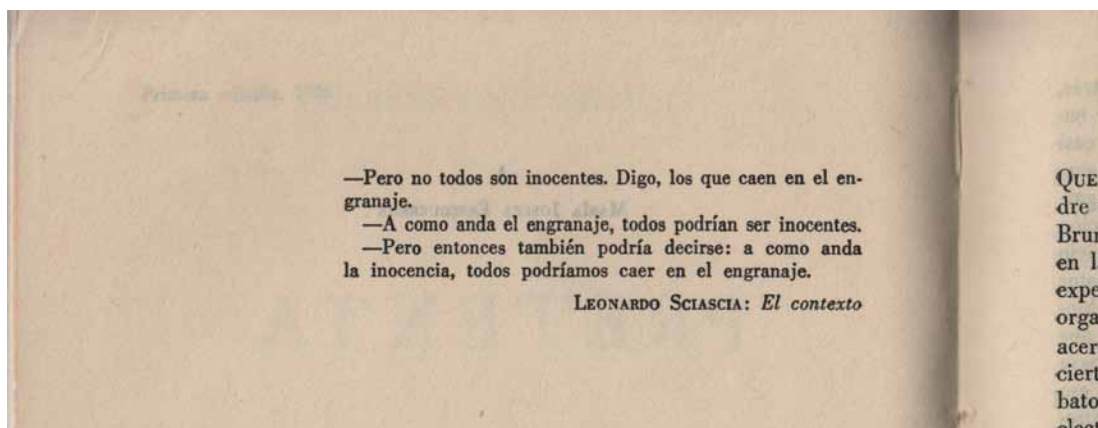


Figura 3
Colofón de la primera edición (1979)

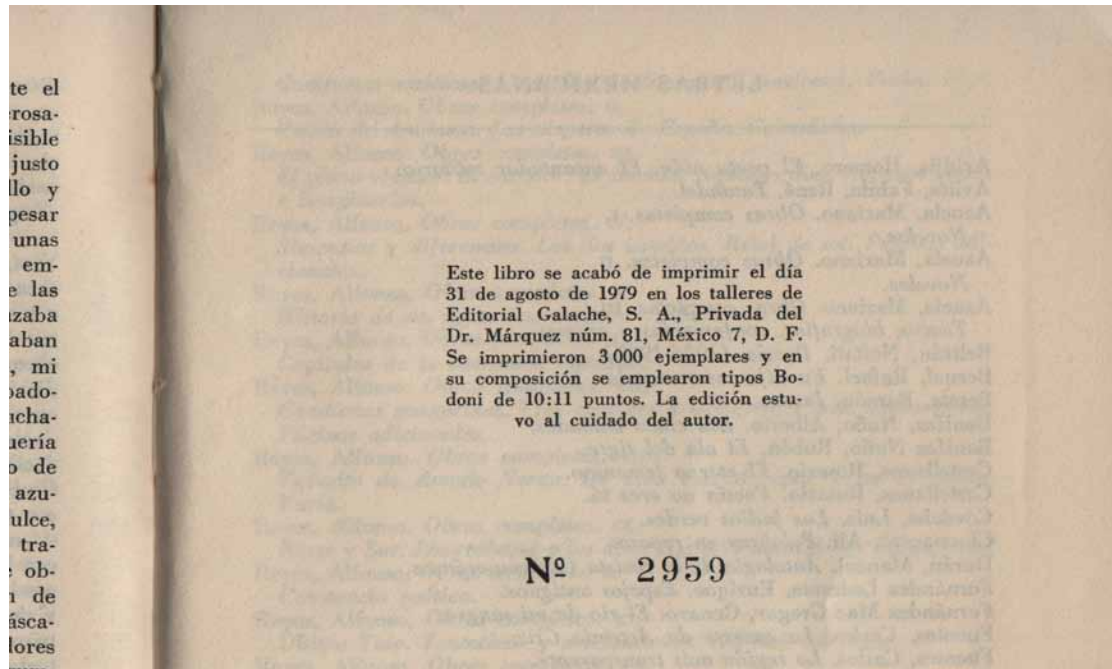


Figura 4
Epígrafe de la segunda edición, considerada reimpresión, de 1984.

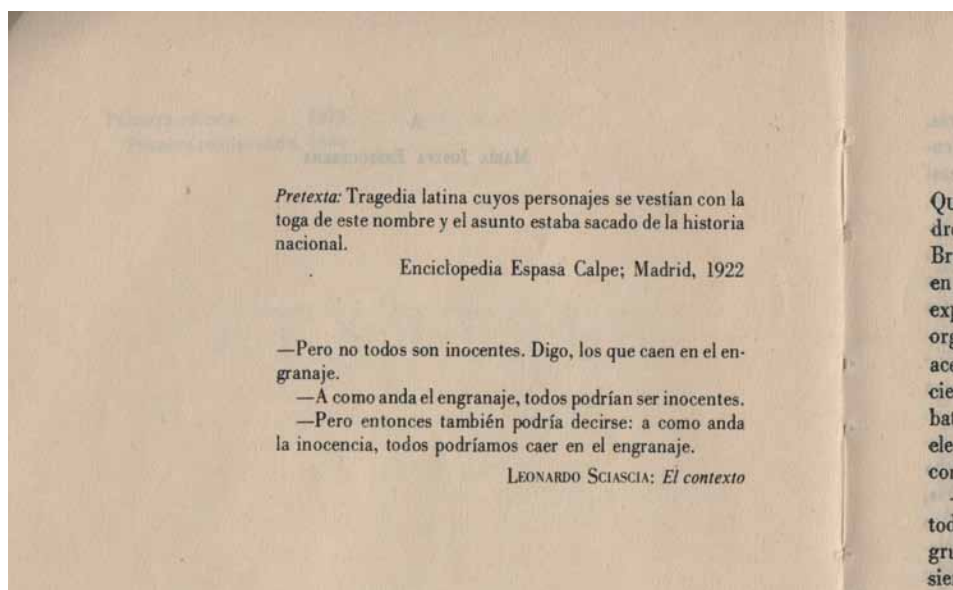


Figura 5
Colofón de la segunda edición, considerada reimpresión, de 1984.

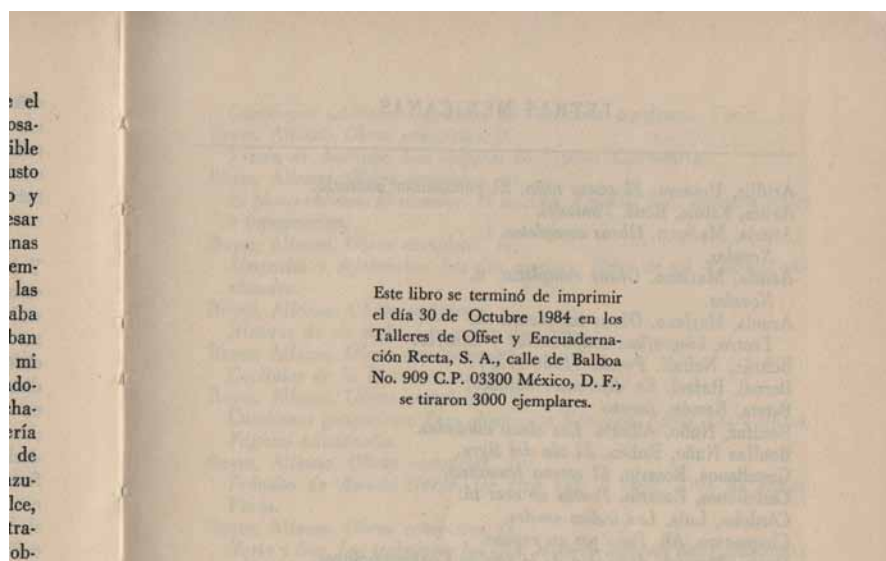


Figura 6
Primera de forros de la tercera edición de *Pretexta* (1988)

