

**Voice and Palimpsest in Pedro Angel Palou's Novels of the  
Mexican Revolution**

**Voz y Palimpsesto en las Novelas de la Revolución Mexicana de  
Pedro Ángel Palou**

BY

ANGÉLICA ROCÍO AHLMAN  
B.A., De Paul University, Chicago, 1994  
M.A., Loyola University, Chicago, 2004

THESIS

Submitted as partial fulfillment of the requirements  
For the degree of Doctor in Philosophy in Hispanic Studies  
In the Graduate College of the  
University of Illinois at Chicago, 2023

Chicago Illinois

Defense Committee:

Steven Marsh, Chair  
Patrick O'Connor, Advisor, Oberlin College and Conservatory  
Margarita Saona, Hispanic and Italian Studies  
Tatjana Gajic, Hispanic and Italian Studies  
Oswaldo Zavala, College of Staten Island

A mi amada familia al norte y sur del Río Bravo, especialmente a mis hijos, Marcos Ahlman y Nicholas Ahlman, y a mi esposo Scott Ahlman, con todo mi amor.

## AGRADECIMIENTO

Me gustaría expresar mi agradecimiento afectuoso a los profesores que conformaron mi comité de tesis: Steven Marsh, Patrick O'Connor, Margarita Saona, Tatjana Gajic y Oswaldo Zavala. Cada uno de ellos me brindó su ayuda en diferentes momentos. Sin el inquebrantable apoyo de Patrick O'Connor, me hubiera sido imposible terminar esta tesis. A Patrick le debo la felicidad de obtener el doctorado en literatura. Agradezco su infinita paciencia y el que haya compartido conmigo sus conocimientos y su sentido del humor. Dianna Niebylski me dio la idea de trabajar el tema de las novelas de la Revolución Mexicana y su artículo sobre Vallejo fue clave para mi entendimiento de César Vallejo, y por ende, para mi capítulo sobre *Zapata*. Las palabras de ánimo de Margarita Saona y Oswaldo Zavala fueron invaluable a lo largo del proceso. Hacia el final, Steven Marsh autorizó el tiempo suplementario que necesité para escribir la disertación y gracias al artículo de Tatjana Gajic pude articular la violencia social en la novela de Pedro Ángel Palou sobre Pancho Villa.

ARA

## TABLE OF CONTENTS

<u>CHAPTER</u>	<u>PAGE</u>
I. PALIMPSESTO Y REVOLUCIÓN EN TRES NOVELAS DE PEDRO ÁNGEL PALOU.....	1
A. Introducción.....	1
B. Resumen del Período Histórico.....	7
C. El Personaje Histórico Posmoderno.....	13
D. Recorrido Por La Novela Histórica en México.....	18
E. Palou y La Novela Histórica del Siglo XXI.....	28
F. Resumen de Los Tres Capítulos.....	33
II. ZAPATA: LA VOZ COMO PALIMPSESTO.....	36
A. Introducción.....	36
B. Estructura: Tres Nociones Diferentes del Tiempo.....	39
C. La Figura Épica y La Ironía en El Corrido Mexicano.....	45
D. Nuevas Rutas: La Historia y La Descripción de una Época.....	56
E. El Recorrido de La Historia: Fe e Intriga.....	64
F. De la Novela Revolucionaria a La Novela Histórica Posmoderna.....	72
G. Vallejo en Zapata: El Sentido de La Palabra.....	81
H. Conclusión.....	89
III. LA VOZ Y LA ESCRITURA EN POBRE PATRIA MÍA: LA NOVELA DE PORFIRIO DÍAZ.....	91
A. Introducción.....	91
B. Estructura.....	94
C. Reconsideraciones Historiográficas .....	100
D. La Nueva Representación Realista de Porfirio Díaz .....	103
E. El Pragmático en Creelman .....	115
F. El Narrador No Confiable/ Construcción Irónica del Narrador No Confiable. ....	119
G. El Paraíso Perdido .....	125
H. Fuentes: La Alegoría Familiar .....	129
I. José Emilio Pacheco: El Umbral .....	135
J. La Memoria del Dictador y La Presencia de Los Olvidados.....	141
K. Alejo Carpentier: La Historia en El Arte, El Arte en La Historia .....	144
L. El Juego.....	147
M. Conclusión .....	153
IV. UNA CRÓNICA Y ELCUERPO DEL DELITO EN: NO ME DEJEN MORIR ASÍ. RECUERDOS PÓSTUMOS DE PANCHO VILLA .....	156
A. Introducción .....	156
B. Estructura y Estética.....	159
C. La Metonimia y La Historia de Dos Crímenes.....	165
D. La Memoria en La Revisión Histórica .....	172
E. Villa es el Norte y La Defensa del Territorio.....	180
F. Norte es La Libertad y La Creatividad.....	186

## TABLE OF CONTENTS

<u>CHAPTER</u>		<u>PAGE</u>
G.	La Intriga Histórica .....	191
H.	Violencia, Fidelidad, y Traición de Tiburcio Maya y Los hermanos López .....	195
I.	Canutillo: Utopía y Traición .....	203
J.	Las Pistolas y Las Mujeres de Palou .....	207
K.	Conclusión .....	216
V.	CONCLUSIÓN: PALIMPESTO DE LAS VOCES DE HUÉRFANOS .....	219
	CITED LITERATURE .....	237
	VITA .....	252

## SUMMARY

Pedro Angel Palou is one the most prolific novelist in Mexico and a staunch proponent of the tradition of “continuity and renovation” in Latin American literature. Nonetheless, there has not been an in-depth analysis of his most important novels and there is not, yet a serious study done that encompasses the whole corpus of his works. The purpose of this graduation thesis is to narrow this gap by carefully analyzing three of his historical novels written around the time of the commemoration of the Centenary of the Mexican Revolution: *Zapata*, *Pobre patria mía: La novela de Porfirio Díaz*, and *No me dejen morir así: Recuerdos póstumos de Pancho Villa*. This study draws in contemporary historiography and postmodern theory with emphasis in palimpsest.

This thesis is composed of five chapters. Chapter I is introductory and offers an overview of the tradition of the historical novel in Mexico and describes Palou’s eclectic narrative from his beginnings to the present. It also deals with different concepts of postmodernism and identifies Linda Hutcheon’s ideas on postmodernism and parody as pivotal to this study. Chapter II focuses on the novel *Zapata* and its construction as a parody of the Mexican corrido, sustained by the hypertextual treatment of *Pedro Páramo* by Juan Rulfo and Cesar Vallejo’s poem, “Y si después de tantas palabras.” Chapter III examines the hypertextual construction in *Pobre patria mía: La novela de Porfirio Díaz*, which is based on Henry James’ novel, *The Wings of the Dove*; Emilio’s Pacheco book, *El silencio de la luna*; and the novels *La muerte de Artemio Cruz* and *El recurso del método* by Carlos Fuentes y Alejo Carpentier, respectively. Chapter IV analyzes the palimpsestic construction in *No me dejen morir así: Recuerdos póstumos de*

*Pancho Villa*, which draws in an hipertextual fashion from the novels: *Cónica de una muerte anunciada* by Gabriel Garcia Marquez, *Cartucho* by Nelly Campobello, and *Vámonos con Pancho Villa* by Rafael F. Muñoz.

Chapter V concludes that under structures that are simple and univocal in appearance, Palou creates complex structures and convoke diverse voices, literary and not literary to bring to the fore long- lasting social problems that Mexica society has endured until present times. The ubiquitous presence of the literary tradition and the autoreferential underlying signal the role of the literary writer as a preserver of memory providing at the same time for a narrative that is much more ludic than Palou's previous novels. In this thesis, I elaborated on the social and cultural implication of the juxtaposition of history and fiction. I believe that the political implications of such a juxtaposition deserve further analysis.

## I. PALIMPSESTO Y REVOLUCIÓN EN TRES NOVELAS DE PEDRO ÁNGEL PALOU

Insisto en que, al acopiar todo este material, los seres rescritos y reacomodados han ganado una vida ficticia, autónoma de la historia y ya los personajes reales no tienen la culpa de lo que aquí les sucede a los otros. (Palou, *En la alcoba de un mundo*)<sup>1</sup>

### A. Introducción

Pedro Ángel Palou García ha escrito seis novelas históricas.<sup>2</sup> Tres de ellas que son motivo de este estudio giran en torno a personajes históricos relacionados con la Revolución Mexicana. Estas novelas son *Zapata* (2006), *Pobre patria mía: la novela de Porfirio Díaz* (2010) y *No me dejen morir así: Recuerdos póstumos de Pancho Villa* (2014). Después de *Zapata*, Palou publicó *Morelos, morir es nada* (2007) y *Cuauhtémoc: la defensa del quinto sol* (2008). Las novelas sobre Zapata, Morelos y Cuauhtémoc fueron concebidas como una trilogía de los sacrificios históricos de México. Después vendrían otras novelas históricas o que tienen un marcado contexto histórico: *Varón de deseos* (2011); las novelas detectivescas: *El impostor* (1912), *El dinero del diablo* (2009) y *La amante del ghetto* (2013).<sup>3</sup> El ángulo histórico se percibe en otras de sus novelas no históricas; tal es el caso de *En la alcoba de un mundo* (1992) sobre la

---

<sup>1</sup>Citado de las indicaciones del transcriptor en la novela de Palou, *En la alcoba de un mundo*, sobre la vida de Xavier Villaurrutia (187).

<sup>2</sup>Palou es hijo del historiador y profesor de historia Pedro Ángel Palou Pérez.

