

Chiaromonte y Guzmán: la paradoja de la historia

David Huerta*

El escritor inglés E. M. Forster (1879-1970) publicó en 1927 un libro, titulado *Aspectos de la novela*, que, con el paso de los años, habría de cumplir un extraño destino: volverse un clásico marginal de la crítica literaria y de la reflexión en torno de los fenómenos textuales.

Voy a referirme, para entrar en tema, a dos pasajes de ese ensayo, que a mí me gusta mucho y me ha servido en múltiples ocasiones para ilustrar ideas sobre las relaciones entre literatura e historia.

En la primera mitad de *Aspectos de la novela*, E. M. Forster diserta sobre la verdad palmaria que puede enunciarse de esta manera: una novela cuenta una historia. Pero, inquiere el escritor inglés, ¿quién nos cuenta una historia? Su respuesta es curiosa: Forster dice que quien nos cuenta una historia es, naturalmente, Sir Walter Scott, es decir, la figura quintaesenciada del fabulador en lengua inglesa.

Forster no propone una figura paradigmática o arquetípica como Homero, Shakespeare o Dante; sino al novelista romántico de temas históricos que es una de los autores más leídos de la cultura inglesa. No, tampoco, un novelista romántico cualquiera... sino un novelista romántico *de temas históricos*. Una figura que con toda naturalidad ha pasado a formar parte esencial de lo que ahora llamamos cultura popular.

Así como Alejandro Dumas inventó para la imaginación de sus lectores todo un tramo decisivo de la historia de Francia —el siglo XVII del Cardenal Richelieu y de su sucesor—, con las novelas que cuentan la saga de los tres mosqueteros; de manera semejante Scott inventó un buen trozo de la Edad Media inglesa en *Ivanhoe*, de la historia de Escocia en *Rob Roy* y así sucesivamente en sus otros libros, todos ellos copiosas narraciones.

*Escritor.

No juzgo el hecho sino que sencillamente lo constato: estos novelistas —Dumas, Scott— y quienes se les parecen por epigonismo o afinidad, recrean, reinventan, reformulan la historia por medio de sus habilidades de fabulistas. Habrá quien los equipare con simplificaciones abusivas que dejan su impronta en la mentalidad de las mayorías, una huella indeleble, como las imágenes de Cristo que la pintura italiana neoclásica y barroca nos heredó: un delgado y pálido mártir rubio de largas guedejas y gesto ausente y melancólico, más parecido a un príncipe caucásico que al joven emprendedor de Palestina, que hábilmente supo rodearse de rudos pescadores de su provincia. En una escala todavía más baja, todavía menos exigente, las imágenes de la nobleza *mexica* que muchos de nuestros connacionales poseen provienen de las estampas de los calendarios que representan a los amantes trágicos que habrán de convertirse en los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl.

En la imaginación popular de los ávidos lectores de Alejandro Dumas y de Sir Walter Scott, la historia tiene los rostros y las figuras románticas de esos héroes: D'Artagnan, Ivanhoe, Rob Roy. El papel decisivo que la lectura de novelas de este tipo ha jugado en la vocación de muchos historiadores me parece indiscutible. He aquí una cuestión sobre la que vale la pena reflexionar cuidadosamente: la gravitación de la literatura en la vocación de los historiadores en ciernes, generalmente adolescentes y jóvenes lectores de historias —de historias novelescas, quiero decir.

La manipulación de la historia tiene ilustres practicantes. Hay que recordar solamente cuánto y de qué modo arbitrario William Shakespeare se aprovechó de los textos históricos de Raphael Holinshed para escribir su serie de los reyes ingleses. La tragedia de Macbeth, por ejemplo, fue desfigurada al punto de que dejó a este personaje histórico en el deslucido papel del traidor asesino, cuando la verdad pura y llana es exactamente al revés: Macbeth mató a Duncan en el campo de batalla, de frente y en querella leal; y que fue un dignatario amado por su pueblo y gobernó bien a sus súbditos. Las manos ensangrentadas de Lady Macbeth y la presagiosa transfiguración del Bosque de Birnam son pura invención del Bardo.

El otro pasaje del libro de Forster que quiero comentar se refiere a la posición de la novela en el paisaje de los diversos géneros o modos de la escritura. E. M. Forster utiliza una imagen plástica muy sugerente: nos pide que imaginemos un valle u hondonada que se extiende entre dos altas cordilleras. Ese valle u hondonada es la Novela y las dos cordilleras entre las que existe y vive son la Poesía y la Historia.