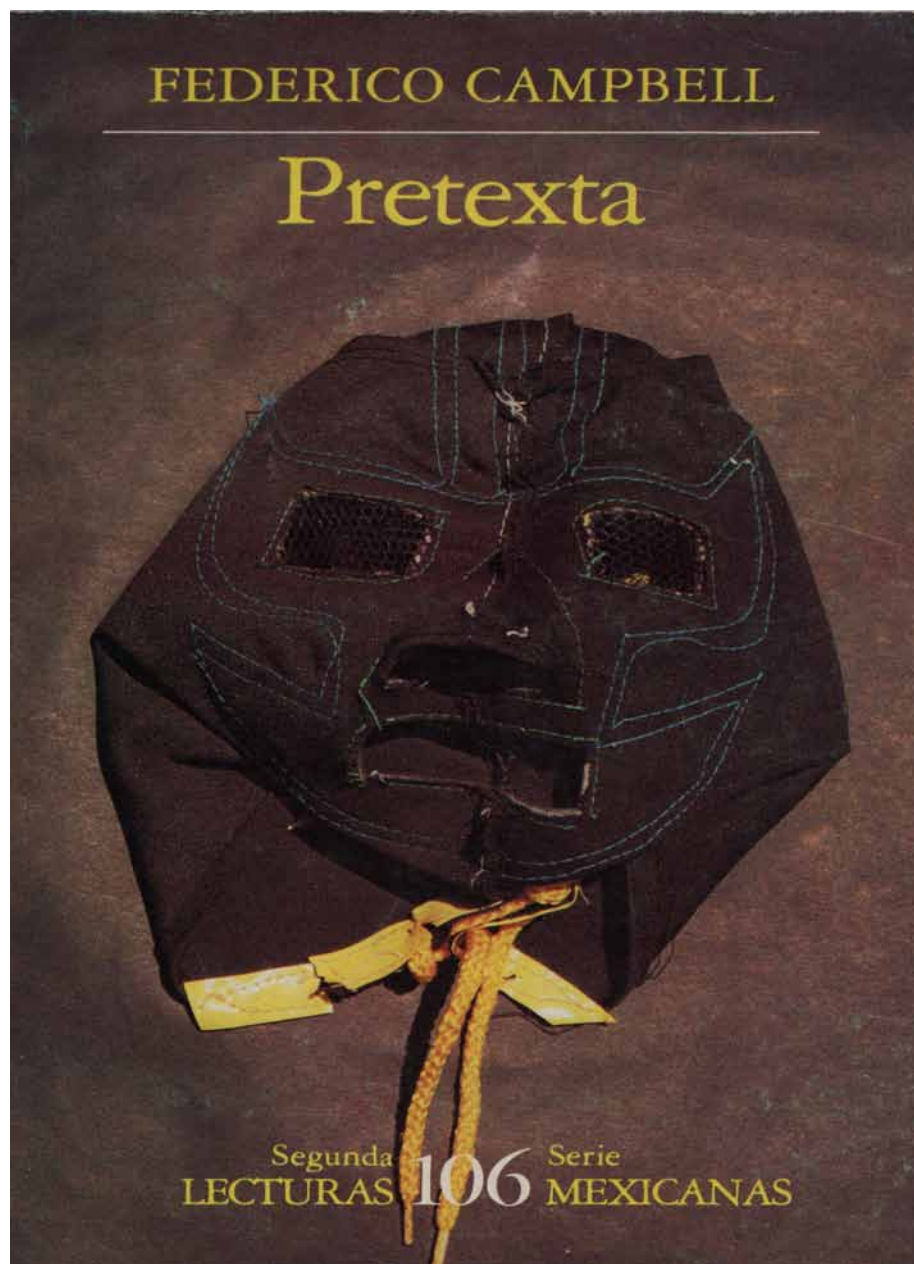


Figura 7
Epígrafe de la tercera edición de *Pretexta* (1988)

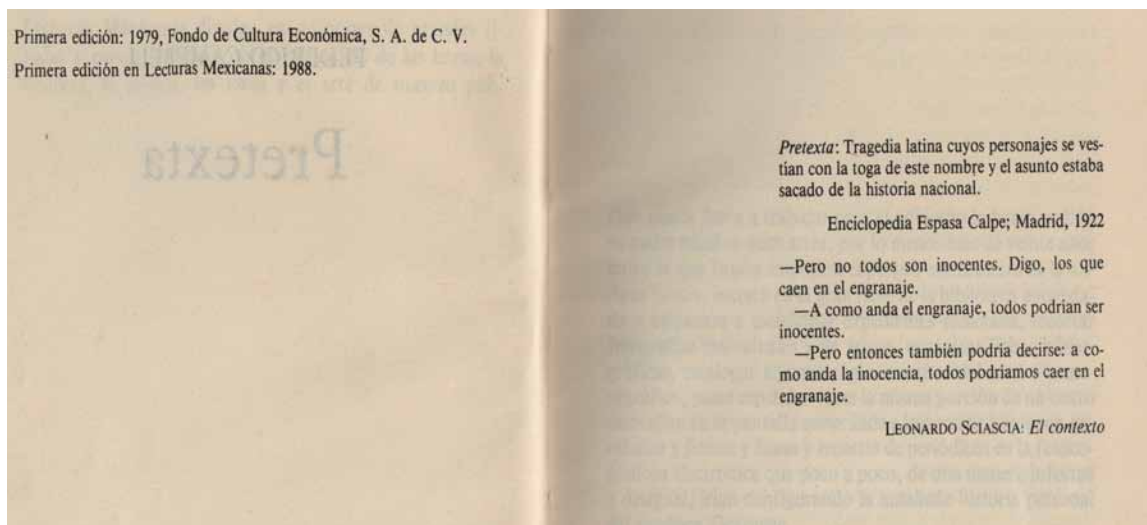


Figura 8
Colofón de la tercera edición de *Pretexta* (1988)

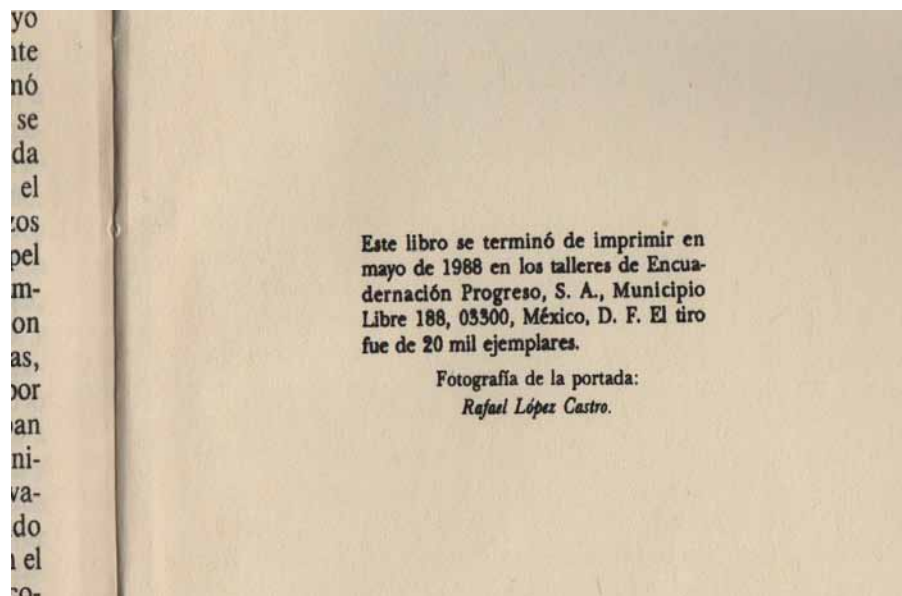


Figura 9

Portadilla de la cuarta edición de *Pretexta o el cronista enmascarado* (1996)