<sup>3</sup> En *Tierra Roja: La novela de Lázaro Cárdenas* (2016), Palou trata el tema del reparto agrario.



vida del escritor Xavier Villaurrutia y en su trabajo ensayístico.<sup>4</sup> Con las cinco novelas históricas enfocadas en México, Palou cubre la época prehispánica hasta el cardenismo en los años treinta, pasando por la época de la Colonia, la Independencia y la Reforma.

El talento de este autor poblano fue reconocido desde sus primeros trabajos. Christopher Domínguez vio en él a una de las jóvenes promesas literarias de México (Domínguez 1462). En 7 agosto de 1996, Palou presentó en La Casa del Lago de la Ciudad de México *Memoria de los días* (1995)<sup>5</sup> junto a las novelas de tema apocalíptico de Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Ricardo Chávez Castañeda. En este evento los cinco escritores leyeron el manifiesto crack,<sup>6</sup> en el que declaraban su intención de querer marcar un cambio, en lo que consideraban, la tendencia de repetir de manera formulaica las estrategias del Boom. En el manifiesto, los integrantes del Crack piden por el retorno a la tradición literaria de “la ruptura y continuidad,” de la que habla Octavio Paz en *Los hijos del limo*. El grupo del Crack denuncia a los falsos epígonos, y aunque no especificaban títulos de novelas o nombres de autores, era evidente que se refería a la literatura del momento que gozaba de éxito comercial clasificada por algunos críticos como Donald L. Shaw como novelas del Pos-Boom. Los escritores chilenos, Alberto Fuguet y Sergio Gómez, habían condenado igualmente a este tipo de literatura en el prólogo de la antología *McOndo*.

---

<sup>4</sup>Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos (1997); *Escribir en México durante los años locos: el campo literario de contemporáneos* (2001); *La culpa de México: La invención de un país entre dos guerras* (2009); y *El fracaso del Mestizo* (2014).

<sup>5</sup> La primera publicación de la novela fue en 1995 bajo Joaquín Mortiz.

<sup>6</sup>*La conspiración idiota* de Chávez Castañeda; *Si volvieses sus majestades* de Padilla; *Memoria de los días* de Palou; *Las rémoras* de Eloy Urroz; y *El temperamento melancólico* de Volpi.

La reacción de la crítica de la época respecto al grupo fue negativa; juzgaba que los escritores se proponían como los dictadores de la estética contemporánea, mostrando un ego desmedido. De acuerdo con Tomás Regalado, la comunidad literaria mexicana asumió que las novela y el manifiesto respondían a móviles publicitarios de la editorial *Nueva Imagen* a cargo de Sandro Cohen (González Boixo 155). Además, algunos comentarios dejaban ver una tensión de clase social. Guillermo Fadanelli usó la frase “literatura del frac” para describirlos (Sánchez Prado, *Strategic* 87). En realidad, el manifiesto no asomaba un proyecto ideológico ni una estética común, sino una postura compartida en la intención de apostar por un tipo de literatura experimental. Gerardo Laveaga señaló la dificultad de englobar formal y temáticamente la obra de los siete escritores (González Boixo 156).

En cuanto a Palou, al explicar su propuesta literaria, dice abocarse a los principios de Ítalo Calvino en *Seis propuestas para un nuevo milenio* (1985) y plantea que el Crack desea seguir estos seis principios: la levedad (con humor y sarcasmo); la rapidez; la realidad múltiple; la visibilidad por medio de una prosa sonora y rítmica; la exactitud en la palabra y el compromiso en el proyecto literario y con su futuro: “recorrer con la voluntad de naufragio los mismos principios” (Chávez Castañeda 212). En el tetrálogo con el que concluye su contribución al manifiesto, Palou repite la importancia del riesgo, la intertextualidad y la imaginación –en contraposición a la biografía– y la fiesta del lenguaje. Dice Palou: “y por qué no un nuevo barroquismo: ya de la sintaxis, ya del léxico, ya del juego morfológico”. Al igual que el resto del grupo, Palou expresa un juicio negativo con respecto al lenguaje estandarizado y la rapidez de la época contemporánea. Los escritores declaraban repetidamente que el manifiesto había sido una broma, ya que nunca habían tratado de guiarse por principios literarios comunes. La

Consigna de Palou, "No participarás en un grupo en que te acepte a ti como miembro" (Chávez Castañeda 213), dejaba ver el humor y juego implícito en el manifiesto. José Alberto Castro, por otra parte, fue uno de los primeros en contextualizar al grupo dentro de la narrativa contemporánea de la época (Sánchez Prado, *Strategic* 87).

Los miembros del Crack, principalmente Ricardo Chávez Castañeda e Ignacio Padilla, respondieron a lo que consideraron ataques infundados. Chávez Castañeda declaró que las novelas fueron criticadas sin ser conocidas (230). Padilla hizo eco de este comentario en varias ocasiones. En *Si hace crack es boom* (Umbiel 2004), el escritor de *Si volviesen sus Majestades* señala que el Crack había querido articular una tendencia que se venía dando en Latinoamérica en cuanto al reclamo por una nueva trayectoria en la literatura. De hecho, a Padilla le sorprendía que no hubiera criticado antes dado los nuevos intereses de los escritores de su generación. En *Heterodoxos mexicanos*, Padilla observa el interés de su generación por la literatura cerebral, inclinada al fenómeno metaliterario borgeano (159):<sup>7</sup>

la nuestra es una generación podrida en la literatura, para bien y para mal, y eso la hace muy singular. No es singular en abordar temas extraños o extremos, pero sí es singular el altísimo nivel de literaturidad, o de literatura, con la que se escribe. (160)

Después del manifiesto, Padilla y Volpi persiguieron estudios doctorales en Europa y Ricardo Chávez Castañeda y Urroz emigraron a los Estados Unidos. Palou permaneció en México desempeñándose en puestos administrativos y escribiendo varias novelas en registros diferentes. Volpi y Padilla volvieron a ser noticia, esta vez de manera positiva, por haber recibido prestigiosos premios literarios, Volpi por *En busca de Klingsor* (Premio Biblioteca Breve

---

<sup>7</sup>Ignacio Padilla nombra a Eduardo Antonio Parra, Cristina Rivera Garza, y a Rosa Beltrán, entre otros, como escritores que comparten los mismos intereses que el crack.

de Seix Barral, 1999) y a Padilla por *Amphitryon* (Premio Primavera de Espasa- Calpe, 2000).

Estos reconocimientos abrieron nuevas plataformas para los escritores del crack.<sup>8</sup> Los miembros del grupo se reagruparon como parte de una campaña de publicidad transnacional que energizaría la redistribución a sus obras (Sánchez Prado 2008,79). La editorial Mondadori publicó el libro de Chávez Castañeda, *Crack: Instrucciones de Uso*,<sup>9</sup> en el que se vuelve a publicar el manifiesto Crack. Los escritores tuvieron un espacio para defenderse nuevamente de la acusación de que habían renegado a su tradición latinoamericana; lo hicieron elaborando sobre sus influencias literarias en una manera más detallada. Manifestaron que desde el inicio de su concepción como grupo literario habían declarado aspirar a una novela total y experimental como la novela del Boom, entre otras influencias (Regalado 299). En la sección de Palou, "El Pequeño diccionario del Crack", en *Crack: instrucciones de Uso*, Palou describe (de la A a la Z), su perspectiva sobre el desarrollo de la novela en México y en Latinoamérica: "No creemos en *la angustia de las influencias*, sino en los precursores y en la ambición de acercarnos a ellos mediante la obra" (Chávez Castañeda 193; *itálica en el original*). Reitera un rechazo absoluto a seguir el dictado del mercado en cuanto a definir el significado de la literatura latinoamericana para escritores y lectores: "Para que sea verdaderamente latinoamericano, es necesario no escribir literatura latinoamericana", dice Palou (200). Para Palou el "mercado" promueve nociones de "nacionalismo" y establece clasificaciones, tales como el "realismo mágico", que son la "la tumba" de la literatura latinoamericana (204).

---

<sup>8</sup>En el libro ya mencionado, Sánchez Prado estudia la manera en que Volpi y Padilla, además de Palou, Sergio Pitlor, y Cristina Rivera Garza, participan en World Literature; premios europeos como estos figuran en el argumento.

<sup>9</sup> El libro recopila la novela *Variaciones sobre un tema de Faulkner*; el manifiesto Crack y una bibliografía de Tomás Regalado.

Palou cuenta con casi cincuenta títulos en su haber y gran éxito comercial; por eso sorprende, como bien lo observa Ignacio Sánchez- Prado, que no exista todavía un estudio académico sobre su novelística hasta el presente. Sánchez Prado atribuye esta omisión al inicial antagonismo de la crítica mexicana hacia el grupo. No obstante, para Sánchez Prado, no se podría entender a los escritores del crack sin tener en cuenta su conciencia sobre la influencia del mercado literario en la determinación de valores estéticos y su voluntad de incorporarse a este mercado:

The Crack group always operate on the premise that such a distinction [between aesthetic and commercial literature] was a question of choice, not a necessity, and that it was better for the writers- not the publisher - to decide what commercial literature should look like. (Sánchez Prado, *Strategic* 88)

Según esto, la agencia de los autores en la difusión de la literatura y en establecer tendencias no interfiere en su desarrollo literario. Sin embargo, Sánchez Prado advierte el reto que representará para Palou el cumplir su aspiración de alcanzar a un público más allá de los círculos literarios, sin dejar a la deriva su ambición estética (Contemporary Spanish- American Novel 59-61).