De la Poesía, la Novela toma el interés por el lenguaje y los dispositivos retóricos y estructurales que nos permiten afirmar que ese género de fábula es la heredera moderna de los cantos épicos de la antigüedad. De la Historia, la Novela recibe las aguas caudalosas del devenir real, material, y su vibración también épica. El valle de la novela está, pues, regado por las aguas cristalinas de la energía poética y por las corrientes, muchas veces turbias, de los hechos materiales. Entre el sueño poético y lo que Joyce llamó «la pesadilla de la Historia», discurre el duermevela lúcido de los novelistas.

La historia es, en la perspectiva del conocimiento civilizatorio, por lo menos dos cosas: una, los hechos por medio de los cuales las sociedades crecen, se desarrollan, entran en crisis, se transforman y en ocasiones se extinguen; otra, la noticia, generalmente escrita, de esos hechos.

Ocurrió en el devenir de la materia y del tiempo la Guerra de las Galias: los vastos ejércitos imperiales de Roma se enfrentaron a la resistencia de tribus guerreras que habitaban el territorio de lo que ahora es Francia; ocurrió, por otro lado, *La Guerra de las Galias*, el libro en el que Julio César plasmó las noticias de aquellos hechos. La misma expresión («la Guerra de las Galias») tiene dos maneras de plasmarse tipográficamente, que informan acerca de su doble naturaleza: en primer lugar, el hecho que llamamos la Guerra de las Galias se escribe en caracteres que los tipógrafos llaman letras redondas; en segundo lugar, el título del texto de Julio César debe escribirse en letra cursiva: *La Guerra de las Galias*. La redondez o rotundidad irrepetible del hecho material que se pierde para siempre en el tiempo y en los accidentes del devenir contrasta, así, con el artificio repetible e indefinidamente recuperable que es el texto de Julio César.

El devenir histórico es doble pero no simultáneo: primero ocurren los hechos y luego se escribe acerca de ellos; a la vez, ocurre que, para nosotros, lectores de la historia y de sus devenires, hay una perspectiva múltiple en la que esa simultaneidad es posible. El tiempo de mi lectura de los hechos históricos es el vértice de un triángulo dinámico cuya punta, avanza hacia los horizontes inciertos de lo que será la historia del futuro.

En mi lectura se cristaliza el pasado y entiendo que, como escribió Shakespeare en *La tempestad*, todo pasado se convierte en prólogo. Hay una sensación fugaz: lo que sucedió sólo sucedió para que ahora yo esté leyendo la prosa de Julio César y para que los hechos que desencadenó el poder imperial de Roma determinen lo que suceda en los siglos venideros. La textualidad se superpone a la materialidad de los hechos históricos y el acontecimiento y su noticia se confunden en el presente de la lectura.

Hay que tomar todo esto con reservas. Sobre las precauciones de las que hay que armarse para enfrentarse al texto histórico nos advierte con una agudeza y una penetración insuperables el extraordinario arabista de Princeton, Bernard Lewis, en su libro *La historia recordada, rescatada, inventada*. Llama la atención este último calificativo: ¿puede la historia ser inventada?

Más allá del lugar común que proclama que la historia la escriben los vencedores, Bernard Lewis descorre el velo o el telón que nos permite vislumbrar el mundo orwelliano de tantos historiadores que trabajan —a las órdenes de esos vencedores— para inventar la historia, para fabricar directamente por escrito hechos que nunca tuvieron lugar.

En la atroz distopía de George Orwell, los historiadores cambian de tal modo las cosas que el enemigo de ayer es el aliado del presente y a la inversa, en un juego interminable de ajustes políticos y militares; el momento paroxístico de este mecanismo de inversiones y acomodados es la fabricación de los lemas paradójicos: La Guerra es la Paz, La Esclavitud es la Libertad... Los ejemplos de los mitos de Masada y de Ciro y su utilización, respectivamente, por el Estado moderno de Israel y por el Estado iraní del depuesto Sha le sirven a Lewis para bordar sobre la invención de la historia.

