

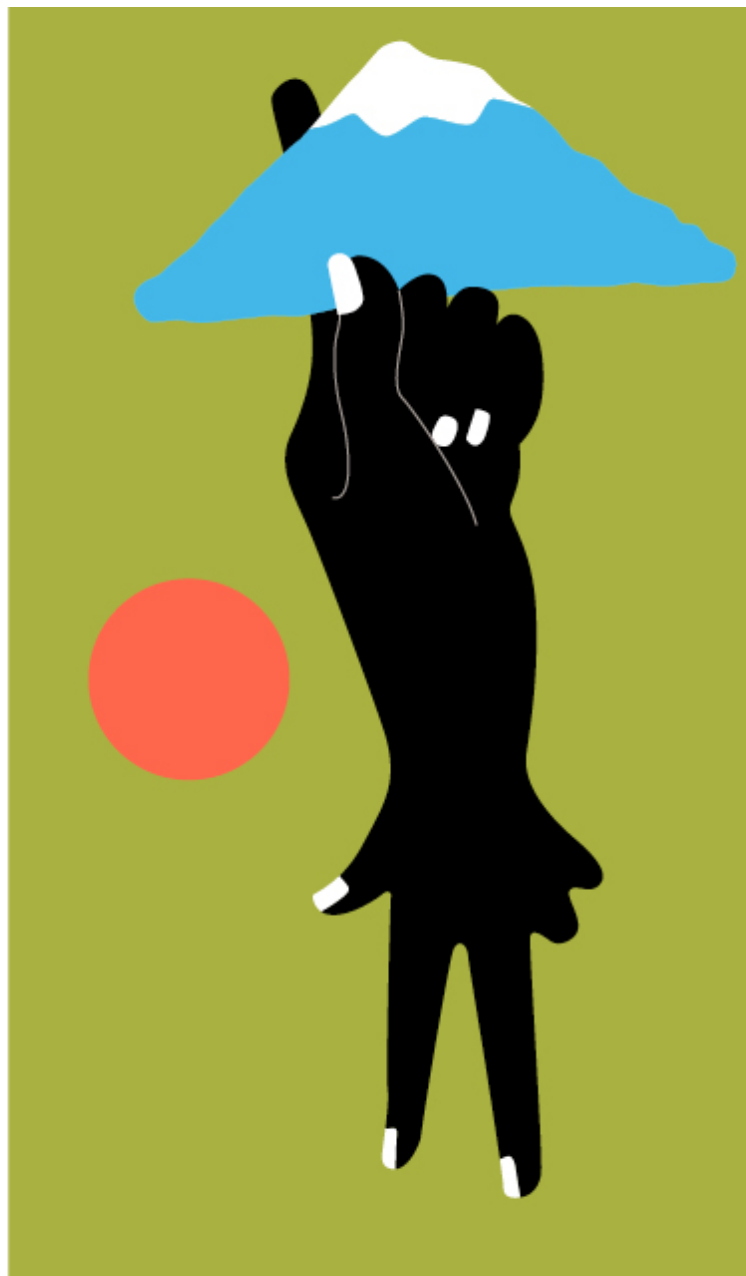
Quién educa en los Altos de Jalisco

GABRIEL
WOLFSON¹

En *Martín Rivas* hay una puerta hacia un mundo donde no existe *Martín Rivas*. Al comienzo de la novela, luego de leer la carta de José Rivas, don Dámaso Encina le pregunta a Martín: “¿Usted sabe lo que su padre me pide en esta carta?” No importa si Martín leyó la carta o no, lo importante es que responde que sí. ¿Y si hubiera dicho que no? Una posibilidad: la novela se termina en la página 4, no hay novela, es decir: don Dámaso le ofrece a Martín un vaso de agua, incluso lo invita a comer y le da algún dinero, y luego lo echa a la calle. Leonor, claro, se casa con Valente o con otro de esos pretendientes que la dinámica del folletín hizo que Blest Gana apenas pintarrajeara de mala manera.