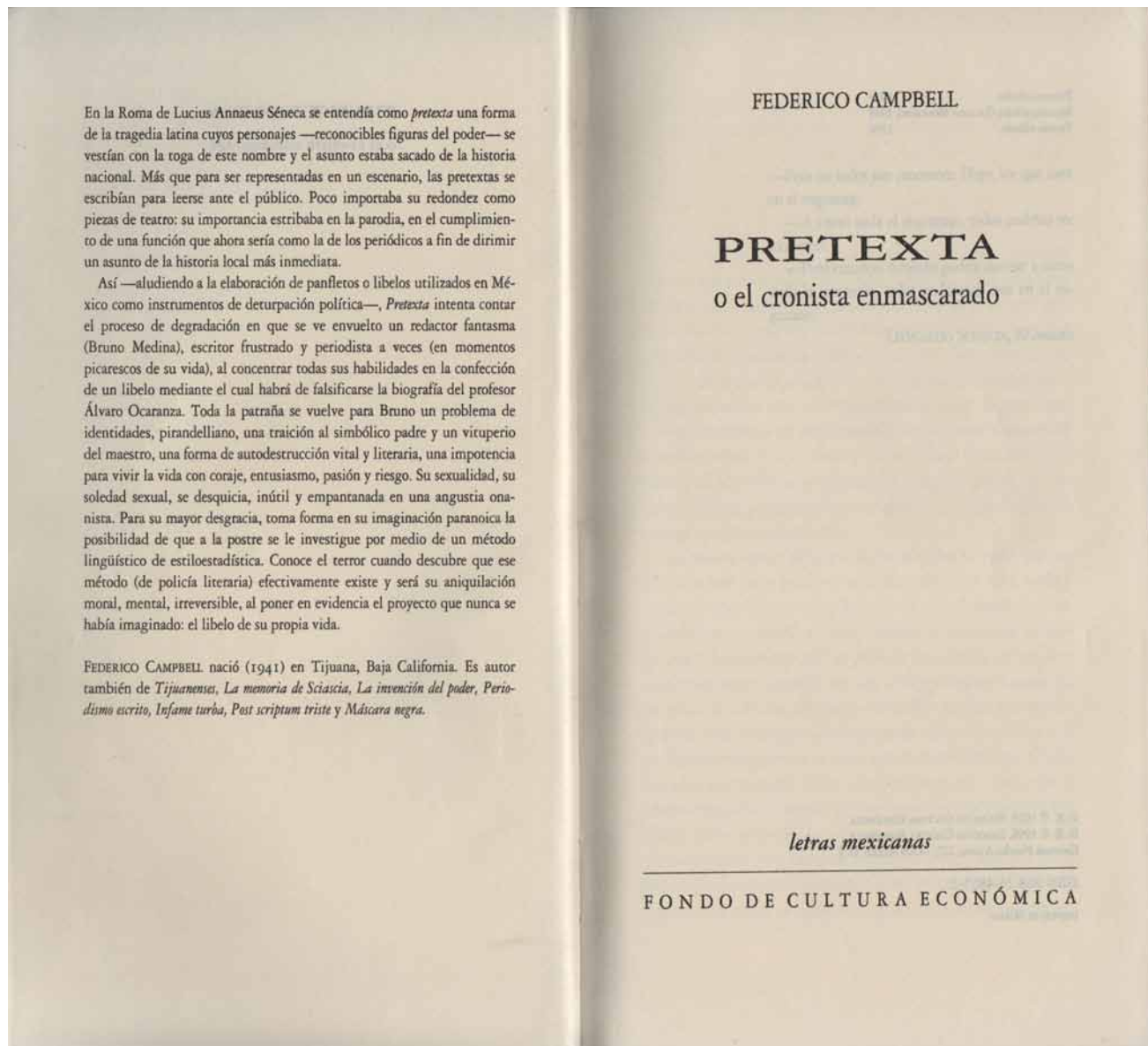


Figura 10
Colofón de la cuarta edición de *Pretextos* o *el cronista enmascarado* (1996)

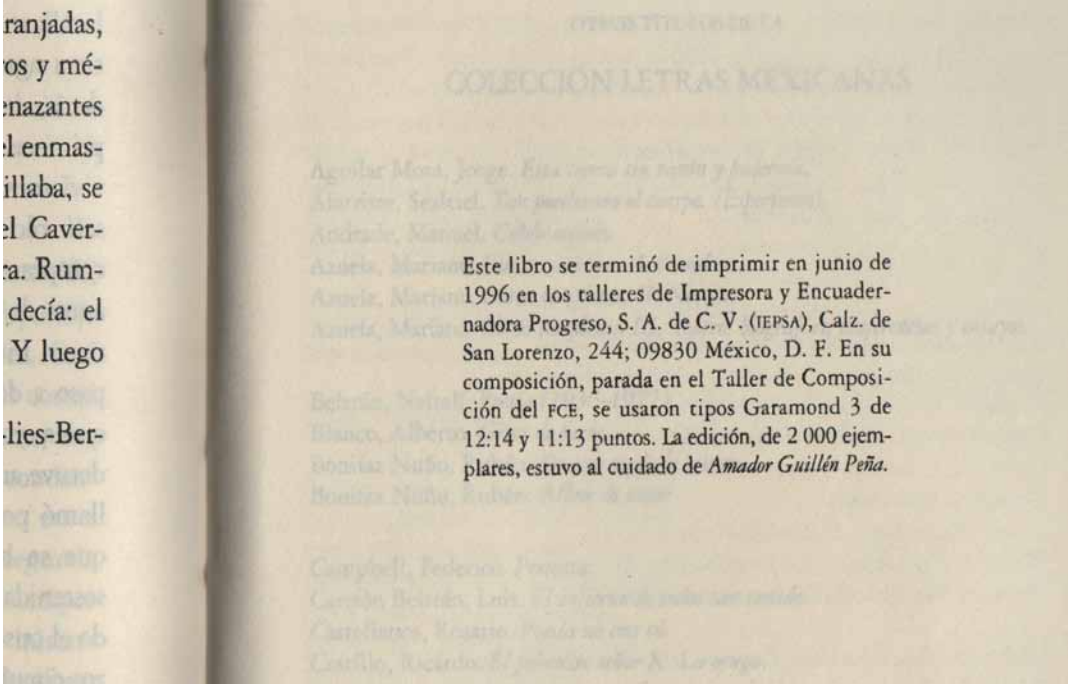


Figura 11
Primera de forros de la quinta edición de Pretextas o el cronista enmascarado (2000)