Esta tesis propone establecer conexiones entre las aspiraciones estéticas y las estrategias desarrolladas en tres de sus novelas históricas sobre la Revolución Mexicana, a través de un estudio pormenorizado de los textos históricos y literarios usados de manera hipertextual e intertextual. En un primer objetivo, me propongo establecer la noción histórica de la que parte el autor en su acercamiento narrativo histórico y mostrar que es una postura liminal entre el discurso posmoderno y el discurso historiográfico contemporáneo, incómodo con el discurso posmoderno representado por Jean-François Lyotard. Interesa además establecer la interconexión entre géneros histórico y literarios en el contexto de una

valorización de la alta y baja cultura y los diferentes géneros (historia, memorias, corridos, poesía, realismo, modernismo) que le sirven a Palou para la construcción de la biografía y autobiografías íntimas bajo las cuales subyace una intervención (lo que Linda Hutcheon llamaría, como veremos, una parodia) al género biográfico. En un segundo objetivo, será fundamental para este análisis explicar la construcción palimpséstica y el significado del entrecruce intertextual en relación con el presente histórico del autor. Por último, me propongo establecer similitudes y diferencias temáticas y estéticas entre las novelas y de esta manera ir identificando la contribución de Palou al género de la novela histórica.

## **B. Resumen del Período Histórico.**

En *El laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz dice que la Revolución Mexicana fue un estallido de la realidad que movilizó a todo el país a una lucha armada. Después de la Revolución, México sería un país completamente transformado y la identidad del mexicano diferente. Los hombre y mujeres que se unieron a la lucha tuvieron la oportunidad de encontrarse con otro(s) México(s). La Revolución es uno de los períodos históricos más visitados por historiadores, artistas plásticos y novelistas. Mucho se ha estudiado la interferencia del gobierno posrevolucionario, urgido de legitimar su victoria después de la lucha armada, y de institucionalizar el discurso revolucionario. Desde los años veinte prevaleció una interpretación oficial triunfalista de la historia de la revolución basada en el nacionalismo, el mestizaje y la unidad revolucionaria. Este discurso llegó a su apogeo en los años treinta y se prolongó por las siguientes tres décadas. Hubo esporádicas críticas fuertes al sistema, tal el

caso de Cosío Villegas en los cuarenta, mas no fue sino hasta los años sesenta que surgió una historia revisionista que cuestionó los mitos de este discurso.<sup>10</sup>

La nueva ola revisionista de los noventa fue diferente a la anterior en que sacó del olvido a personajes que habían sido considerado los villanos de la historia. Muchos de ellos al decir del historiador Mauricio Tenorio Trillo, fueron los hombres que forjaron estado: Iturbide, Porfirio Díaz, Plutarco Elías Calles (72). Estudios como los de François Xavier Guerra abrieron la perspectiva histórica del período estudiado a épocas precedentes; así en la investigación sobre el porfiriato, Xavier Guerra toma en cuenta las guerras civiles que estallaron tres décadas antes, apenas declarada la consumación de la Independencia en 1821. Algunas etapas históricas y personajes que no habían sido explorados de manera amplia en el pasado adquirieron un nuevo interés. Christopher Domínguez Michael recupera el desempeño de fray Servando Teresa de Mier en la guerra independentista. Paul Gardner realizó una biografía extensa sobre el presidente Porfirio Díaz. Friedrich Katz y Paco Ignacio Taibo II escribieron extensas biografías sobre Francisco Villa. En cuanto a Zapata, de quien se ha escrito ininterrumpidamente, caben destacar los trabajos canónicos de Francisco Pineda Gómez que incorporan la perspectiva testimonial zapatista con los recuentos de algunos campesinos excombatientes. Estos textos procuran brindar diferentes posturas sobre los personajes dentro de la complejidad de su entorno para evitar ver la historia en negro y blanco. A continuación, presento un esbozo esquemático de los eventos históricos tratados en las tres novelas con el propósito de dotar de contexto a los acontecimientos narrados a lo largo de las tres novelas. Se trata de un período

---

<sup>10</sup>A ver, por ejemplo, *La ideología de la Revolución Mexicana* (1972) y *La formación del poder político en México* (1972) de Arnaldo Córdova y *La Revolución interrumpida* (1971) de Adolfo Gilly.

extenso que comprende desde la época pos-independentista hasta el inicio del gobierno del presidente Álvaro Obregón (1821- 1923).

Antes de que Porfirio Díaz entrara a la ciudad de México con su tropa de chinacos para recibir a Benito Juárez, después de haber vencido al ejército francés (1867), el general había peleado para derrocar a la dictadura de Santa Anna y había sido elemento clave en las guerras de Reforma (1853). Una vez restaurada la República, Díaz contendió por la presidencia y trató dar un golpe de estado al presidente Juárez bajo la proclama del Plan de la Noria: "Sufragio efectivo. No reelección". Este levantamiento era a decir del general Díaz una respuesta por la tercera autoreelección de Juárez a la presidencia. Muerto Juárez, de un ataque al corazón el 18 de julio de 1872, Díaz se sublevó contra el sucesor, Sebastián Lerdo de Tejada, y logró vencerlo por el apoyo que recibió de los liberales moderados que vieron con buenos ojos una "tiranía honrada" que pudiera terminar por fin con la guerra civil y las disputas políticas (Zea 260). Los recelos que provocó su ascenso militarista en el gobierno de los Estados Unidos se desvanecieron en cuanto mostró capacidad de mantener al país en control. Porfirio Díaz gobernó por cinco términos a lo largo de treinta y cinco años, excepto en el cuatrienio de 1880-1884, cuando permitió que el general Manuel González tomara el cargo en su nombre.

Los historiadores tienden a dividir el porfiriato en tres períodos. El primero (1876- 1896) es caracterizado por la reconciliación del Díaz jacobino con y el grupo conservador y la Iglesia católica; el segundo (1897 - 1905) es identificado como el inicio de la construcción del México moderno surgido del auge industrial y el incremento exponencial de la inversión extranjera (europea y americana); y el tercero es reconocido por la crisis político social que lleva a la movilización de los mineros en Cananea, Sonora (906), y a la huelga a los obreros textiles de Río



Blanco (1907). Los constantes cambios a la Constitución de 1857 anulaban los avances conseguidos en la Reforma. Además, la inconformidad por la desigualdad social había alcanzado un punto climático y la disidencia se mostraba desafiante. Los hermanos Flores Magón desplegaron en el balcón de la redacción de *El hijo del Ahuizote* el mensaje icónico, “La Constitución ha muerto”, durante la celebración del aniversario de la Constitución de 1857. Los fallidos intentos de someter la Guerra de Castas en Yucatán y la rebelión Tomochi (1881) en la sierra de Chihuahua delataban la relatividad de la “Pax Porfiriana” (Gardner 19).

El llamado revolucionario de Francisco I. Madero ganó impulso por la fuerza de los movimientos populares simbolizados por Francisco Villa y Emiliano Zapata. A pesar de las marcadas diferencias geográficas y culturales entre estos dos levantamientos, ambos fueron afectados por las enmiendas constitucionales que otorgaban cada vez mayores poderes al gobierno central y a los gobernadores de los estados a quienes se les dio además la facultad de nombrar a los jefes políticos regionales. Los estados, entre ellos Chihuahua y Oaxaca, perdieron la soberanía que en otro momento habían gozado. La pérdida de la soberanía, las leyes de Colonización y de Ocupación y Enajenación de los Terrenos Baldíos, aunado al dramático despliegue tecnológico del período 1890 -1910, resultaron en una apropiación acelerada de las tierras por algunas familias y la acumulación del capital minero y ganadero. Las colonias militares del norte perdieron acceso a los bosques y áreas de pastoreo. Las poblaciones indígenas que ofrecieron resistencia fueron recolonizadas en los estados del sur o exterminados.<sup>11</sup> Cuando Villa consiguió el control de Chihuahua en 1914 confiscó casi de inmediato las tierras de las familias latifundistas: los Terrazas, Creel, Culty, Falomir (Katz 233).

---

<sup>11</sup> Paco Ignacio Taibo II, *Yaquis: historia de una guerra popular y de un genocidio en México* (2014).

En Morelos, Zapata y sus hombres entraron a la revolución porque el artículo tercero del Plan de San Luis exigía la revisión de las leyes mencionadas en torno a la compra y acumulación de tierras. El incumplimiento al artículo tercero del Plan de San Luis hizo que la revolución sureña rompiera con Madero. Para varios historiadores, entre ellos John Womack, hijo, Madero y sus seguidores nunca concibieron la transformación del sistema sino a una política democrática dentro del mismo orden del porfiriato que era el que conocían y en el que íntimamente creían:

Few revolutions have been planned, carried out and won by men so uniformly obsessed with the continuity for legal order as the high Maderistas of 1910-1911. There seems to have been nothing they care about more than preserving regular forms and routines [...] So pretending to conciliation, they left open the question of the epoch's end. (Womack 90)

A Madero le cuesta la vida no haber podido negociar con los líderes de la revolución popular y haberse rodeado de reaccionarios. Su asesinato desató la contienda por el poder de varias facciones. Venustiano Carranza encabeza el repudio a la traición de Victoriano Huerta y el esfuerzo por derrocarlo.

Amén de las similitudes hasta este punto señaladas, las rebeliones del Norte y del Sur fueron bastante disímiles. Dos aspectos importantes que influyeron en el contraste fueron la cultura y la geografía. La cercanía de los revolucionarios del norte a los Estados Unidos facilitó el acceso de armamento, legal e ilegal, y la trasportación de mercancías entre México y los Estados Unidos. El ejército villista gozó de solvencia económica y salario para los combatientes; era un grupo heterogéneo, racial y socialmente hablando, que estaba dispuesto a salir de su territorio (Katz 304-305). Contaron con la simpatía del gobierno estadounidense, en gran parte por las sorprendentes e impactantes batallas de Ciudad Juárez y Torreón. Sin embargo, a finales de 1914, la administración de Woodrow Wilson reconoció a Venustiano Carranza como

jefe máximo, demarcando una fractura definitiva con Villa. En *The Secret War in México*, Katz analiza el contorno geopolítico internacional y las conspiraciones en el que se ven involucradas varias de las facciones. Los zapatistas, por otro lado, eran un grupo bastante homogéneo identificado con la cultura náhuatl que además compartía una postura ideológica expresada en el Plan de Ayala. Los intelectuales zapatistas pertenecían a diferentes grupos de izquierda. A diferencia de los villistas, enfrentaron constantemente la falta de suministro de armas y nunca contaron con el apoyo de los Estados Unidos. El movimiento de sur se escindió inicialmente. Una de las facciones se unió a la lucha obrera de la Ciudad de México y nunca pudo ser galvanizada por el zapatismo.