Sí, señor, contesta Martín. Entonces se echa a andar el mecanismo social que sostendrá las 373 páginas siguientes –en mi gloriosa edición de Ayacucho–, el de los auxilios o “servicios” prestados y, desde luego, el del cobro de tales servicios. El intercambio, esencial en toda cultura, se encauza en el afluente del cálculo, y en eso Martín es insuperable porque sabe sacar agua de las piedras, esto es: proyecta y obtiene rédito aun, o sobre todo, de las acciones más estoicas, de sus desplantes de supremo desinterés. La novela, en este sentido, es una casa de bolsa, o una mesa de póker, montada como ballet costumbrista: Martín rechaza el sueldo que don Dámaso le ofrece por llevarle sus asuntos –ya es

¹ Puebla, 1976. Universidad de las Américas, Puebla, México.



demasiado con alojarme en su casa, dice–, en una inversión alquímica que transformará el pundonor y la humildad en dinero, en propiedades (incluida, por supuesto, la joya de la casa: Leonor, esa hija altanera que sin embargo se derrite ante el aplomo “desinteresado” de Martín). Otra alternativa –nada lejana: en *La balada de Al Capone* Enzensberger advirtió la relación, casi la identidad, entre capitalismo y mafia– es aparejar a Martín no con Michael sino con Vito Corleone. *I’m gonna make him an offer he*

can't refuse es la frase del momento soberbio, decadente, del padrino; pero don Vito, acariciando al azaroso gato al inicio de la saga y ofreciendo sus servicios a Bonasera, el hombre de la funeraria, *sin pedirle nada a cambio*, es nuestro momento. En realidad, Martín encuentra su parecido inmejorable en el Vito joven, encarnado por el ojeroso y lánguido De Niro: un rústico repartidor de favores. Nadie da un peso por él porque no es más que un muchachito atolondrado.

Martín se sienta a la mesa de paño verde sin fondos, apenas con dos fichas. Una es la carta de su padre, es decir, prácticamente una letra de cambio. La otra es al menos igual de importante: su retórica. O mejor: su saber retórico. No hablo de un diestro en figuras, un ornamentador para acompañar las veladas donde alternan meriendas, piano y juegos de palabras (para payasadas ya está Agustín, el patético y afrancesado hermanito de Leonor). Martín no desliza oxímoros o quiasmos, pero es en cambio, un siglo antes de Austin, el rey de la pragmática. Sabe siempre qué decir y en especial cómo decirlo. Sabe cuándo hay que responder pronto y cuándo demorar, cuándo conviene un fraseo nervioso y cortante y cuándo un circunloquio. Por eso, Martín es —como Kevin Spacey en una infame película— *el negociador* (el catalizador, dice Jaime Concha). Se mueve entre líneas y entre clases porque sabe cómo hablar en cada estrato —y sabe también cuándo estratégicamente callar—. Incluso con su enemigo, su reverso perfecto, Amador Molina, el negociador del *medio pelo*, Martín sabe “transar amigablemente”. En 1862 el saber retórico de Martín Rivas es premiado, la novela y la sociedad reconocen, honran y recompensan al virtuoso verbal.

Medio siglo después muere, a los 55 años, Ferdinand de Saussure de algún mal pulmonar (¿sería fumador? Por el gran bigote, colorido y frondoso, no lo parecería). En el verano de 1915 dos discípulos, Charles Bally y Albert Sechehaye, firman el prólogo

a la primera edición del *Curso de lingüística general*, publicado al año siguiente y tramado, como se sabe, a partir de los apuntes de varios alumnos, luego de comprobar apenados que su maestro no sólo no había dejado listo ningún manuscrito sino que solía incluso quemar los apuntes de sus cátedras. En el *Curso*, el primer principio del signo lingüístico es su arbitrariedad: el lazo entre significado y significante es arbitrario —convencional, inmotivado—, por ende el signo lo es. Para Saussure, empeñado en hacer ciencia, en distanciarse de las molestias e inconvenientes de las minucias humanas, es indispensable aislar un modelo, la *lengua*: “la lengua es una convención y la naturaleza del signo en que se conviene es indiferente”. No importa el origen del lenguaje ni quiénes lo usen, puesto que se trata de “una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad” (pero sólo *una especie de*: para Saussure, ningún hablante tiene la menor posibilidad de incidir en la *lengua*). Saussure sabe que la idea de la arbitrariedad no es en absoluto novedosa, pero, piensa, no se ha reparado en su tremenda importancia, en sus implicaciones. La primera es justo la que permite que sigamos leyendo el *Curso*, es decir: la que permite despejar la mesa de aserrín terrenal y montar el laboratorio de la química semiológica.