La historia puede inventarse. Lo que cuentan los rigurosos historiadores se parece —peligrosamente, orwellianamente, en su caso—, por lo tanto, a lo que hacen los novelistas, esos otros inventores de historias. Escribe Georges Duby: «Imaginemos. Es lo que siempre están obligados a hacer los historiadores. Su papel es el de recoger los vestigios, las huellas dejadas por los hombres del pasado, establecer, criticar escrupulosamente un testimonio...» Pero entre la invención ideológica e ideologizante de la historia y este llamado de Duby a utilizar la imaginación como una herramienta del trabajo de reconstrucción y crítica históricas, cabe todo el espacio que separa al poder político de aquello que se le opone. La invención ideológica de la historia es lo contrario, en este contexto, de la imaginación histórica o bien de la imaginación novelesca de los narradores que toman como materia de su trabajo los hechos significativos del devenir de sus comunidades.

¿Qué hacer, entonces, con los novelistas que no inventan sus fábulas, sus aventuras, sus cuentos, sino que los toman de la historia misma, es decir, de la materialidad, del devenir de las tribus, de la vida de las sociedades, del destino de los países? ¿Cuánto inventó, por ejemplo, Martín Luis Guzmán, y para qué, cuando concibió y ejecutó las páginas de *La sombra del caudillo*, la gran novela del poder mexicano?

Las discusiones, por otro lado, en torno a lo que Tolstoi —para poner un eminente ejemplo de novelista— inventó en su novela sobre las campañas napoleónicas en Rusia no han concluido todavía. La Batalla de Borodino, aunque más imprecisa, está más viva en las páginas de *Guerra y Paz* que en las de los historiadores militares de Rusia que tantos disgustos pasaron por culpa de Tolstoi, quien se ocupó de sus objeciones en farragosos apéndices de su novela. Para Tolstoi estas cuestiones constituían una maraña obsesionante. Las implicaciones de esa maraña, de la psicología tolstoiana y de muchas cuestiones que son centrales para el tema de las relaciones entre la historia y la literatura le dieron materia a Sir Isaiah Berlin para escribir uno de los ensayos más hermosos de nuestro tiempo: *La zorra y el erizo*.

La Batalla de Waterloo ha sido una experiencia formidable para todos los lectores de *La cartuja de Parma*. No poco le debía Tolstoi a las visiones de Stendhal. De manera semejante, muchos narradores mexicanos del siglo XX tienen una deuda con Martín Luis Guzmán (1887-1976), con quien han establecido una relación semejante a la que el mesiánico e imaginativo conde ruso tenía con el cronista y soñador de Grenoble: muchos narradores mexicanos son a Guzmán lo que Tolstoi fue a Stendhal. Según su propia confesión, por ejemplo, José Revueltas, tan distante y distinto políticamente de Guzmán, se considera un seguidor y un discípulo suyo.

Los libros centrales de Guzmán —*La sombra del caudillo*, *El águila y la serpiente*, *Memorias de Pancho Villa*— son algo así como el cimiento de la prosa mexicana moderna, en especial, por supuesto, de la prosa narrativa; pero no exclusivamente. El recurso monológico de las *Memorias de Pancho Villa*, por ejemplo, es un ejemplo para muchos dramaturgos mexicanos de nuestro siglo; el carácter fragmentario de *El águila y la serpiente* ha sido una lección para los cronistas, reporteros y periodistas de todo tipo en nuestro país (no hay que olvidar la contribución central de Martín Luis Guzmán a nuestro periodismo); la lección perdurable de *La sombra del caudillo*, en fin, en torno al poder tal y como se conoce y se padece en México, es uno de los momentos más altos e intensos de la literatura en esta parte del mundo.

La conspiración de los enemigos del Caudillo y su desenlace sangriento en la inolvidable y escalofriante matanza a orillas de la carretera están más presentes en el libro de Guzmán que en casi cualquier otro lugar de nuestra cultura moderna —incluida, desde luego, la cultura histórica. Esa parte de la historia de México es más verdadera en la imaginación novelesca que en los textos de los historiadores. Sólo en los años recientes las tragedias que rodearon al obregonismo y al callismo dejaron de ser temas totalmente tabú.

Sabemos que Martín Luis Guzmán usó libremente hechos de la historia mexicana de los años veinte —la rebelión delahuertista, la conjura del general Serrano— y que los mezcló, más libremente aún, para servir a los propósitos de su plan novelístico. Sabemos que procedió con un cuidado extremo para darle a su libro, al mismo tiempo, verosimilitud de ficción novelesca y un acusado interés histórico. Sabemos que la postura de Guzmán en ese momento lo llevaba a escribir lo que puede muy bien llamarse «literatura de denuncia», debido a su acendrado antiobregonismo —consecuencia de su villismo militante y apasionado. Y sabemos también que el destino de su libro ha sido de lo más accidentado, en especial cuando, durante el periodo lopezmateísta, el director de cine Julio Bracho llevó a la pantalla (es un decir, como se verá) una adaptación cinematográfica de la famosa novela.