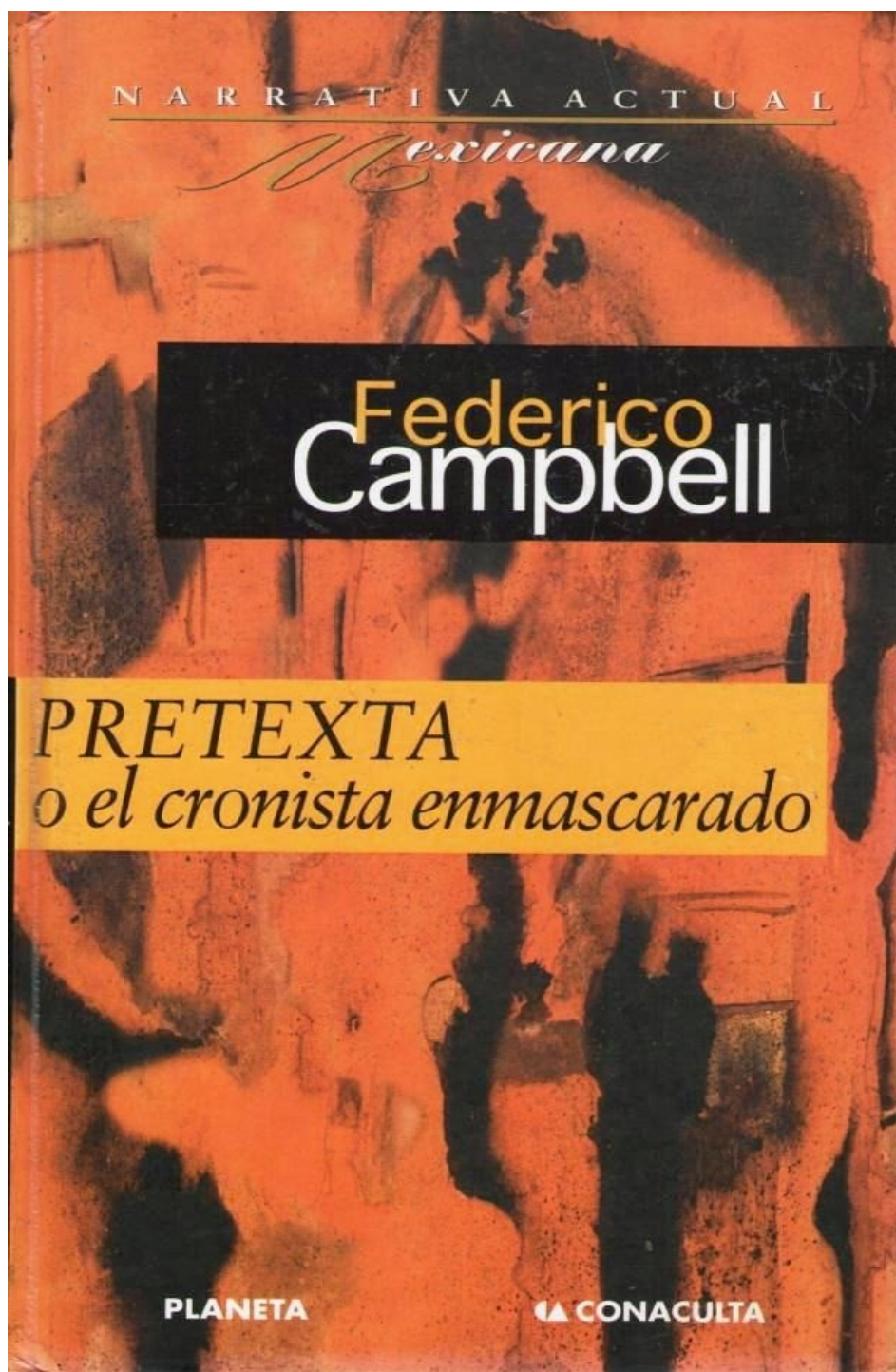


Figura 12
Primera de forros de la sexta edición de *Pretexta o el cronista enmascarado* (2011)

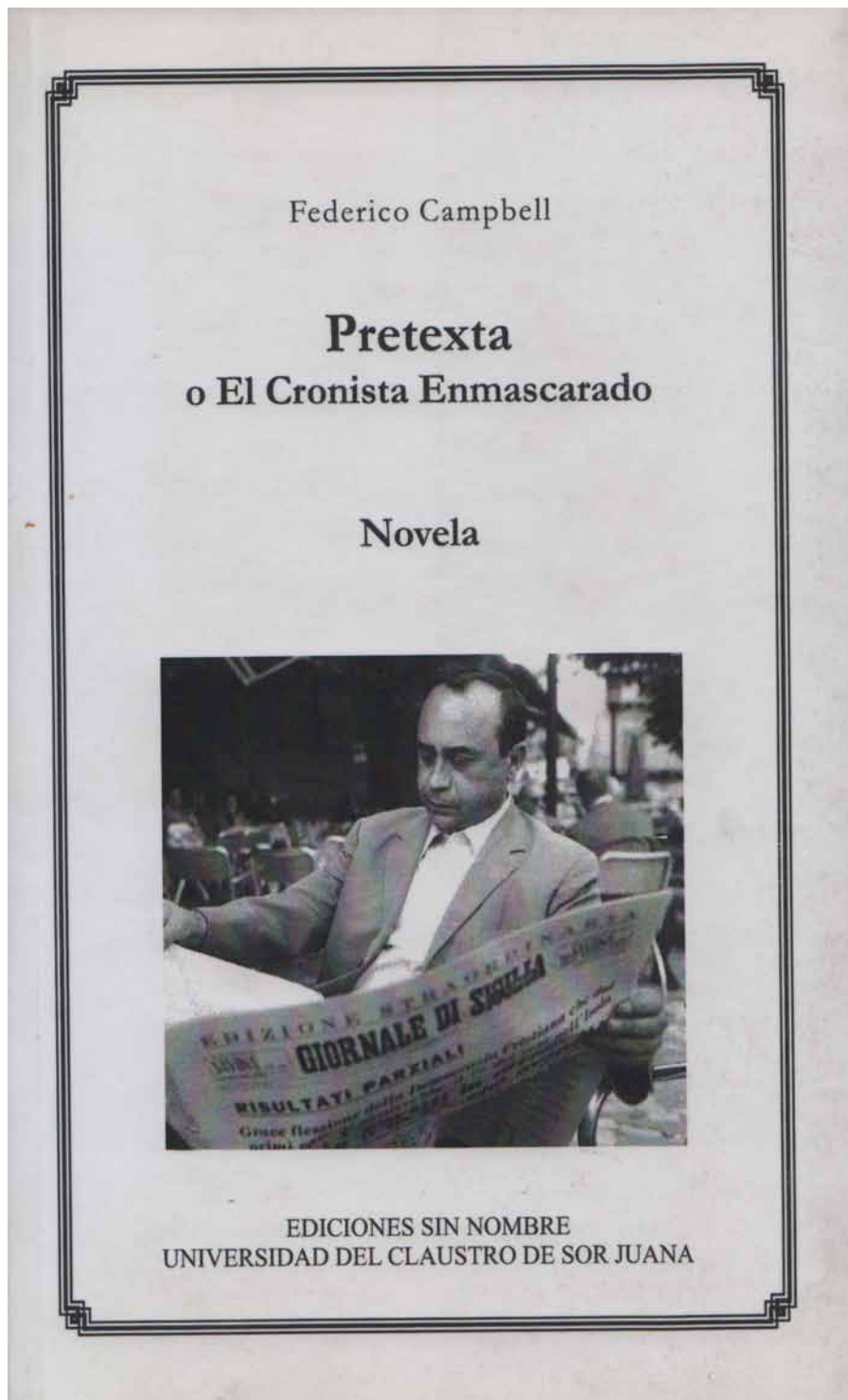


Figura 13

Cuarta de forros de la sexta edición de *Pretextas o el cronista enmascarado* (2011)