En sus tres novelas Palou ficcionaliza momentos claves en que la historia pudo haber tomado un curso diferente, por ejemplo, el encuentro de Villa y Zapata en el Palacio Nacional retratado en *Zapata*, el cual queda como interrogante de lo que pudo haber sido la convergencia la lucha social popular. *No me dejen morir así* escenifica los acontecimientos en la Conferencia de Torreón para puntualizar el contexto social como uno de los motivos de escisión de Villa y Carranza. El Díaz de *Pobre patria mía* se da cuenta desde el exilio que la Revolución Mexicana “queda escrita” realmente con el magnicidio de Madero (110). Palou nos invita así a enfocar la mirada en momentos claves de la historia. La novela sobre Zapata está basada en el saber común, pero incita al descubrimiento y reflexión de la historia zapatista menos conocida. *Pobre Patria mía* y *No me dejen morir así* presentan aspectos desconocidos, o poco sabidos, de los personajes. En el caso de la primera, se trata de algunos aspectos personales del dictador, mientras que la segunda desempolva la historia de Villa que la historia oficial posrevolucionaria ocultó.

Palou ha declarado repetidamente que la historia es un ejercicio sobre la comprensión del presente y la imaginación del futuro.

The historical event or occurrence emerges from the past and refers us back to it, but it lives in the present. That is, it is necessarily evaluated (or, we could say, inserted into the present), in terms however tenuous and presumably objective, whenever it is evoked. (Sánchez Prado, *Mexican Literature* 177)

En este sentido, Palou vuelve al pasado para discutir situaciones importantes para él de su presente histórico y sus novelas históricas son una versión del escritor sobre los acontecimientos del pasado. Por lo tanto, una interrogante constante en este trabajo será entender qué ocurre en el presente de Palou que hace que dirija la mirada a la etapa de la Revolución; qué le llama la atención de este periodo histórico que, hay que decirlo, ha sido uno de los más visitados, no solo por la historia sino también por los gobiernos posrevolucionarios, y relatado indeleblemente por la literatura (y el cine, y la televisión).

### **C. El Personaje Histórico Posmoderno**

Desde la antigüedad ha habido una fascinación de la historia y la literatura por contar la historia de los grandes hombres. Thomas Carlyle escribió sobre la magnética atracción que ejercen los hombres de gran talento sobre el resto de la población.<sup>12</sup> La historia del siglo XIX destaca por las biografías de los grandes hombres que avanzaron la historia de la humanidad. Todo esto cambia, sin embargo, en la época posmoderna. La desconfianza en la política mundial contribuyó al resquebrajamiento de perspectivas absolutistas provocando un escepticismo generalizado sobre el mundo, y en especial, sobre los modos de representar y

---

<sup>12</sup> Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1840).

entender el mundo dentro del ámbito social y cultural. En *Metahistory* (1973), Hayden White plantea ideas innovadoras que contribuyeron a una manera diferente de concebir la Historia cuando se refiere a ella en términos de una metahistoria. White argumenta que el discurso literario y el histórico son actividades análogas en cuanto que ambas son una manipulación del referente. La obra histórica es una estructura verbal en forma de discurso que da un significado coherente de la realidad apoyándose en una prosa narrativa que depende de un tipo de tradición teórica y de sistemas simbólicos para 'explicar' esos datos. El resultado es una resignificación de tipo metafórica ya que depende de los dispositivos internos del texto y no de la fidelidad referencial. Así, White concluye que la narración histórica es similar a la ficción, crea el efecto de lo real mediante la verosimilitud. En esta lógica, se entiende que el discurso creado por los historiadores es más resultado de su talento persuasivo, o la visión de una conciencia. La idea del carácter ficcional de la Historia repercutió en otras disciplinas. Pasó a formar parte de la posmodernidad y del pensamiento posmoderno.

Un momento trascendental en el estudio de la historia en relación con el posmodernismo sucede en la Universidad de Princeton. En *Historia cultural: autores, obras, lugares*, Justo Serna y Anacleto Pons explican la tensión que generó para los historiadores de esta institución el escepticismo posmoderno. Bajo la dirección de Lawrence Stone, los historiadores trataron la aleación entre la tradición analista y la "nueva historia" que ponía énfasis en las ciencias sociales (124). Investigaban ciertos recursos básicos que tienen que ver con la vida cotidiana basados en la idea de que los individuos no son únicamente responsables de actos externos sino también son portadores de un mundo interno difícil de acceder que provoca variables numerosas. En este sentido, había un retorno al principio de

indeterminación. Para Lawrence Stone, el querer desentrañar cómo se vivía en otro tiempo o de describir lo que ocurría en la mente de la gente del pasado ameritaría una escritura que privilegiara un curso narrativo en lugar de uno analítico. Contar el pasado es alternar la descripción con el análisis, configurar la cultura en que obran los sujetos y presentar la circunstancia personal –pero también colectiva – en que operan, sienten y piensan (citado por Serna 128). Sin embargo, estos historiadores todavía creen que el pasado se puede desenterrar del documento. Para ellos, los posmodernistas fueron demasiado lejos al borrar la línea entre ficción e historia y con ello el trabajo del archivo que permite desenterrar el hecho histórico. Sin embargo, aun en los trabajos documentados de estos historiadores se percibía la sombra del escepticismo posmoderno (185-186).

Hasta aquí la intervención de filósofos de la historia e historiadores culturales. En cuanto a la teoría crítica fundada en la academia literaria, se habla de una nueva tendencia cultural que surge a raíz de un nuevo tipo de capitalismo, los nuevos medios de producción tecnológica y que tienen relación con la globalización y el neoliberalismo. Las características principales de este tipo de arte son el ahistoricismo y el presentismo. En "Postmodernism and Consumer Society" (1982), Fredric Jameson, siguiendo las ideas de J.F. Lyotard (The Postmodern Condition, 1979) explica que el posmodernismo es una condición que se manifiesta porque los metarrelatos de occidente se muestran insuficientes para responder a las preguntas del ser humano en la época posindustrial. En este artículo, Jameson se concentra en los efectos del escepticismo sobre el concepto de la subjetividad, considerada un mito. La sospecha de la incapacidad de representar el presente lleva a que se busquen expresiones de representación del pasado; es decir, hay nostalgia por el pasado. Sin embargo, existe la

conciencia de que estas representaciones son vacías; por eso, al ser incorporadas resultan en una parodia sin ironía, un pastiche. Jameson compara esta experiencia, en términos de tiempo, a las sensaciones experimentadas por una persona esquizofrénica: un sentido de desorientación ante la impresión de que todos los momentos están contenidos en un instante.

Por otro lado, Linda Hutcheon recuerda que a lo largo de la historia siempre ha habido un cuestionamiento de la noción de la indeterminación del conocimiento histórico (88). De acuerdo con la crítica canadiense, el posmodernismo es una manifestación que tiene que ver con la historia; surge como una respuesta al formalismo ahistórico y al esteticismo del período modernista. Hutcheon difiere de Jameson porque para ella sí puede haber una postura histórica e incluso política en una obra posmoderna. El conocimiento del pasado, sin embargo, deja de ser absoluto y sin problemas (*Poetics of Postmodernism* 88). El referente, dice Hutcheon, tiene valor, aunque se cuestione su transparencia. De lo que se trata es de problematizar e interrogar el significado de la realidad y cómo es que llegamos a conocer esta realidad (34).

En Latinoamérica, los comentaristas de la posmodernidad y lo posmoderno tomaron diferentes posturas, generalmente siguiendo más a Jameson que a Hutcheon. Por una parte, resultaba atractivo un discurso que cuestionara las estructuras de poder al interrogar los límites tradicionales entre la cultura alta y la cultura popular, una característica importante de la posmodernidad. Sin embargo, Abelardo Castillo descalifica lo posmoderno por considerarlo uno más de los relatos de Occidente, de ideología principalmente reaccionaria, ajenos a su realidad y cuya postura apocalíptica niega la humanidad. El crítico se pregunta qué significado puede tener este concepto en países en donde no se ha cumplido ni siquiera el proyecto de la

modernidad (Volek 212). Castillo parte de una noción teleológica de la historia. Pero como lo muestra Néstor García Canclini en *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, las sociedades latinoamericanas acceden a la modernidad de maneras diferentes manteniendo prácticas tradicionales. Sin embargo, la declaración de Castillo muestra la preocupación latinoamericana de la época sobre los cuestionamientos éticos y la insistencia en el protagonismo de los intelectuales.

