

La epopeya de la clausura

Azuela y Rulfo vistos desde 1985

Christopher Domínguez Michael

Cuando concluye *Pedro Páramo* (1955), la célebre novela de Juan Rulfo, mueren con ella varios siglos de la tragedia mexicana. Al desmoronarse como un montón de piedras el cacique de Comala, la cultura de México lo ha perdido todo. Ha perdido el episodio central de su épica, la aventura de los hombres del campo; ha pagado su pecado, común a todas las culturas, del asesinato primigenio de un campesino y la destrucción de un paraíso agrario. La víctima y su páramo nos han sido arrancados por la fuerza. Tenemos, en cambio, la primera novela perfecta, un libro narrativo plenamente contemporáneo y al último héroe trágico de la cultura nacional, que ha sido el primero para nuestra novela.

Si la construcción de una cultura es una cadena de mitos que nacen y agonizan, no hemos sido cuidadosos en desenrañar ese conflicto en uno de sus espacios más tensos: la novela. Una *novela pobre* como lo fue la mexicana hasta la mitad del siglo XX vivió con los mitos nacionales una relación difícil. La misma hazaña decimonónica de elaboración de una *cultura nacional* llevaba en sí la lucha por ejercer un mito en el mar de la zozobra. La novela nació para enfrentar y desplazar al mito: Rulfo lo ha hecho para nosotros.

La representación de la vida campesina fue durante siglos el mito nacional mexicano. Sus vertientes fueron vastas. Una alegoría del origen que veía en la comunidad rural el edén de la inocencia, exaltado por sus atributos de felicidad bucólica y simultáneamente destruido por ser un obstáculo del progreso. Una epopeya nacional que hallaba su objeto (que no su sujeto) en el campesino como tema central, estigma del pasado y obligado destino.

Si la historia mexicana había sido otra tragedia, la novela nunca encontró un héroe a la altura del arte, como Ramón López Velarde pidió a Cuauhtémoc para la poesía.

Realismo, costumbrismo o naturalismo, la suya era una literatura sin universo trágico. Si acaso llegaron a tocar las riberas de la condición del semidiós. No tuvieron un Prometeo, un Edipo, un Áyax y eso que lo buscaron más que nadie, queriendo seguir a su maestro Victor Hugo. La novela mexicana no resistía una elaboración simultánea de la realidad y la ficción. No podía tener un Pedro Páramo.

La llamada Revolución mexicana es el episodio más trágico de la historia del país. Las violencias del siglo pasado suscitaron hombres ejemplares y confusiones sangrientas y con dolor lograron elevar a la cultura nacional a la condición de mito constituido. Los episodios revolucionarios que comenzaron en 1910, en cambio, tuvieron ya una exageración histórica de sí, la plena conciencia de encarar lo mítico. Héroes y villanos, masas e individuos, ejércitos y caudillos, mártires y traidores finalmente daban a la novela el derecho a nutrirse de un universo trágico que le daba razón de ser y oportunidad de diferencia.

Los de abajo, la novela de Mariano Azuela de 1915, fue la primera expresión de ese nuevo tiempo mitológico. Ha sido certero Carlos Fuentes al llamar al libro de Azuela “una *Ilíada* descalza”, pues *Los de abajo* refleja la lucha de los hombres en los primeros días de la creación de un tiempo, cuando combaten entre sí para decidir cuáles son los dioses que subirán al Olimpo. *Los de abajo*, crónica de acontecimientos que todavía no cristalizan en la memoria histórica, es proclive a una lectura en busca de arquetipos. Es un libro bárbaro. Por

ello no quiere ni puede tener un héroe trágico, Demetrio Macías; es un semidiós, arquetipo del rebelde ciego, del jefe emanado del pueblo del que es torturador: emanación, repito, y víctima. El suyo no es un destino regido por los cielos ni definido por razón alguna; su existencia es una experiencia vital y, por ello, su legado no tiene trascendencia colectiva. El mito en *Los de abajo* son las masas como cuerpo anónimo. Si la literatura decimonónica consagró al campesino como representante de la traición primordial y del estancamiento bucólico, las masas insurrectas que Azuela retrata destruyen una concepción prehistórica del tiempo en la novela. Sin las imágenes de Mariano Azuela hubiera sido imposible el muralismo, la más exacta —por su naturaleza gráfica y monumental— de nuestras elaboraciones mitológicas.

Demetrio Macías fue transfigurado por los muralistas en el campesino revolucionario que persigue al clero y funda ejidos. La diferencia, o más bien el trayecto, entre el personaje de Azuela y el arquetipo de Diego Rivera es un asunto de inoculación ideológica progresiva. Pero ambas imágenes son depositarias de un secreto. El mito nacional del campesino es un mito de poder. Es desde el campesino donde se ha delegado el poder constitutivo de las diversas naciones que México ha sido, y es el campesino prestigio y zozobra de su cultura política. El campesino como sueño de progreso, como pesadilla de atraso secular; el campesino como ardiente masa anónima y el campesino como cacique, dueño o propietario exclusivo de un poder que puede parecer invisible para la modernidad pero cuya efectividad es indestructible. Los historiadores lo saben: al terminar la Revolución, México es más que

nunca una nación dividida en reinos gobernados por miles de Pedros Páramos. El poder secreto del Señor mexicano morirá primero en la novela que en la realidad.

Ésa es la lección política de *Pedro Páramo*: desnudar el mito del poder sobre el que se levanta una sociedad, llegar hasta las entrañas de un mito nacional, cultural y político.

Sólo en la agonía alcanzan los héroes su justa dimensión trágica (recordar a Filoctetes). La novela mexicana había reflejado hasta lo absurdo la elocuencia del mito campesino sin poderlo cristalizar en su condición extrema, es decir, agónica. Quizá no era el tiempo. Sólo en el instante del derrumbe del Señor del Poder podía encontrar la novela su puente de contacto y de despedida con la tragedia.

En Comala, el poblado de fantasmas donde transcurre la novela rulfiana, la utopía campesina ha encontrado finalmente su estatuto de antiutopía. Los campesinos redimieron a la Nación de su culpa pres-tándose para emblemizarla como mito, pero fueron víctimas del crimen y del despojo. La idílica comunidad campesina ya es una ruina sin tiempo y con transhumante espacio. La rebelión agraria ha sido otra de las rebeliones de colgados. La ciudad fantasma de Rulfo prepara el coro para la muerte del héroe. Las escasas cien páginas de *Pedro Páramo* son un conglomerado cosmogónico. La novela ha esperado muchos días para dar muerte al mito campesino, al símbolo eterno del Señor del poder mexicano, quien en *Pedro Páramo* es víctima de sus agraviados, víctima de sus

hijos, agonista en manos de fantasmas que le torturan los oídos con leyendas, recuerdos de amor, maldiciones. Juan Rulfo lleva la tragedia a su máximo esplendor, el de la caída. Propone al primer héroe trágico de la novela mexicana para darle muerte, hacerlo desmoronarse como un montón de piedras, para concederle el último reino y muerte en una sola novela. *Pedro Páramo*: concentración del mito, despliegue trágico, muerte del héroe y nacimiento de la novela. La cuenta está saldada y lo que queda es el vacío. ¿Muerto el héroe, la tragedia continúa? **U** (1985)

Adelanto de *Ensayos reunidos, I. (1984–1998). Narrativa mexicana. Servidumbre y grandeza de la vida literaria y otros ensayos. Elogio y vituperio del arte de la crítica*, de Christopher Domínguez Michael, que Sexto Piso publicará este año.



Taller de la Gráfica Popular, *Benito pastor*