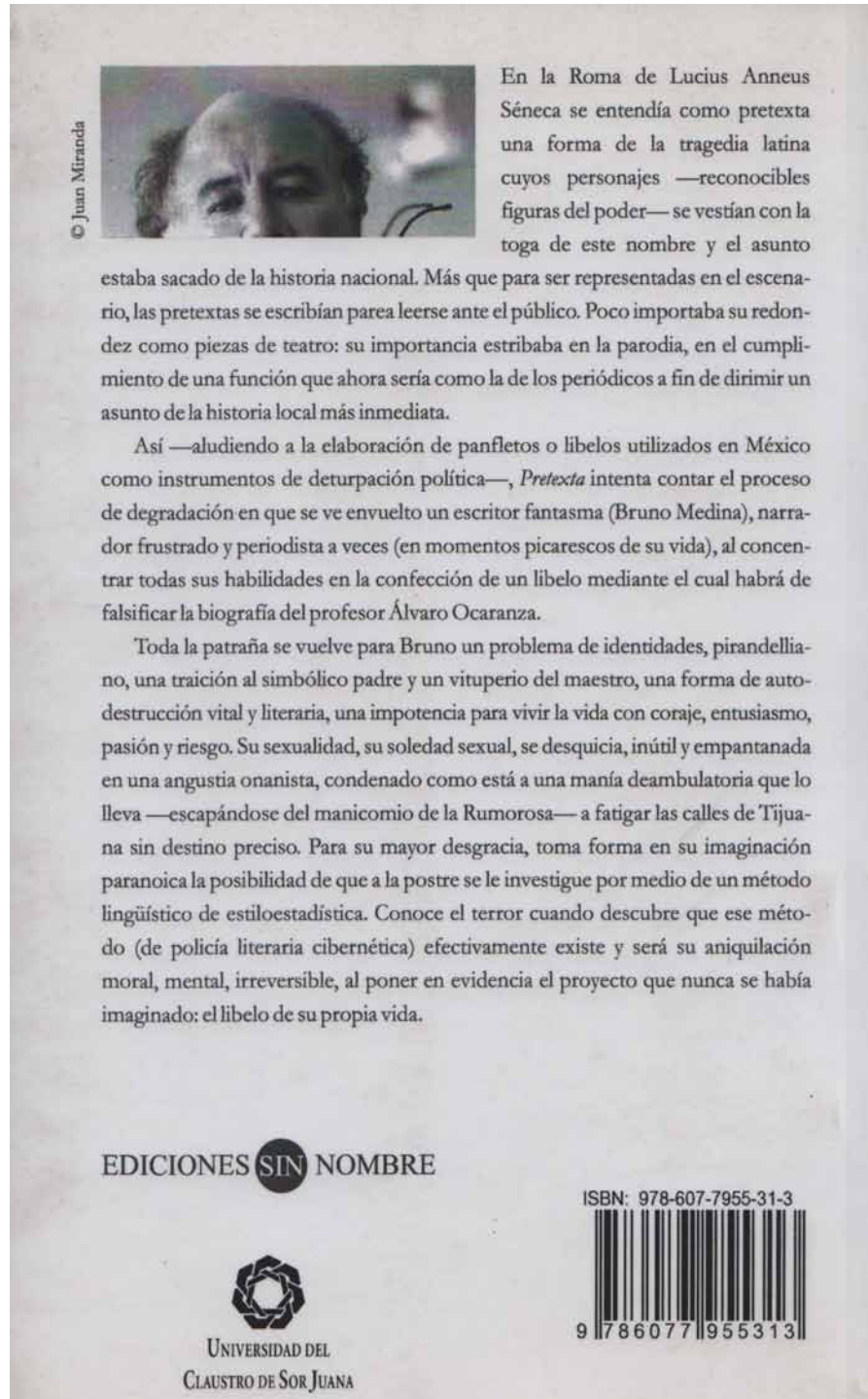
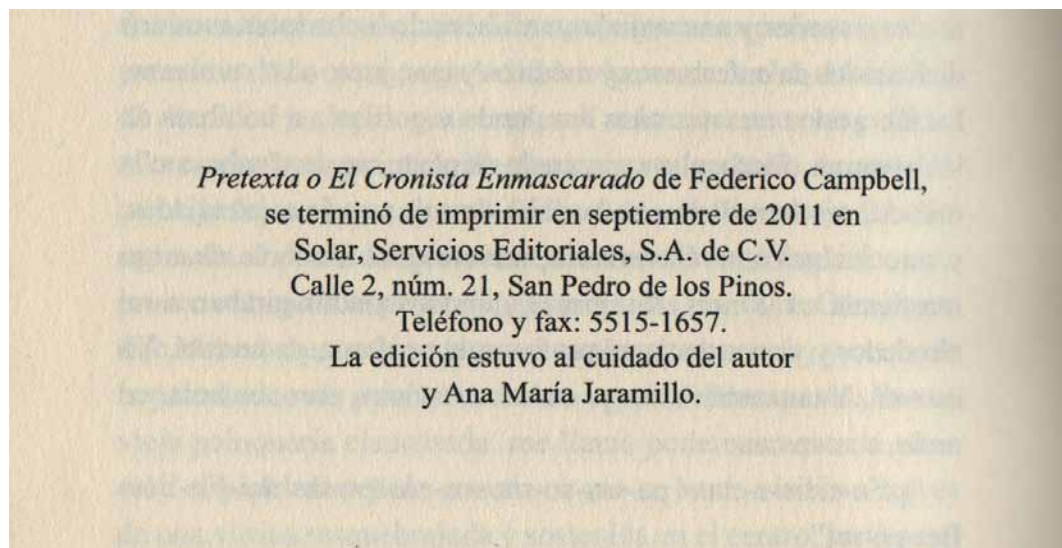


Figura 14

Colofón de la sexta edición de *Pretexta o el cronista enmascarado* (2011)



Cuadro 1. Estructuración de los capítulos y subcapítulos en *Guerra en El Paraíso*.