Quizá el mismo día que los devotos alumnos de Saussure firman su prólogo, Mariano Azuela decide emprender la fuga de Lagos de Moreno con la tropa de Manuel Caloca, un coronel de 18 años, luego de la derrota de Celaya y de que los obregonistas van cercando la región. Entre julio y octubre de 1915 ese grupo atraviesa Aguascalientes, Zacatecas y Durango para alcanzar la querencia villista, Chihuahua, aunque el doctor Azuela, ya encarrerado, cruza la frontera y se instala en El Paso. Casi, más bien, se instala en las oficinas de *El Paso del Norte*, periódico de Fernando Gamiochipi quien comienza a meter a prensa las entregas

de *Los de abajo* mientras su autor aún está redactando los capítulos de la tercera parte. Un mes después, en diciembre, Gamiochipi publica la “novela de palpitante interés y de gran actualidad”, según la anuncia, ya en forma de libro. Al año siguiente Azuela podrá volver al país, se instalará en la Ciudad de México, abrirá su humilde consultorio médico y seguirá, acaso más humildemente aún, escribiendo y publicando sus pequeñas novelas. En 1920, desencantado al menos de la Revolución, decide meterle mano a su viejo libro, cuyo subtítulo original era “Cuadros y escenas de la revolución actual”: le hace grandes y decisivos cambios, aparece el libro —que es, básicamente, la versión que seguimos leyendo—, no pasa nada y el doctor Azuela vuelve a su consultorio.

Todos esos cambios podrían agruparse en cuatro principales conjuntos: los dos primeros —debilitar la beligerante opción villista de la primera versión, y borrar lo excesivamente *literario*, párrafos donde el narrador se entregaba a la inercia decimonónica— ayudarán mucho al súbito prestigio de la novela un lustro después, al ofrecer una imagen menos agonística de la Revolución, ya con mayúscula, aceptable para unos y otros, y al proyectar una modernidad narrativa que complacerá a los pocos críticos no nacionalistas, como Villaurrutia. Pero sobre los otros dos conjuntos —el trabajo para potenciar y afilar el registro oral de los personajes, y el cuidado para perfilar de mejor manera a Luis Cervantes— debemos preguntarnos qué busca Azuela con ellos. Años después, tras el éxito, tras haberse levantado la nueva estantería de la Novela de la Revolución a partir de su librito, a Azuela le gustará coquetear con la inocencia y el misterio: se pintará como un ingenuo en los terrenos de la política real y disfrutará que su novela sea elogiada por comunistas y reaccionarios, quienes la interpretan a su respectivo favor. Pero entre 1915 y 1920 Azuela quiere enfatizar una diferencia decisiva. Tenemos,

por una parte, a Luis Cervantes: un joven médico que se suma con torpeza civil a una tropa villista; por otra, a Mariano Azuela: un joven médico que se suma con torpeza civil a una tropa villista. Hay que distinguirlos, borrar el fantasma del alter ego. Pero esto es sólo un eslabón de la diferencia que busca enfatizar: el otro es que los acompañantes de Demetrio Macías sean “hombres de pechos y piernas desnudos, oscuros y repulidos como viejos bronce” y que Macías enseñe “sus mejillas cobrizas de indígena de pura raza”, para no mencionar que hasta el crestón del Cerro de la Bufa parezca “testa empenachada de altivo rey azteca”. Macías y sus hombres por un lado, Luis Cervantes por otro, ahí está la diferencia que ha de remarcar: en sus empleos del lenguaje.

Se puede discutir muchísimo, como se ha hecho, si Azuela no indigeniza una tropa más bien mestiza y si tal proceso no es sino romantización que bordea riesgosamente un paradójico racismo; si, junto a ello, no se idealiza una naturaleza siempre soberana, imperturbable; incluso si, en caso de interpretar a favor el sesgo indigenista, esto no condena a los personajes a una inmovilidad esencial, el estatismo fantaseado por la civilización. En una escritura tan inmediata a los hechos, tan apegada a sujetos y sucesos reales, sin embargo, la polarización de Azuela se revela acaso como su principal ficción, esto es, un *procedimiento*, una distorsión deliberada y formal. Como citas aisladas, el trabajo diferenciador entre Demetrio y Luis Cervantes puede resultar equívoco, cruel o ingenuo; como procedimiento, me parece, supone una verdadera opción política —y literaria.