De algún oscuro y encumbrado despacho del Supremo Gobierno llegó la orden de impedir la exhibición pública de la película de Bracho y durante varios lustros *La sombra del caudillo* —esto es, la cinta así titulada— fue el mito máximo de la censura en nuestro país. Curiosas peculiaridades del mercado cultural: lo que se dice en un libro que prácticamente cualquier persona puede adquirir en una librería no se puede decir, en cambio, en una cinta cinematográfica. Acaso las autoridades gubernamentales saben o sospechan fundadamente que una película puede producir un impacto social más profundo que un simple libro. Lo que es seguro es que el obregonismo, el callismo o las simples alianzas y lealtades del aparato gobernante no pueden ser mencionadas en la plaza pública ni aireadas en ningún tipo de ágora en donde la sociedad sesione libre y democráticamente, así ese ágora sea la penumbra de una sala de cine.

No deja de ser extraño que el argumento del Supremo Gobierno para impedir la exhibición de la película de Julio Bracho fuera que «insultaba al Ejército». El director censurado, Bracho, le dirigió al entonces secretario de la Defensa Nacional, el general Agustín Olachea, un carta muy elocuente para explicarse y defender su obra. Pero la prohibición sobre la película continuó en vigor, hasta hace muy poco. Algo parecido ocurrió con un ensayo del escritor Jorge Aguilar Mora, publicado a mediados de los años ochenta, cuyo tema era también, y muy precisamente, el general Obregón.

Ahora bien, uno tiene que hacerse ante todo esto varias preguntas. ¿Qué importancia e influencia tienen los obregonistas de la actualidad —si los hay y en ese caso habría que preguntar quiénes son— como para conseguir una decisión de censura de esta naturaleza? ¿Cómo son y cómo funcionan las redes del poder en México para que este tipo de cosas sucedan?

¿De qué manera, en fin, «la sombra del Caudillo» —no ya la novela que utiliza esa frase para su título sino la oscuridad que proyecta el poder sanguinario desde los años veinte en México— sigue proyectándose sobre nuestra actualidad?

Las relaciones entre la literatura y la historia toman un cariz singular ante la novela de Guzmán y sus accidentes. Por un lado, esas relaciones empiezan a trazar una figura de varios ángulos: en un punto, la literatura; en otro, la historia; en otro más, la criminalidad; en uno más, todavía, la política. (En cuanto al tema de la criminalidad, consúltese el libro *La sombra de Serrano*, editado por la revista *Proceso*). En el concepto de *poder*, tal y como puede ser rastreado desde Thomas Hobbes, se resuelve este cuadrángulo o cuadrilátero provisional. Literatura, historia, criminalidad y política se funden en una sola preocupación u obsesión, el poder, tratado magistralmente en un libro de Federico Campbell que acaba de aparecer con el sello de la editorial Aguilar: *La invención del poder*.

El poder en México tiene sus momentos más complejos en varias escenas de la lucha revolucionaria, que empezó como un intento de abolición del antiguo régimen —encabezado por Porfirio Díaz— y concluyó entre las sangrientas disputas caudillistas por la obtención del Supremo Gobierno y de la ansiada legitimidad que permitiría que cesaran los baños de sangre. Los asesinatos de Zapata, Villa y Carranza dejan abiertas las puertas para que el grupo sonoreense decida cómo se va a repartir el botín posrevolucionario. Martín Luis Guzmán quiere, con su novela, documentar estos hechos. Pero tiene que cambiar los nombres, mezclar las fechas y los acontecimientos y trastocar los datos. He aquí una anotación pertinente de Ricardo Palma, de sus *Tradiciones peruanas*, que ilumina el predicamento de Guzmán con una luz favorable: «Poco significan los nombres si se cuida de no falsear la verdad histórica; y bien barruntará el lector qué razón, y muy poderosa, habremos tenido para desbautizar prójimos». El ensayo de Luis Leal sobre este tema —reproducido hace unos meses en el suplemento del diario *Reforma*— y las declaraciones de Martín Luis Guzmán a Emmanuel Carballo en torno a las identidades históricas de los personajes novelísticos aclaran el *who is who* de la mejor novela mexicana de la primera mitad de nuestro siglo.