I. Noviembre de 1971 a febrero de 1972 [7]

- 18 de mayo 1967 [13]
- 23 de mayo de 1967 [32]

II. Junio de 1972 [37]

- 19 de mayo de 1967 [45]
- 24 de mayo de 1967 [24]

III. Julio a noviembre de 1972

IV. Enero a julio de 1973

- 12 de diciembre de 1965

V. Agosto a diciembre de 1973

- 7 de noviembre de 1966

VI. Enero a mayo de 1974

- 9 de abril de 1963

VII. 30 de mayo a julio de 1974

VIII. Agosto a noviembre de 1974

IX. 2 de diciembre de 1974

Los corales. 18 de noviembre de 1974

Cuartel militar de Atoyac. 30 de noviembre de 1974

Acapulco. 16 de junio de 1976

Ciudad de México. 16 de julio de 1974

Piloncillos. 23 de mayo de 1975

Acapulco. 7 de septiembre de 1976

Fechas que remiten a un tiempo pasado dentro de un segmento en el presente. En los intertítulos no se proporciona indicación del lugar donde ocurren los hechos en el pasado. Este recurso se mantiene con regularidad hasta el capítulo VIII

Fechas que remiten a un tiempo futuro con respecto a la línea narrativa del presente. Se proporciona indicación del lugar donde ocurren los hechos en el pasado. Al tiempo que futuro gana terreno dentro del “presente”, existe mayor claridad respecto a dónde se desarrollan las acciones. Esto indica un cambio en la focalización y coincide con la muerte de Lucio Cabañas, ocurrida el 2 de diciembre de 1974

Bibliografía general

A. Bibliografía directa

- Campbell, Federico, *Pretexta o el cronista enmascarado*, México, Ediciones sin nombre/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2011.
- , (sel. y prol.) *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM/Ediciones Era, 2010.
- , *Padre y memoria*, México, UAM-Xochimilco/Ediciones sin Nombre, 2009
- , *La clave Morse*. México, Suma de letras, 2001. (Punto de lectura, 422-1)
- , *Pretexta o el cronista enmascarado*, México, CONACULTA/Planeta, 2000.
- , *Transpeninsular*, México, Suma de letras, 2000. (Punto de lectura, 422-2)
- , *Pretexta o el cronista enmascarado*, México, FCE, 1996. (Letras mexicanas)
- , *Máscara negra. Crimen y poder*, México, Joaquín Mortiz, 1995. (Contrapuntos)
- , *La invención del poder*, México, Aguilar, 1994. (Nuevo siglo)
- , *Post scriptum triste*, México, UNAM/Ediciones del equilibrista, 1994.
- , *Tijuanenses*, México, Joaquín Mortiz, 1989. (Serie del volador)
- , *Pretexta*, México, FCE/SEP, 1988. (Lecturas mexicanas, segunda serie, 106)
- , *Pretexta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984. (Letras Mexicanas)
- , *Todo lo de las focas*, México, UNAM, 1982. (Cuadernos de Humanidades. Serie narrativa, 1)
- , *Pretexta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979. (Letras Mexicanas)
- , comp. *Conversaciones con escritores*, México, SEP, 1972. (Sepsetentas, 28)
- Guzmán, Martín Luis, *Obras completas, V. II*, México, Fondo de Cultura Económica/INEHRM, 2010.

- , *La sombra del Caudillo*, Edición crítica, coord. Rafael Olea Franco, Nanterre, Cedex, Francia, ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos, 54)
- , *La Sombra del Caudillo (Versión periodística)*. est. intr. Juan Bruce-Novoa, present. Fernando Curiel, México, UNAM, 1987.
- Montemayor, Carlos, *La violencia de Estado en México. Antes y después de 1968*, México, Debate, 2010. (Narradores contemporáneos, Serie Mayor)
- , *La tradición literaria en los escritores mexicanos (orígenes de la tradición nacional). Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. 14 de marzo de 1985*, México, UNAM, 2010.
- , *La tormenta y otras historias*, sel. y pról. Helen Anderson, México, UNAM, 1999. (Confabuladores)
- , *La fuga*, México, FCE, 2007.
- , *Obras reunidas I. Novelas 1. Guerra en El Paraíso. Las armas del alba*. México, FCE, 2006.
- , *Los informes secretos*, México, Joaquín Mortiz, 1999.
- , *Los cuentos gnósticos de M. O. Mortenay*, México, Seix Barral, 1997. (Biblioteca Breve)
- , *Guerra en el paraíso*, México, Planeta, 1991.
- , *Memoria del verano*, Tabasco, Gobierno del Estado de Tabasco/Instituto de Cultura de Tabasco, 1990.
- , *Minas del retorno*, México, Premia Editora/SEP, 1986. Lecturas Mexicanas, Segunda Serie.
- , *Mal de piedra*, México, La Red de Jonás/Premia Editora, 1981.
- , *Los dioses perdidos y otros ensayos*, México, UNAM, 1979.

B. Bibliografía crítica y teórica

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1974.

- Abreu Gómez, Ermilio, “Martín Luis Guzmán”, en *La sombra del Caudillo*, coord. Rafael Olea Franco, Nanterre, Cedex, Francia, ALLCA XX, 2002, p. 684. (Colección Archivos, 54)
- Adam, Michel, *La calumnia. Relación humana*, tr. Julieta Campos, México, Siglo XXI, 1968.
- Alonso, Martín. *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX). Etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano, t. I*. México, Aguilar, 1982.
- Amar Sánchez, Ana María, *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*, Barcelona, Anthropos, 2010 (Memoria rota. Exilios y heterodoxias, 45).
- Anderson, Helen, “Prólogo”, en Montemayor, Carlos, *La tormenta y otras historias*, México, UNAM, 1999 (Confabuladores).
- Arenas, Rogelio y Gabriela Olivares, “La Clave Morse”, en *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell*, comp. Hernán Becerra Pino, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Centro Cultural Tijuana, 1997.
- Ayala, Francisco, “Sobre el realismo en literatura”, separata de *La torre*, s. f., pp. 91-121.
- Bajtín, M. M, *Estética de la creación verbal*, tr. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1992.
- Becerra Pino, Hernán. “El dilema pirandelliano”, en *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell*, comp. Hernán Becerra Pino, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana, 1997.
- Beltrán, Rosa, “Entrevista con Carlos Montemayor”, *La Jornada semanal*, 19 de junio de 1992, pp. 17-21.
- Bertaccini, Tizina, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Iberoamericana, 2001.
- Borbolla, Óscar de la, “Luis Spota, el poder como costumbre”, en *Memoria del ciclo homenaje a Luis Spota. La novela política ¿Expresión de la realidad social? (Comitán de Domínguez. 24 al 27 de agosto de 1988)*, México, Coordinación de Comunicación Social del Gobierno de Chiapas, 1988, pp. 127-129.
- Bruce-Novoa, Juan, “Estudio Introductorio”, en *La Sombra del Caudillo (Versión periodística)*, México, UNAM, 1987.

- Campbell, Federico, “La novela política actual”, en *Memoria del ciclo homenaje a Luis Spota. La novela política ¿Expresión de la realidad social? (Comitán de Domínguez. 24 al 27 de agosto de 1988)*, México, Coordinación de Comunicación Social del Gobierno de Chiapas, 1988, pp. 85-89.
- Campos, Marco Antonio, “Campbell y *Pretexta*: dobles y rompecabezas”, *Proceso*, núm. 159, 19 de noviembre de 1979, pp. 50-51.
- Carballo, Emmanuel, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales S. A de C. V., 1965.
- Carreño Carlón, José, “Primera plana. Tragedia pretexta: novela-reportaje” en *Nexos*, núm. 24, diciembre de 1979, p. 43.
- Colette Becker “Le réalisme. Éléments de Définition et de Poétique”, en *Histoire des Poétiques*, Jean Bessière, et al., comp. París, Presses Universitaires de France, 1997.
- Curiel, Fernando. “Presentación”, en *La Sombra del Caudillo (Versión periodística)*, México, UNAM, 1987.
- Escalante, Evodio, “José Revueltas: su novelística en la dimensión social”, en *Memoria del ciclo homenaje a Luis Spota. La novela política ¿Expresión de la realidad social? (Comitán de Domínguez. 24 al 27 de agosto de 1988)*, México, Coordinación de Comunicación Social del Gobierno de Chiapas, 1988, pp. 13-17.
- , “La novela mexicana y el movimiento del 68” en *Tercero en discordia*, México, UAM-Iztapalapa, 1982. (Correspondencia)
- Florescano, Enrique, *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 1991.
- García, Gustavo, “El cronista enmascarado” en *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell*, comp. Hernán Becerra Pino, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana, 1997.
- García Ramírez, Fernando, “Compromisos”, *Vuelta*, febrero de 1992, No. 183, 39-41.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil, 1982.
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. (Metamorfosis)
- Gómez Unamuno, Aurelia de, *Narrativas marginales y guerra sucia en México (1968-1994)*, Tesis Doctoral, University of Pittsburgh, 2003. Versión en línea: d-scholarship.pitt.edu/10349/1/main-file-eta-12122008-120346.pdf