En *Escenas posmodernas* (1994), Beatriz Sarlo hace unas reflexiones similares a las anteriores al observar el vacío que dejó la desaparición del intelectual clásico y de posturas concretas respecto a lo que representa una pieza de arte. Sin dejar de valorar la pluralidad de discursos en la época posmoderna, Sarlo de todas formas descreo que haya habido avance en la democratización, debido, en parte, a la crisis educacional y al predominio incontestable de los medios de comunicación audiovisuales. El mercado ejerce una función valorativa absoluta en los artistas y el público a través de los medios de comunicación (168). Advierte que la actitud hedonista que se regodea sólo en el presente es peligrosa. La historia humanista no es un lujo sino una necesidad para la civilización científico-técnica. Es importante retomar la concepción de "tiempo histórico" y mantener conexión con el pasado para poder hacer promesas de continuidad futura (197). El historiador mexicano Mauricio Tenorio Trillo califica de insuficientes los debates historiográficos contemporáneos cuyos consensos se reducen a categorías éticas estériles – “diversidad, tolerancia, multi-esto, relativismo post-aquello [...]” Pero [a pesar de la condición pos] los historiadores creemos en naciones y en pueblos, revoluciones e historias. También descreemos” (Tenorio 47).



Si me he aprovechado mucho de los resúmenes de Pons y Serna, es porque me parece que la ambivalencia que notan en los historiadores de la “nueva historia” está presente en los debates intelectuales mencionados y, como veremos, en el proyecto de narrar las vidas de las figuras centrales a la historia de México. Palou piensa como Hutcheon, que el tipo de novela histórica que se escribe en nuestro momento después del ahistoricismo del modernismo europeo (y los mitómanos del Boom, dicho sea de paso) tiene que bregar con la herencia de esos precursores, pero cómo hacerlo si el escepticismo todavía está presente lo mismo que la inmensa necesidad de poder articular una ética que responda a los retos sociales, políticos y culturales del presente. Ignacio Sánchez Prado y Eloy Urroz, que han seguido el trabajo de Palou cercanamente, notan que, a lo largo de su narrativa, Palou ha mostrado una tendencia a la búsqueda del sentido de verdad, pero insertado a la vez en una duda ubicua. Es quizás en parte por esto que para Sánchez Prado Palou no es el escritor posmoderno que han descrito varios críticos (Strategic 131).

#### **D. Recorrido por La Novela Histórica en México**

La narrativa histórica del siglo XIX en Latinoamérica estuvo influenciada principalmente por la literatura romántica y el realismo. La novela de Justo Sierra O'Reilly, *La hija del judío* (1848), considerada la primera novela histórica mexicana, es un ejemplo de la primera; aunque es novela romántica, trata temas históricos relacionados con la hegemonía económica de la Iglesia Católica particularmente en el sur de México. Otras novelas históricas siguieron cercanamente el modelo propuesto por Walter Scott, aunque a diferencia de éste, el pasado (indígena y colonial) no se veía con nostalgia. Por el contrario, los escritores reafirman la

identidad independiente de las nacientes repúblicas (Pons 84-88).<sup>13</sup> Las novelas realistas se asemejaron más a las de tipo español con los cuadros de costumbre y la crítica social humorística que a las novelas de causa y efecto de la tradición francesa (Brushwood 358), sirvan de ejemplo las novelas del porfiriato en que se tratan problemas sociales de la época, denunciando la ambición, el oportunismo, la corrupción, la lascivia y el desapego a los valores de hombres que abusan de su posición de poder: hacendados que explotan a sus trabajadores y ultrajan mujeres, líderes oportunistas y la prensa corrupta. No se articula, sin embargo, una crítica explícita contra la estructura político-social de la dictadura, ni se plantean preguntas respecto a lo que podría traer cambios para mejorar la sociedad. En la evaluación de Juan Bruce-Novoa, la novela realista porfiriana reflejaba la ideología dominante sintetizada en el lema de Porfirio Díaz: “poca política, mucha administración” (37-38). Mientras que la administración era garante de evolución hacia la modernidad, la política tenía connotaciones de inestabilidad.

Hubo algunos autores que, sin lograr una tesis política, destacaron entre las otras porque, como declara Brushwood, en el vigor de su denuncia se siente “la trepidación revolucionaria” (389). Este es el caso de *Tomochic* (1891) de Heriberto Frías.<sup>14</sup> En su disertación sobre esta novela, Anne McGee observa que Frías no se limita en describir e interpretar los

---

<sup>13</sup>Un ejemplo de este tipo de novelas es *Xicoténcatl* (1826), considerada la primera novela histórica mexicana. Esta novela anónima trata del guerrero tlaxcalteca Xicoténcatl quien, después de aliarse con los españoles para derrocar a los mexicas, deserta de la lucha y termina asesinado por su propia gente. Para Monika Wehrheim la novela produce un discurso que se contrapone el discurso oficial. En las crónicas de la Colonia, Xicoténcatl fue presentado como un desertor. En cambio, en la lectura de Wehrheim, el guerrero se une a Hernán Cortés como una estrategia que esconde sus verdaderas intenciones de rebelión.

<sup>14</sup>Heriberto Frías publica la primera versión de la novela bajo el título, *Tomochic: Episodios de campaña, relación escrita por un testigo* presencial en *El Demócrata* (14 de marzo de 1893).

acontecimientos, sino que muestra la ambigua posición de Miguel Mercado, soldado del ejército federal y protagonista y narrador del relato. Indoctrinado en el ejército, Mercado piensa que los tomochtecos son salvajes; pero no deja de admirar, aunque de manera reprimida, su valentía. Además, Mercado se percata de la conducta barbárica y cobarde de los líderes del ejército federal al que sirve (59). En *“Tomochic de Heriberto Frías: Violencia campesina, melancolía y genealogía fratricida de las naciones”*, Juan Pablo Dabove declara que la novela de Frías fue clave en dejar una huella en la consciencia colectiva de esta rebelión (355). Como veremos, la lucha de los tomochtecos figurará de una manera importante en *Pobre patria mía*, pero el estilo y forma de la novela no pesarán en Palou tanto como los libros del siglo XX.

La novela de la Revolución Mexicana tiene una relevancia importante en las novelas sobre la Revolución de Palou. La mayoría de ellas fueron escritas a casi diez años después de haber concluido la lucha armada. La única excepción a esto es *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, la cual fue republicada en 1925 cuando se abrió el debate sobre el carácter viril de la literatura mexicana.<sup>15</sup> La configuración de la “novela de la Revolución Mexicana” como género llegó a ser cuestionado por la diversidad en la forma y en los temas.

Se podría decir que la novela de la Revolución está compuesta principalmente de novelas villistas porque Pancho Villa logró despertar, como ningún otro personaje histórico, la fascinación e interés de varios escritores. Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán escribieron la crónica de las experiencias que vivieron cuando se integraron a las campañas del ejército villista

---

<sup>15</sup>Las primeras entregas de Mariano Azuela aparecen en forma de folletín poco después de la derrota de Francisco Villa en el Bajío (1915). Es publicado como novela en 1929.

movidos por intereses personales e intelectuales. Guzmán cambió el tono crítico que había asumido con respecto a Villa en *El águila y la serpiente*. En su nuevo acercamiento a Villa, Guzmán trata de capturar la voz y el lenguaje vernáculo del personaje. Nellie Campobello y Rafael F. Muñoz describieron los eventos dramáticos de los que habían sido testigos en su natal estado de Chihuahua siendo ambos aún niños. Rafael F. Muñoz fue un ideólogo de la Revolución, muy diferente a Nellie Campobello quien es la única escritora en un género dominado por hombres. A diferencia de la novela de Muñoz, la de Campobello fue muy poco difundida por décadas.

Menos fueron los autores que plasmaron las crónicas de la revolución del sur. De entre ellos destaca Gregorio López y Fuentes quien brinda una perspectiva indigenista. Se preocupó en describir el contraste social entre los diferentes grupos étnicos y los problemas de los campesinos indígenas en la región del sur. Según María Paúl Arranz, López y Fuentes desarrolló las características arquetípicas del intelectual, el caudillo y el agitador en novelas como *Campamento* y *Mi general* ("La ideología revolucionaria"59). La visión del proyecto revolucionario en López y Fuentes es negativa. Los personajes no saben las razones de la lucha en que se encuentran envueltos (60). Sin embargo, en *Tierra*, López y Fuentes parece encontrar nuevamente fe en la causa revolucionaria debido a la lucha agrarista zapatista. Los pobladores ven en Zapata a un héroe ideal, incorruptible, que reivindica al pueblo y lucha por una causa justa. El personaje tiene un aura redentora, más de mito que de personaje, nos dice Paúl Arraz (65). A López y Fuentes debemos la imagen ecuestre que ha sido inmortalizada lo mismo en la literatura que en el cine, incluso por el mismo Palou en *Zapata*. Palou dará un giro a esta imagen, proponiendo una postura menos esperanzadora que la del escritor veracruzano.

Mauricio Magdaleno tocó el tema zapatista en varias novelas, pero solo retrató a Zapata en la obra de teatro *Emiliano Zapata*. Varias escenas e imágenes de Magdaleno ayudan a formar el mosaico narrativo de Palou en *Zapata*. Explica Bruce- Novoa que la cosmovisión de la novela de la Revolución fue pesimista y despolitizante porque, aunque las novelas reflejan el fracaso de los ideales revolucionarios, no proponen un mensaje de cambio. Los personajes terminan enajenados, marginalizados y estáticos mientras observan cómo la revolución sigue su marcha destructora (43).

La crítica literaria contemporánea de las novelas de la Revolución Mexicana propone lecturas diferentes a las anteriores. En *Una muerte sencilla, justa, eterna*, Jorge Aguilar Mora considera que los intelectuales ateneístas asentaron una clasificación equivocada encasillando las novelas de Azuela y Guzmán bajo los términos de moralistas y a las de Rafael Muñoz y Campobello de mistificadoras y anecdóticas, una manera, advierte Aguilar Mora “de volver inofensivos a los verdaderos cronistas de la “alta moralidad” de la guerra civil mexicana”(Aguilar Mora 69). En *Writing Pancho Villa’s Revolution*, Max Parra concuerda con Aguilar Mora en que Guzmán y Vasconcelos revelan los prejuicios propios de la cultura burguesa de la ciudad, en cambio Campobello y Muñoz representaban una visión más auténtica sobre las masas populares debido a su conocimiento perfecto sobre la cultura militarista del norte (99, 107, 117).