La novela de Guzmán es la tragedia del poder mexicano que años más adelante va a tener una espléndida expresión poética en el poema «El presidente» de Jorge Hernández Campos. Estos textos se nos muestran con un valor múltiple: sus valores verbales no son menores que sus valores testimoniales, aunque éstos están, por así decirlo, en estado coloidal, en

permanente situación de improbabilidad. En el caso de la novela de Guzmán, el *who is who* ha quedado más o menos aclarado con esos paralelismos que he citado; en el caso del poema de Hernández Campos, ¿quién es el presidente? Acaso baste consultar las fechas y calcular que el antihéroe de ese desgarrador poema dramático gobernó el país a mediados de siglo. El caudillo de Guzmán tiene su más claro descendiente en el presidente de Hernández Campos.

La historia del poder en México no puede ignorar el testimonio novelístico de Guzmán. Pero el poder de la historia que esa novela pone de manifiesto es lo que en verdad obliga a plantearse preguntas decisivas. Una de ellas sería la pregunta que inquiere sobre la utilidad de la literatura y en especial sobre la literatura que trabaja con temas y materiales históricos. En el caso particular de Guzmán, es perfectamente posible contestar que su novela nos sirve para entender con claridad nuestra condición histórica y las paradojas que en ella han arraigado desde la década de los años veinte. Pequeñas porciones de verdad, de verdad histórica y política en este caso, pueden depositarse y perdurar en la literatura. La posibilidad de conocer esas verdades es la recompensa de los lectores curiosos y la utilidad de la literatura.

Según el pensador italiano filioanarquista Nicola Chiaromonte (1905-1972), el poder de la historia se desplegó como nunca antes en la Primera Guerra Mundial. Chiaromonte sabía de lo que escribía: él es uno de los testigos y protagonistas más lúcidos y valiente de nuestro siglo.

Una de las primera víctimas de ese despliegue del poder de la historia fue el socialismo, como doctrina, como idea (y como ideal), como proyecto de sociedad y como programa político. Chiaromonte es irreductible en este punto: el socialismo no fracasó —no anunció su fracaso—, según hemos venido creyendo en estos años, con la caída del Muro de Berlín en 1989; el socialismo concluyó como proyecto y como posibilidad entre 1914 y 1918. ¿Por qué? Porque el socialismo no es posible sin una fe declarada en la poderosa linealidad y positividad del tiempo histórico; cuando éste estalló y se fragmentó brutalmente en la Primera Guerra, esa fe socialista y todos sus enunciados filosóficos y revolucionarios perdieron sentido. El poder de la historia destruyó una de las mejores posibilidades que la reflexión sobre la propia historia había producido: la posibilidad del socialismo. Esa es una de las múltiples paradojas de la historia. La paradoja de la historia, según Chiaromonte, consiste en mostrar, desplegar y poner en funcionamiento su poder para

desencantar y horrorizar más profundamente a quienes lo padecen. El pensador italiano examina este fenómeno en las novelas de Victor Hugo, Stendhal, Tolstoi, André Malraux, Boris Pasternak y Roger Martin du Gard.

Esto es lo que dice Nicola Chiaromonte al principio de su ensayo *La paradoja de la historia*:

En 1952, cuando vivía yo en París, me interrogaba sobre la cuestión de por qué el socialismo, el esfuerzo más poderoso e intelectualmente más fértil para impulsar la causa de la justicia y la libertad en Europa, había sido destruido por el inicio de la Primera Guerra Mundial. ¿Cómo una idea podía ser derrotada por un acontecimiento? Y sin embargo, el socialismo había sido verdaderamente derrotado por la guerra que no pudo resistir exitosamente. La victoria del bolchevismo fue la confirmación flagrante de esta derrota pues, como Rosa Luxemburgo lo vio alguna vez, fue precisamente rechazando el socialismo democrático como los bolcheviques llegaron al poder.

De manera semejante, podemos decir que en el momento en que México nace como un país moderno, a lo largo de la década de los años veinte —obregonismo, callismo—, su modernidad (su puesta al día histórica) nace lastrada por todo aquello que la niega y que seguimos padeciendo: el sistema de partido de Estado, el centralismo, el presidencialismo, el patrimonialismo. Todo esto constituye la paradoja histórica mexicana: una sociedad que aspira a la modernidad y un aparato que promueve esa modernidad con métodos que la niegan y la cancelan de antemano, continuamente. Nada muestra mejor el origen de esta paradoja que la extraordinaria novela de Martín Luis Guzmán.