- Gortari Rabiela, Hira de, "La historiografía mexicana y lo contemporáneo", *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, no., 24, abril-septiembre de 1990, pp. 45-54.
- González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000. (Lengua y Estudios Literarios)
- Hartog, François, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, tr. Norma Durán y Pablo Avilés, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Jameson, Fredric, *Periodizar los 60*, (1984), tr. Clara P. Klimovsky. Córdoba, Argentina, Alción Editora, 1997.
- Jonsson, Araceli Noemí, *Guerra en el Paraíso, de Carlos Montemayor; y la literatura testimonial*. Tesis de Maestría, Rice University. Versión en línea: <http://hdl.handle.net/1911/17183>.
- Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, tr. Norberto Smilg, Barcelona, Paidós, 1993.
- Krauze, Ethel, "La novela política actual", en *Memoria del ciclo homenaje a Luis Spota. La novela política ¿Expresión de la realidad social? (Comitán de Domínguez. 24 al 27 de agosto de 1988)*, México, Coordinación de Comunicación Social del Gobierno de Chiapas, 1988, pp. 107-110.
- Latham, Sean, *The Art of Scandal: Modernism, Libel Law, and the Roman a Clef*. Oxford Scholarship Online, mayo de 2009.
- Leal, Luis, "La sombra del Caudillo, roman à clef", en *The Modern Language Journal*, 36: 1, 1952, pp. 16-21.
- Leftwich, Adrian, *Qué es la política. Su actividad y su estudio*, México, FCE, 1996,
- Lozano Franco, José, "Guerra en el paraíso: ¿Novela histórica?", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, no. 1, 1995, 90-94.
- Martín-Barbero, Jesús. "La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía" en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002, pp. 61-78.
- Martínez Bonati, Félix, *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2001.

- Medina de Ventura, Nadia y Valentina Pabello de Mickey, “*Pretexta*, un acto destructor y creador” en *Semiosis*, enero-junio, 1983, núm. 10, pp. 119-129, Centro de investigaciones Lingüístico Literarias, Universidad Veracruzana. Versión en línea: cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6266/2/198310P119.pdf
- Melgar Bao, Ricardo, “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas” en *Movimientos armados en México, siglo XX* Vol. I, (eds.) Verónica Oikión Solano y Marta Eugenia García Ugarte. México, El Colegio de Michoacán/CIESAS, 2006. pp. 29-67.
- Molina, Javier, “Los Brothers”, en *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell*, comp. Hernán Becerra Pino, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana, 1997.
- Monsiváis, Carlos, “La cultura popular en el ámbito de lo urbano: el caso de México”, en *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos en la teoría cultural*, eds. Herlinghaus, Hermann y Monika Walter. Berlín, Langer Verlag, 1994, pp. 134-158.
- Morales, Dionisio, “Carlos Montemayor: la gran novela mexicana es la novela política” (entrevista con Carlos Montemayor), en *La palabra y la imagen*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1995, pp. 85-98.
- Morton, Rand, “Los novelistas de la Revolución Mexicana”, en *La sombra del Caudillo*, coord. Rafael Olea Franco, Nanterre, Cedex, Francia, ALLCA XX, 2002, p. 703. (Colección Archivos, 54)
- Mudrovic, María Eugenia, “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80”. Versión en línea: revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/.../5325. Consultado el día 15 de junio de 2011.
- Negrín, Edith, “Tres novelas de la guerrilla en México”, en *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina*, coord. Patricia Cabrera López, México, CEIICH/UNAM/Plaza y Valdés, 2005, pp. 239-262.
- , “El edén subvertido: *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor”, *Anuario de Letras*, vol. 39, 2004. 313-342.
- , “*La cabeza de la hidra*, entre la cultura y el petróleo”, en *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*, comp. Pol Popovic Karic, México, ITESM/Siglo XXI, 2002.

- , “La recepción de *La sombra del Caudillo*”, en Martín Luis Guzmán, *La sombra del Caudillo*, coord. Rafael Olea Franco, Nanterre, Cedex, Francia, ALLCA XX, 2002, Colección Archivos, 54, pp. 479-508.
- Olea Franco, Rafael, “Prólogo”, en Martín Luis Guzmán, *Obras completas*, V. II, México, Fondo de Cultura Económica/INEHRM, 2010, pp. 9-26.
- , *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, Colegio de México/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.
- Ortega, Roberto Diego, “A como anda la inocencia, todos andamos en el engranaje”, *Nexos*, núm. 26, febrero de 1980, pp. 47-48.
- José Emilio Pacheco, “Martín Luis Guzmán, 1887-1976” en *La sombra del Caudillo*, coord. Rafael Olea Franco, Nanterre, Cedex, Francia, ALLCA XX, 2002, p. 691. (Colección Archivos, 54)
- Palti, Elías J, *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007. (Colección Metamorfosis)
- Pérez Gay, Rafael, “El poder, el trabajo del escritor, las lenguas mentirosas”, *La cultura en México*, núm. 957, 2 de julio de 1980, p. XVI.
- , “Aportes de la crítica literaria al estudio de la cultura latinoamericana”, *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos. Un balance necesario*, núm. 35. México, CCYDEL-UNAM, 2002, pp. 81-124.
- Piglia, Ricardo, “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, (ed.) Eduardo Becerra, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 187-205.
- Pliego, Roberto, “Los pasos de Lucio”, *Nexos*, 163, julio de 1991.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- , *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988.
- Prieto Inzunza, Angélica. “La guerra secreta y sus verdades”, en *La Palabra y el Hombre*, octubre-diciembre 2003, no. 128, pp. 145-172. *Versión en línea:*
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/532/2/2003128P145.pdf>
- Pulido, Begoña, *Poéticas de la novela histórica contemporánea: el general en su laberinto, La campaña y El mundo alucinante*, México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2008.