Azuela va huyendo y tomando notas. Azuela atiende enfermos y heridos y retiene diálogos, gestos, locuciones. Azuela duda si quedarse en Chihuahua o seguirse y mientras tanto registra las últimas noticias villistas. En la oficina de *El Paso del Norte*, en una máquina de escribir desde luego ajena,

empieza a moldear lo que venía ya rayoneando en su libreta: *cuadros y escenas*. El villismo ha sido derrotado pero no está derrotado, como subrayó entrañablemente Aguilar Mora, la Historia tampoco: he ahí lo *actual* del subtítulo original. ¿Pero y la historia? En algún momento –y no debió tardar mucho– a Azuela se le presenta una certeza: está escribiendo una novela, no un reportaje. Tiene muchas estampas, secuencias, parlamentos, pero no una historia. Entonces inventa dos, en realidad trezadas. La primera historia es que no hay historia. Si acaso, un camino: de Limón, el pueblo de Demetrio, a otros lugares y de vuelta a Limón. La ausencia de trama, como apuntó Mónica Mansour, constituye el verdadero relato de *Los de abajo*: el desconocimiento de los destinos, de las razones del desplazamiento. Lo que se sucede en todo caso, con impiadosa regularidad, son federales, orozquistas, carrancistas: los enemigos de Demetrio Macías. La novela cuenta la historia de unos personajes que desconocen incluso habitar una historia –y para ello, lo que no es poco, Azuela tiene que dar con un procedimiento nuevo en la literatura mexicana: un narrador que, como sus personajes, va tanteando el terreno, a ciegas, intentando adaptarse.

En la otra historia, Demetrio y sus hombres, campesinos, pelean contra don Mónico, el cacique. No hay que hablar mucho de ello: la injusticia es clara, se palpa. La situación es la que es, y ha de responderse a ella; las explanadas, las montañas azules de Juchipila, los pitahayos, las rocas desgajadas, son visibles porque Demetrio y sus hombres las ven, las tientan o escalan, las conocen, descifran sus siluetas, sus contornos: no son símbolo de ningún futuro sino hechos del presente. Pero a ese mundo cerrado arriba un ente extraño, torpe, frágil, indefenso, que va propiamente a posibilitar la historia. Con él, es decir con Luis Cervantes, *Los de abajo* deviene una especie de novela de aprendizaje, una *Bildungsroman* torcida y

oscura donde el aprendizaje, en vez de forjar, contamina y destruye.

¿Quién educa?, habría que preguntarse, como se preguntó Josefina Ludmer respecto de la gauchesca. En una lectura, Cervantes, el joven ilustrado de tendencia maderista, descubre que su saber vale muy poco en medio de la tropa revolucionaria; en esa lectura, Demetrio le enseña a Cervantes que no sabe nada, o que en realidad nadie sabe nada: extremándola, es la interpretación nihilista del Loco Valderrama, personaje confuso y equívoco que Azuela no introdujo hasta 1920, o bien la interpretación donde Azuela se frena ante una verdadera colisión, hasta entonces impensada, frente a la que su alter ego fracasa como ideólogo y la tropa se desgarrar a través de la violencia. Pero invirtamos los términos: Luis Cervantes es el educador, no sólo proyectado así –y pronto derrotado– por su rol en el ancestral reparto de papeles entre la cultura y la naturaleza, sino el educador real y consistente a lo largo del libro. Cervantes, como dijimos, es débil, temeroso, y para sortear el nomadismo de los rebeldes no posee más que una destreza: su retórica, su saber retórico. Demetrio es Demetrio para sus hombres pero un día comienza a ser el coronel Macías, y más tarde, merced a otro desliz de Cervantes, será ya “mi general Macías”. ¿Se lo había ganado? Quizá, y las condiciones no daban precisamente para aguardar a que una autoridad militar sancionara el ascenso. Sabemos que, conforme avanza la novela, el grupo de Demetrio se va despeñando en la zozobra, la desazón, la rutina incluso; a partir de la segunda parte su tropa, cada vez más grande y heteróclita, se entrega con más frecuencia al hurto y la destrucción. Y, no obstante, no son éstos los términos empleados: en vez de *hurto* se dice “avance”; en vez de *violación* o *raptó* habrá ya formas nuevas de nombrar. Ante el objeto *rapiña*, digamos, el lenguaje puede ahora reconcentrarse en sí mismo, reelaborarse y producirse como una bella

frase que, en lugar de *rapiña*, ahora dice *lo mínimo y honrado que uno puede tomar por luchar tan denodadamente por la causa*.