La cualidad anecdótica de la estructura de los relatos ha hecho que las novelas sean vistas más bien como estampas. A esto debemos añadir que los trabajos de muchos autores iniciaron sus relatos como entregas periodísticas; este es el caso de Rafael F. Muñoz (Parra 116). Parra explica que las anécdotas de *Vámonos con Pancho Villa* tienen un trazo más

complejo que el aparente. Se trata de una composición binaria formada alrededor del motivo del puente y en el cual se captura la tensión entre el espacio épico y el doméstico visto desde la perspectiva del nacionalismo, el código del honor, la violencia y el machismo. Parra considera que Campobello siguió una ruta diferente a Azuela en *Cartucho* porque hizo que fuera la oralidad y su diseminación la materia prima de su empresa literaria (54). Según Anne McGee, *Cartucho* no fue valorada por haber sido escrita por una mujer y porque la crítica literaria de su tiempo no entendió la estructura de la novela ni distinguió la diferencia entre la perspectiva de la niña y de la escritora adulta (88-89). La intención de Campobello por “rehabilitar” a Villa en su novela y por su defensa de la soberanía regional surge como un medio de contraponer la imposición centralista de la Reconstrucción callista (Parra 20-21). Campobello presenta un instante, una memoria incompleta, explica McGee, en lugar de una mirada totalizadora; con ello, subvierte la mitología fundacional de la Revolución. *Cartucho* es una novela revolucionaria porque representa “una inversión” de la novela de la Revolución Mexicana:

[...]it is incorrect to say that Campobello’s intention was to “demystify” or to move towards some “ethic of ‘truth’”. If this were the case, *Cartucho* would conform to the model of the *novela de la Revolución* in which the author or narrator typically offers his version of “what really happened” for a national audience. (103; *italica en el original*)

*Vámonos con Pancho Villa* y *Cartucho* tienen una resonancia significativa en la novela de Palou sobre Pancho Villa. La lectora puede ver que Palou es consciente de las nuevas interpretaciones sobre estos dos textos literarios canónicos, haciéndolas explícitas cuando reconoce el valor interpretativo de Aguilar Mora y Max Parra en la parte final de la novela (*No me dejen* 184).

El ímpetu de cambio que trajo consigo la época posrevolucionaria, de igual manera produjo propuestas literarias que, sin descuidar el contenido, ponían un gran cuidado en la

forma. Joseph Sommers ve en estos escritores modernos nuevos puntos de referencia por suponer nuevas formas de expresión e influir en el devenir literario. Para Raymond Williams son narraciones regidas por la dimensión universal del mito y la renovación del lenguaje literario (Williams 20). Agustín Yáñez se aleja completamente de la representación realista en *Al filo del agua* (Mc Murray 532). La provincia no es ya representada bajo un velo idealista, sino un lugar claustrofóbico para sus habitantes. Juan Rulfo y Elena Garro relatan la Revolución, a través de la guerra cristera, en *Pedro Páramo* y *Los recuerdos del porvenir* respectivamente. A estos autores les interesa la forma de narrar tanto como el acontecimiento mismo—y en *Pedro Páramo* la Revolución tal cual apenas aparece. Carlos Monsiváis explica que el verdadero mérito de Rulfo en *Pedro Páramo* fue el haber tenido, como no otro, el entendimiento social y cultural de la vida campesina, expresado en el lenguaje donde se concentra la tradición (ecos, murmullos de un pueblo), internalización de un sentido de tiempo en que no pasa nada porque ha habido una ruptura en el orden:

En su admirable creación, Rulfo dotó realmente al español mexicano con una intensidad (exactitud íntima) equivalente a la lograda por el poeta Ramón López Velarde [...] revela maneras auténticas de nombrar, de acercarse a seres y objetos, de darse cuenta de cómo la palabra posee una identidad social (una tradición). (67; mi traducción)

La belleza literaria que se desprende de *Los recuerdos del porvenir* se debe a la combinación de concepciones temporales y al lenguaje poético.

Carlos Fuentes experimenta en *La muerte de Artemio Cruz* con nuevas estrategias narrativas y asume una perspectiva filosófica existencial que expresa una cosmovisión más cerrada – la de Artemio Cruz, desde donde Fuentes encuentra una manera de articular una respuesta específica a los cuestionamientos generales que tiene sobre el México

postrevolucionario (Sommers 195). Parece natural pensar esta novela como mucho después de *Los recuerdos del porvenir*, cuyo narrador colectivo es incapaz de trascender los eventos de 1827 y 1930, aunque la novela de Garro fue publicada solo un año después de la de Fuentes. El desencanto del presente centrado en lo urbano, en los sesenta, se traduce en el de una postura subjetiva, hedonista, un concepto de verdad personal y una preocupación mayor por el arte (Mc Murray 536). La Revolución se regodean con la experimentación del lenguaje, la sintaxis y la estructura.

Siguiendo en esta tradición de Rulfo, Garro y Fuentes, las últimas nociones historiográficas con estrategias narrativas de naturaleza irónica, paródica, intertextual y metatextual resultaron atractivas para los novelistas a finales de los noventa. Los primeros críticos en identificar estos cambios hablaban de una nueva novela histórica (Menton 25); de diferentes tendencias o enfoques en la novela histórica contemporánea (Barrientos 14); o de neonovelas históricas. Cristina Pons caracteriza las “drásticas transformaciones” como propias de las que eran utilizadas por la literatura posmoderna:

La novela histórica reciente ‘hereda’ la tarea innovadora de una tendencia literaria que ha desarrollado procesos y prácticas narrativas que privilegian, entre otros aspectos, la coexistencia de diferentes discursos y puntos de vista; el desdoblamiento de identidades y los juegos especulares; el uso de la parodia, la ironía y lo burlesco; la yuxtaposición y el entrecruzamiento de líneas temporales; el uso de una variedad de formas narrativas y estrategias autorreflexivas. (107)

Algunas de ellas fueron analizadas, bajo estos mismos términos estructurales, por críticos como Linda Hutcheon dentro del concepto de metaficción historiográfica. Se trata de una ficción cuya abierta intertextualidad revela el carácter textualizado del discurso histórico (1989 28). El sentido de historia en este tipo de ficciones es doble porque de manera paródica se muestra la



historia, pero también se articula el recuento de esta historia por los perdedores o combatientes (1989, 51).

A partir de los 70's, las nuevas técnicas dieron lugar a una experimentación inusitada que trajo como resultado una variedad narrativa sin precedente, novelas que en temas y forma resultaban delirantes y excéntricas.<sup>16</sup> Muchas de ellas se caracterizaron por una exacerbada fantasía que Barrientos describió como “mariguanadas” (18). El desborde en la imaginación dentro de un género que tiene altas expectativas de fidelidad con la realidad y el rigor documental pudo ser aceptado por la tolerancia que se habían permitido las novelas del Boom en cuanto al elemento ficticio en hechos históricos concretos (Pons 124).

En México, *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso (1984) se convirtió en la novela paradigmática de la “nueva novela histórica”, pero ya en *Los relámpagos de agosto* (1964) Jorge Ibargüengoitia interrogaba los discursos oficialistas; lo mismo que hizo en *Los pasos de López* (1981). Raymond Williams ve en *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco el inicio de la combinación de características del alto modernismo en Latinoamérica y el cuestionamiento ontológico de la historia (2003 161). *Morirás lejos* es una de las novelas que Palou evoca en *Pobre patria mía: La novela de Porfirio Díaz*, haciendo un guiño a manera de homenaje a la literatura que se abre a nuevas formas de novelizar la historia. Carlos Fuentes fue quizás el primer novelista mexicano en entrar de lleno al cuestionamiento ontológico de la historia en

---

<sup>16</sup>Dentro de la diversidad encontramos novelas con un alto nivel de historicidad, pero que a la vez muestran una soltura en la imaginación al estilo de *Noticias del imperio* o *Terra Nostra*; las hay que son totalmente apócrifas como *La noche oscura del niño Avilés* (1984); novelas que se concentran en un solo periodo histórico, *La guerra del fin del mundo* (1981) y las que alternan de un periodo a otro, *El arpa y la sombra* (1979) o aquellas que de plano son de un anacronismo desfachatado, *Los perros del paraíso* (1983), también novelas que representan un alto comentario sobre el presente, *La guerra del fin del Mundo*, y aquellas que tienen poco que ver con el presente (como *Noticias del imperio*, novelas detectivescas, enciclopédicas, novelas autobiográficas apócrifas (como, *Diario maldito del niño Guzmán* (Menton 45).

*Terra Nostra* (1975) donde realiza un complejo trabajo estructural e intertextual en el cual los personajes literarios e históricos comparten subjetividades. En “*El Quijote y Terra Nostra, intertextualidad y subjetividad*”, Palou ve la novela como un espejo múltiple de polinarrativas sin centro, núcleo especular del que se puede contemplar lo sucesivo como simultáneo, una multiplicidad de perspectivas como respuesta a la univocidad española (65). Notoriamente, ninguna de estas novelas se enfocó en la Revolución Mexicana.