- Ramos, Agustín, “Testigo de calidad”, en *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell*, comp. Hernán Becerra Pino, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana, 1997.
- Revueltas, Andrea, “José Revueltas: su novelística en la dimensión social”, en *Memoria del ciclo homenaje a Luis Spota. La novela política ¿Expresión de la realidad social? (Comitán de Domínguez. 24 al 27 de agosto de 1988)*, México, Coordinación de Comunicación Social del Gobierno de Chiapas, 1988, pp. 27-30.
- Revueltas, José, “Universalidad y mexicanidad de Martín Luis Guzmán”, en *La sombra del Caudillo*, coord. Rafael Olea Franco, Nanterre, Cedex, Francia, ALLCA XX, 2002, p. 688. (Colección Archivos, 54)
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, tr. Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- , *Tiempo y narración*, 3 vols., México, Siglo XXI, 1996.
- Rocha, Benjamín, “El compromiso principal”, entrevista con Carlos Montemayor, *Casa del tiempo*, no. 90, (octubre de 1989), pp. 12-16.
- Rodríguez Lozano, Miguel G, “Entre la historia y la ficción: un acercamiento a *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor”, en *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*. México, Abraxas, 1998.
- , “Carlos Montemayor: *Guerra en el paraíso*”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, no. 5, 1997, 57-62.
- Rojas, Rafael, “La maldición silenciada. El panfleto político en el México Independiente”, en *Historia mexicana*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos. v. 47, no. 1 (185), jul.-sept. 1997, pp. 35-67. Versión electrónica: http://codex.colmex.mx:8991/F/?func=service&doc_library=ECM01&doc_number=000568078&line_number=0001&func_code=WEB-BRIEF&service_type=MEDIA
- Rosenzweig, Gabriel, *La edición en neerlandés de La sombra del Caudillo*”, en *Literatura Mexicana*, vol. 23, n. 2, 2012, pp. 51-61. Versión online: <http://www.scielo.org.mx/pdf/lm/v23n2/v23n2a3.pdf>
- Salado Álvarez, Victoriano, “La sombra del caudillo”, en *La sombra del Caudillo*, coord. Rafael Olea Franco, Nanterre, Cedex, Francia, ALLCA XX, 2002, pp. 669-670. (Colección Archivos, 54)

Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2006.

———, “Política, ideología y figuración literaria”, en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, libro colectivo, Argentina, Alianza Editorial/Institute for the Ideologies & Literature, University of Minnesota, 1987.

Schneider, Luis Mario, *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*, México, Patria, 1997. (Colección Raíces del hombre)

Sefchovich, Sara, *Ideología y ficción en la obra de Luis Spota*, México, Grijalbo, 1985.

Seydel, Ute, *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2007.

Sotelo Gutiérrez, César Antonio, “Guerra en el paraíso de Carlos Montemayor: La novela no ficticia como instrumento de análisis político”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, no. 14, 2001, pp. 46-52.

Steigman, Karen Frances, “(Re)Reading the Political Thriller in the Era of Globalization”, Tesis Doctoral, University of Minnesota, 2007. *Google Books. Web. 4 de jul. 2014.*
<http://books.google.com>

Toledo, Alejandro, “Tijuana como escenario”, en *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell, comp. Hernán Becerra Pino. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana, 1997.*

Torres, Vicente Francisco, “Guerra en el paraíso”, *La cultura en México*, 2024, 8 de abril de 1992, XIV.

Valverde, José María, *La literatura. Qué era y qué es*, Barcelona, Montesinos, 1984.

Yu-Jin, Seong, “La imagen del poder en *Pretextos* o *El cronista enmascarado*”, en *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*, Universidad de Guadalajara, Departamento de Filosofía/ Departamento de Letras, año XVII, núm. 63, enero-junio, 2013.

C. Auxiliar

Aguilar Camín, Héctor, *Morir en el golfo*, México, Océano, 1986.

Aguirre, Efrén, *El Excélsior de Scherer*, s.l., s. ed., 1973.

- Cabrera López, Patricia, *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, México, CEIICH/UNAM/Plaza y Valdés, 2005.
- Cardona Galindo, Víctor, “Así era Lucio Cabañas”, en el sitio electrónico “Historias guerrerenses (Espacio de El Colegio de Guerrero y la Fundación Académica Guerrerense)”: http://guerrerocultural75.blogspot.mx/2013_04_01_archive.html
- Castañeda, Salvador, *¿Por qué no dijiste todo?*, México, Grijalbo, 1980.
- Castillo, Moisés, “Vi a Julio Scherer como a un padre: Federico Campbell” (entrevista con Federico Campbell) en *Animal político*, julio de 2011: <http://www.animalpolitico.com/2011/10/vi-a-julio-scherer-como-un-padre-federico-campbell/#axzz2jq6gm57g>
- Córdova, Arnaldo, *Sociedad y Estado en el mundo moderno*, México, UNAM, 1973.
- Cosío Villegas, Daniel, *El estilo personal de gobernar*, México, Joaquín Mortiz, 1979. (Cuadernos de Joaquín Mortiz)
- - -, *El sistema político mexicano. Las posibilidades de cambio*, México, Joaquín Mortiz, 1972. (Cuadernos de Joaquín Mortiz)
- Domínguez Michael, Christopher, “Cástor y Pólux en Medellín, (reseña de *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo)”, *Letras Libres*, noviembre de 2001, pp. 80-82.
- El móndrigo! Bitácora del Consejo Nacional de Huelga*, México, Alba roja, s. f.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Política y delito*, tr. Lucas Salas, Barcelona, Seix Barral, 1968. (Biblioteca breve de Bolsillo/Libros de enlace)
- Fierro Loza, Francisco, *Los papeles de la sedición o la verdadera historia político militar del Partido de los Pobres*, inédito, 1982.
- Fuentes, Carlos, *Adán en Edén*, México, Alfaguara, 2009.
- , *La silla del águila*, México, Alfaguara, 2006.
- , *La cabeza de la Hidra*, México, Joaquín Mortiz, 1978.
- Garro, Elena, *Obras Reunidas, Vol. III (Novela)*, México, FCE, 2010.
- Hirales, Gustavo, *Memoria de la guerra de los justos*, México, Cal y Arena, 1996.

- Ibarra, Leoncio, *Danny, el sobrino del tío Sam. Biopsia de un cínico*, México: s. Ed., 1974.
- Ibargüengoitia, Jorge, *Los relámpagos de agosto*, La Habana, Casa de las Américas, 1964.
- Qué es la política. Su actividad y su estudio*, intr. y comp., Adrian Leftwich, México, FCE, 1996. (Colección Tezontle).
- López y Fuentes, Gregorio, *Acomodaticio. Novela de un político de convicciones*, México, Botas, 1943.
- Macías Cervantes, César Federico, *Genaro Vázquez, Lucio Cabañas y las guerrillas en México entre 1960 y 1974*, México, Universidad de Guanajuato/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008.
- Magdaleno, Mauricio, *El resplandor*, México, Botas, 1937.
- Martre, Gonzalo, *Los símbolos transparentes*, México, V Siglos, 1978.
- Mayo, Baloy, *La guerrilla de Genaro y Lucio. Análisis y resultados*, México, Diógenes, 1980.
- Meyer, Lorenzo, "Perfil. Daniel Cosío Villegas: el estudio del poder y el poder del estudio" en *Letras Libres*, mayo de 2001, pp. 80-83.
- , *La segunda muerte de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 1992.
- Revueltas, José, *Los días terrenales*, México, ERA, 1973.
- Rivera, José Eustacio, *La vorágine*, Madrid, M. Aguilar, 1932.
- Sciascia, Leonardo, *El contexto: una parodia*. tr. Carmen Artal, Barcelona, Tusquets, 2000.
- Sirinelli, Jean François, "El retorno de lo político" en *Historia contemporánea*, no., 9, 1993 (Ejemplar dedicado a: *La nueva historia política*), pp. 25-36.
- Suárez, Luis, *Lucio Cabañas. El guerrillero sin esperanza*, México, Roca, 1976.
- Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, ERA/LOM/Trilce/Txalaparta, 2008.
- , *La paz de los sepulcros*, México, Aldus, 1995.
- VV. AA. *Lucio Cabañas y el Partido de los Pobres. Una experiencia guerrillera en México*, México, Nuestra América, 1987. (Colección Testimonios)