Y es que *causa* es la palabra, el fenómeno más importante en que encarna la enseñanza de Luis Cervantes. En el mundo de Demetrio y sus hombres, de lazos y signos no perceptibles como tales y de causas nunca caracterizadas como “causas”, Cervantes introduce pedagógicamente la arbitrariedad del signo. Poco a poco, a la fluida funcionalidad de los signos donde se pelea contra don Mónico y se descifran siluetas en lo alto del cerro, se le inocular la maleabilidad de lo convencional. Es ahí propiamente donde aparece la Revolución, con mayúscula, es decir, la *causa*, la renominalización de Cervantes-Mefistófeles quien, merced a su matraz lingüístico, abre la puerta a un teatro de quimeras. El mundo de Demetrio funcionaba bajo el régimen de la anonimidad: nombres simples o apodos, inutilidad de las abstracciones en tanto fantasías de futuro, el habla y no la escritura (y desde luego no la *lengua*), las leyendas sobre Villa, el torbellino de los rumores. A él, es claro, se opone la nominalización de Luis Cervantes, en una trama que recupera la vieja dicotomía sarmientina del siglo XIX pero para darle la vuelta: la barbarie surge únicamente cuando el retórico desliza la posibilidad de que el lenguaje sea arbitrario. Puede argüirse que Azuela deforma a los campesinos en que basa a sus personajes y que proyecta en su mundo un sustrato mítico, el de lo *originario*, o que a su reflexión implícita sobre el lenguaje podría criticársele lo mismo que a la de Saussure, pero con menos facilidad se sostendría que su ficción no supone un posicionamiento, además de moral, político: en la principal modificación deliberada de su libro se cuelga el elemento mediante el cual narrar la tenue pero decisiva historia de un aprendizaje corrosivo (y su consiguiente desaprendizaje: depurada su tropa, Demetrio vuelve a Limón a morir no por ninguna *causa* sino en su propia lucha)

que advierte e interroga la lógica civilizatoria de la ciudad letrada. Quizá había que hacerlo así, maniquea, polarizadamente. Como lo había hecho no un villista sino un zapatista un año antes, desde Milpa Alta: “...responsabilidades oficiales escrupulosamente exigidas; libertad de imprenta para los que no saben escribir; libertad de votar para los que no conocen a los candidatos; correcta administración de justicia para los que jamás ocuparon a un abogado. Todas estas bellezas democráticas, todas esas grandes palabras con que nuestros abuelos y nuestros padres se deleitaron, han perdido hoy su mágico atractivo y su significación para el pueblo”. Y es que no sobraría pensar, desde luego, en las relaciones entre la trama, esta trama de *Los de abajo* y las circunstancias concretas que rodean a Azuela en el segundo semestre de 1915: los reacomodos políticos, la postulación de una revolución *nacional*, la profesionalización de las tropas, el encauzamiento conceptual de la guerra, y el vislumbre no de una sino de múltiples insurrecciones concretas, contingentes.

En 1915 el saber retórico de Luis Cervantes –aunque muchos de sus lectores no lo advirtieran– es detectado, despreciado y combatido por su autor, quien, creo, habría convenido en que la arbitrariedad del signo era la condición de posibilidad para una de sus némesis predilectas: la que designa el verbo *chaquetear*.

Coda. En un libro de 1955 asoma un breve homenaje a la sensibilidad sobre el signo lingüístico del doctor Azuela: un cacique cansado y ensimismado recibe a un grupo de hombres insurrectos. Les ofrece de cenar, los observa y les pregunta por qué se han levantado en armas. Entonces uno de ellos le responde: “Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Aguárdenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguamos la causa”.