Como hemos visto, a finales del siglo XX, los amigos de Palou, Padilla y Volpi salieron del ámbito nacional para escribir sus novelas de metaficción histórica, volviendo al nazismo europeo, pero otros novelistas mexicanos sí trataron el tema de la Revolución. Mayor que Palou, a Ignacio Solares le interesaron también los personajes protagónicos de la historia y el uso intertextual, de lo cual son sus novelas sobre Madero en *Madero, el otro* (1989); Felipe Ángeles en *La noche de Ángeles* (1991) y de Villa en *Columbus* (1996). Cristina Rivera Garza pensó, como Palou, en el uso de documentos para desentrañar y revisar el pasado, pero en *Nadie me verá llorar* (1997) no recrea a los grandes líderes de la historia, que ha sido el proyecto central de la novelística histórica de Palou, sino a personajes destituidos. Su personaje protagónico, Matilda Burgos, está basado en una interna del Hospital mental de la Castañeda.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Cristina Rivera Garza basó su novela en los expedientes del hospital de la Castañeda consultados para su tesis doctoral.

### E. Palou y La Novela Histórica del Siglo XXI

La celebración del centenario de la Revolución y el bicentenario de la Independencia de México dieron lugar a una megaproducción de material histórico: telenovelas,<sup>18</sup> programas de televisión de debate, caricaturas, estudios históricos, páginas de consulta electrónicas patrocinadas por el estado, revistas especializadas en el tema, y sí, también se publicaron un sinnúmero de novelas históricas. Las novelas históricas de Pedro Ángel Palou que tratan el tema de la Revolución aparecieron antes, durante y después de este año conmemorativo. Las novelas de Palou comparten la visión posmoderna en torno al escepticismo histórico, pero sus intereses y estrategias son diferentes. Lukács piensa que las figuras históricas centrales de las novelas de Walter Scott se mantienen tras el telón con el propósito de que lo que tenga precedencia sea el hecho histórico y por medio de un personaje ejemplar, pero no heroico, converjan las dos partes contendientes (39)<sup>19</sup>. En contraste con la postura lukasiana, los protagonistas históricos son el centro de las novelas del escritor poblano. Palou no es el primero en tomar esta ruta; ya he señalado a Solares como antecedente importante de lo que sería la nueva tendencia de retratar a los personajes históricos de manera íntima. Solares retrata en *Madero, el otro*, a un hombre “de carne y hueso” basándose en el espiritualismo del personaje histórico (Partida 16). Douglas Weatherford analiza la presencia del Bhagavad Gita y otros textos espirituales caros a Madero, a Ángeles y Treviño en la narrativa de Solares. Gambetta Chuk había notado una

---

<sup>18</sup> Una lista mínima incluiría *Senda de gloria* (1987), *La antorcha encendida* (1996) y *El vuelo del águila* (1997) (Méndez Ramírez).

<sup>19</sup> Quizás el primero en violar esta regla en serio durante el Boom fue García Márquez con *El general en su laberinto* (1989), aunque Cristóbal Colón aparece, como fantasma, en *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier. Jugando con la “regla” de Lukács con la máxima elegancia sería *Noticias del imperio*, donde el personaje “ejemplar”, pero no heroica, es la loca emperatriz Carlota.

tendencia intimista en Solares a partir de *El sitio*, una novela en la que Solares recurre al género memoria. Para Gambetta Chuk el uso del género señala una tendencia del autor en respuesta a la necesidad de contrarrestar la avalancha neoglobalizadora que todo lo empareja y difumina (“El género” 5). Es significativo que en este mismo periodo Philippe Lejeune observe la proclividad en los estudios sociales a incluir diferentes formas de biografía e historias de vida (67). Sobre las biografías narrativas que analiza en “Ideas para leerlas, no para creerlas,” La escritora María Rosa Palazón Mayoral aclara que estas biografías, basadas en una exhaustiva investigación historiográfica, son ficciones que tienen que ver más con las preocupaciones de los novelistas y su presente histórico que con el pasado mismo, tal cual lo indica el título de su artículo. Para discutir el presente, pero con la mirada en el pasado, varias disciplinas se interesan por la investigación historiográfica, sin poner resistencia a lo literario.

Palou recurre principalmente a la historiografía contemporánea como inspiración de sus novelas, sin dejar de reconocer la relevancia del elemento ficcional. La biografía de *Zapata* se basa mayormente en datos del conocimiento general, sustentados en documentos de archivo, pero también muchas leyendas. *Pobre patria mía* y *No me dejen morir así* están narradas en primera persona como si se tratara de un relato autobiográfico o del género memorias. De hecho, ambas tienen como componente intertextual las memorias de los personajes históricos. Valiéndose de la metatextualidad, Palou hace evidente que lo que nos presenta es una interpretación personal de los hechos, que pudieron o no haber ocurrido, interrogando el sentido de verdad en discursos pasados, y en sus novelas mismas. Los lectores nos convertimos en constructores de nuestra propia memoria histórica con la conciencia de que estamos participando en un ejercicio hermenéutico. Así entonces, las tres novelas contienen una

sección final, un “ensayo bio-biográfico”, dice Palou en el que presenta títulos de libros en los que el lector interesado podría ahondar en los temas que le interesen, ya que, según Palou, “el lector debe ser generoso y un libro abre a otros libros” (Foro Bertolt Brecht 2016). Las bibliografías incluyen libros de memorias, historiografía académica y corridos en las novelas sobre Zapata y Villa. Pero la memoria literaria es otro componente importantísimo en la novela, y, sin embargo, los textos literarios que inspiran a Palou en sus novelas no son citados en la bibliografía, excepto algunos en *No me dejen morir así*. Estos en cambio son tratados de manera hipertextual en cada una de las novelas. Tal como espero demostrar en los capítulos que siguen, en *Zapata y Pobre patria mía* Palou toma de la poesía de César Vallejo y de José Emilio Pacheco respectivamente y *No me dejen morir así* se acerca a *Crónica de una muerte anunciada* en la construcción de la intriga.

Para entender la novela histórica de Palou, conviene prestar atención a lo que el autor elabora en detalle en el seminario sobre la novela histórica que impartió en el año de 2010. Palou habló sobre la novela como género, la historia, y el papel del escritor y el lector de novelas históricas<sup>20</sup> Los principales puntos del seminario están presentes en el artículo, "A Theory of Trauma and the Historical Novel: A Small Theoretical Treatise on Fernando del Paso's *Noticias del imperio*" (Sánchez Prado, *Mexican Literature* 177-195). Me referiré a diferentes aspectos de este artículo a lo largo de este estudio. Por ahora baste un resumen de sus ideas.

---

<sup>20</sup> El seminario fue parte de la cátedra “Alfonso Reyes” que tomó lugar en el Tecnológico de Monterrey, Monterrey, México del 6 al 9 de abril de 2010.

Palou explica que el pasado histórico es un espacio irrecuperable, un cuerpo fracturado que denomina bajo los términos de “(trauma, catástrofe, desastre)”. La persona que narra el pasado (el historiador o el escritor de ficción) es un “testigo” de la catástrofe y la persona que lee la novela es un “textigo”:

We can only get to know (narrate, bear witness to) the fragmentary, the incomplete: sketches and traces, tracts, and silhouettes. In this way, the novel - the narration of disaster - isn't made up of the whole; it must be roughed out by the textifier who reads and thus regroups the traces. (*Mexican Literature* 182)

El novelista es un “testigo” porque se encuentra frente a un evento (que es excesivo), ya que la totalidad del evento pasado no puede ser capturada en su totalidad; así entonces, el “testigo” debe escoger entre fragmentos dispersos de ese pasado. El “*testigo*” se sorprende, se queda mudo ante lo que presencia, pero sabe que no comprende completamente. El elemento de sorpresa del textigo lo lleva a tratar de entender los fragmentos que se le presentan. Este asombro es importante porque permite el reconocimiento inicial de que lo que se tiene frente a sí es inconmensurable. El encuentro entre el testigo y el textigo es importante en la medida de las posibilidades que este encuentro ofrece para el entendimiento, el cual no sucede sino a través de la relectura, la repetición del encuentro a la manera borgiana (180). Las novelas de Palou dramatizan por una parte el deseo utópico de alcanzar el entendimiento y por otra el hecho contundente de que el pasado es irrecuperable. Así lo expresa Palou en *Zapata*: “*El pasado se quedó en las montañas*” (prefacio, itálica en el original). *Pobre patria mía* conlleva el mismo mensaje cuando el narrador Porfirio Díaz comenta: “Pero mis recuerdos no son mis memorias, son míos solamente. Me los he de llevar a la tumba para que me hagan compañía junto con los gusanos” (31). El Villa fantasma de *No me dejen morir así*, observa su propio

cuerpo pulverizado y declara: “Un ruido sordo y una levantadera de polvo fue lo último que percibí de la vida” (2016, 154).

La representación histórica de Palou no es de tipo nostálgico. De lo que se trata es de entender el pasado, para comprender el presente y proyectar el futuro. En el debate, “El rigor de la novela histórica” (2014), Palou, Paco Ignacio Taibo II y Alfonso Mateo Sagasta expresaron su inclinación por diferentes filosofías históricas, pero todos coincidieron en la necesidad de la utopía. Esta respuesta nos recuerda la búsqueda que Gambetta Chuk cree ver en Solares cuando se acerca al género de memorias. Es revelador que Ignacio Padilla se cuestionaba, ya en el año 2007, sobre su papel de escritor ante el ambiente de "pereza" e "inercia" derrotista de la época:

Mucho me temo, sin embargo, que mis pasiones y mis terrores recientes han empezado a hacerme dudar de mi propia capacidad para existir y escribir dignamente al margen de la realidad, que me parece que un mundo donde los artistas no piensan ni dicen lo que piensan de él corre el riesgo de ser también un mundo donde ni siquiera valdrá la pena que escriban. (2007,52)

La inacción y el desapego no es ya una opción. Se diría que el deseo de la utopía es el deseo de imaginar para poder crear sociedades más humanas en nuestra época. Palou lo explica de esta manera:

Today more than ever, we are obligated to engage in an ethics of testifying. These early years of the twenty- first century are marked by an incapacity to think about the meaning of human life. Humanism was an invention from when we hadn't yet encountered humanity, hadn't yet come upon others [...] Which is why all of our serious, long-lasting relationships are transactions. Empty transactions. *Who sees? Who is the messenger?* These are two questions we cannot leave unanswered. (*Mexican Literature* 186; itálicas en el original)

A través de las tres novelas históricas aquí analizadas, el autor parece compartir las ideas de Mauricio Tenorio cuando propone que las respuestas de tipo ontológico —responder a lo que

somos en conexión a lo que hemos sido— no llevan sino a revanchismos, reivindicaciones fútiles. Lo que cuenta es considerar la interpretación del pasado en relación con el presente, donde estamos parados en esto de la historia, el “para qué de la historia”:

Este acercamiento no ontológico nos lleva al constante para qué y surge la posibilidad de recurrir desvergonzadamente a la memoria y al olvido sin acogerse a verdades absolutas, es aceptar un cierto extravió, es sacar a airar caminos sabidos, acaso olvidarlos, para experimentar otros, rescatar viejos planes o empezar de nuevo hasta donde sea posible. (40)

Desde la perspectiva de la historia, Tenorio expresa una postura similar a la de Brice Price quien dice adoptar un análisis literario basado en contexto político y social en vez de los mecanismos internos porque le interesa lo que las novelas contemporáneas dicen del presente (*Cult* 15). Los lectores de esta disertación verán que yo también he perseguido los elementos de las novelas que estudio con un ojo a las necesidades del presente que Palou mismo ha tenido en mente al escribir sus novelas históricas.

#### **F. Resumen de Los Tres Capítulos**

La consideración de *Zapata* como una novela histórica pone de presente la compleja relación que ésta mantiene con sus fuentes y, en particular, con el tratamiento literario de la historia mexicana. En *Zapata*, Palou hace una parodia posmoderna del corrido mexicano zapatista sirviéndose de varios discursos (históricos, líricos y literarios) y revela la imposibilidad de la construcción biográfica del personaje a través de la reconstrucción y deconstrucción de diferentes géneros (épico, romántico y trágico). El trabajo escritural se presenta más como un ejercicio intelectual que invita a revisar las posibilidades de *Zapata* y Zapata alrededor de una especulación histórica del autor que plantea cuestiones que tienen que ver con el presente de



México sobre la falta de institucionalidad, los problemas de comunicación entre las personas y el valor de la dignidad humana. La novela de Palou es una autorreflexión sobre el significado de la novela misma en la construcción de la memoria y el valor y función de la literatura y de la novela histórica.

*Pobre patria mía* es también una construcción palimpséstica que tiene como hipertexto tres diferentes géneros. El primero, en que construye su estructura viene de la tradición de la novela inglesa con Henry James y *The Wings of the Dove*. Al poemario *El silencio de la luna* (1994) de José Emilio Pacheco, el autor se acerca por el tema del tiempo, las imágenes poéticas y la metáfora del viaje como aventura, deriva, descubrimiento. Desde diferentes percepciones del tiempo Palou puede formular disquisiciones sobre la historia, la memoria y la literatura. Las imágenes del poema de Pacheco le permiten a Palou pintar de manera emotiva el deterioro del cuerpo (hecho) y la mente (la memoria). La tercera configuración hipertextual en que Palou se apoya proviene de géneros que reclaman diferentes grados de verdad sobre el hecho histórico: El género memorias con las *Memorias de Porfirio Díaz* (1892), el texto híbrido – ficción e historia– de Carlos Tello Díaz, *El exilio: Un relato de familia* (1994) y el archivo histórico. Todos ellos contribuyen a pintar un relato en apariencia realista por el que se deja ver a un Porfirio Díaz externar sus razones de tipo conservador, pero que, al mismo tiempo, y desde la tradición de la novela del dictador, con *La muerte de Artemio Cruz* y *El recurso del método* y a través de un esquema alegórico erige un contrargumento que interroga lo dicho por el personaje. La novela subraya la importancia de la literatura en la reconstrucción del pasado por lo que desde el juego literario se rinde homenaje a novelas que, como *Tomochic* de Frías (1892) y *Morirás*

*lejos* (1967) de Pacheco, abrieron nuevas rutas de expresión y mantuvieron latente el pasado histórico con su denuncia.

Para el capítulo cuatro, analizaré el uso hipertextual de *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez como construcción principal de la intriga política y como vehículo del cuestionamiento ontológico de la historia. En el entramado se entrecruzan como un poderoso apoyo de la intriga varios testimonios pseudohistóricos; *Memorias de Francisco Villa* de Manuel Bauche alcalde, *La muerte de Villa* (1966) de Antonio Vilanova Fuentes y la entrevista de Hernández Llergo a Pancho Villa, lo mismo que las novelas canónicas villistas, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1934) de Rafael F. Muñoz y *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello.

El empalme de todas estas historias resulta en una construcción inestable con lo que Palou consigue armar una serie de combinaciones textuales y una estructura de contrapunto. El entrecruce textual hace posible que nuestra mirada se dirija a construcciones variadas y contradictorias del villismo. Palou retrata lo mismo al Villa justiciero que soñó con una reforma social que al Villa irracional, e incluso sádico. Del entramado intertextual surgen igualmente vestigios históricos y de su representación que ameritan la revisión. Las intrigas que surgen incluyen la demonización, la apología de algunos personajes históricos, y la marginalidad de otros más que, sin embargo, pudieran alumbrar para una revaloración de la época revolucionaria. *No me dejen morir así* subraya el impacto de los órganos culturales (popular, y académico) en el imaginario colectivo y de los posibles intereses económicos y políticos que los mueven. La novela provoca una conversación sobre la relación de la violencia social y la violencia criminal presente en un contexto geopolítico.

## II. ZAPATA: LA VOZ COMO PALIMPSESTO

### A. Introducción

En contraste con la atención literaria que se ha volcado sobre Pancho Villa desde la década de los años veinte, la figura de Emiliano Zapata ha sido poco novelizada. Entre los pocos trabajos literarios están *Tierra* (1932) de Gregorio López y Fuentes y la obra de teatro *Emiliano Zapata* (1933) de Mauricio Magdaleno.<sup>21</sup> Otra es su suerte en los trabajos históricos y en el cine. Zapata volvió a ser protagonista en el siglo XXI, posiblemente por el movimiento zapatista y la cercanía del centenario de la Revolución Mexicana. Pedro Ángel Palou fue el primero en novelizar a Zapata como personaje protagónico, y lo hace acercándose al corrido mexicano zapatista, particularmente aquel escrito y cantado en vida de Zapata, para conseguir “la oralidad” que busca el autor en esta su primera novela sobre la Revolución Mexicana (221). Entre sus influencias literarias, el autor dice seguir a Ernest Hemingway con *Adiós a las armas* (1929) y a Stephen Crane en *the Red Badge of Courage* (1895). Sin embargo, no menciona su deuda a los novelistas mexicanos, quizás porque el nombrarlos sería negarles a los lectores el placer de escuchar ecos de las novelas de Gregorio López y Fuentes, Mariano Azuela y de Juan Rulfo, entre muchos otros. El autor tampoco menciona la influencia de la poesía de César Vallejo, y sin embargo los versos de Vallejo son una constante en *Zapata* como lo es también la

---

<sup>21</sup> La obra de tres tiempos fue presentada en el Teatro Hidalgo, de la ciudad de México el 12 de febrero de 1932, en ocasión a la presentación del “Teatro de ahora”. Mauricio Magdaleno describe los últimos años del zapatismo después de que Zapata autoriza la ejecución de su compadre Otilio Montañón y acepta en sus filas al coronel antizapatista, Jesús Guajardo. De este relato sobresale la figura femenina que presiente que Zapata se equivoca en permitir el fusilamiento de Montañón y en aceptar el pacto con Guajardo.

preocupación de Vallejo con la palabra poética, y la palabra en general. A estas fuentes, explicitadas o no, hay que sumar proclamas, demandas, cartas y artículos de periódicos que el autor inserta directamente en la novela de manera parcial o total, por ejemplo, los manifiestos zapatistas y la carta que Zapata envía al gobernador Pablo Escandón pidiéndole que se realice una revisión jurídica de los títulos de las tierras de Anenecuilco (42-43).

Es en el marco de la tensión de la novela con sus fuentes e influencias como habría que entender la declaración de Palou cuando declara que no le interesa reproducir la representación épica de la cultura popular y los discursos históricos de izquierda y derecha (*Zapata* 221). La consideración de *Zapata* como una novela histórica pone de presente la compleja relación que ésta mantiene con sus fuentes y, en particular, con el tratamiento literario de la historia mexicana. En este capítulo, me propongo mostrar en principio el concepto de historia del que parte el autor en la construcción de *Zapata*. En un segundo objetivo, explicaré la estructura paródica de *Zapata* basada en un tejido discursivo plural que toma de la historia posmoderna, el corrido zapatista y la literatura latinoamericana. En este mosaico literario, Juan Rulfo y el poeta César Vallejo están presentes de manera hipertextual mientras que otros autores asoman como ecos por su poder evocador y por los temas en que se interesaron, entre ellos Gregorio López y Fuentes y Mariano Azuela. Por último, indicaré las diferentes maneras en que la novela dialoga con el presente histórico de Palou.

Como novela histórica postmoderna, *Zapata* recurre a estrategias del palimpsesto. Al trabajar con este concepto me apoyo en el marco teórico ofrecido por Gerard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989). Para Genette, el hipertexto es la relación, de un texto o corpus de textos con otro texto o corpus de textos previos de manera global. La

relación puede ser en términos de imitación o transformación de aspectos formales o temáticos. El intertexto —y aquí Genette da una definición restrictiva que no es completamente igual a la ofrecida por Julia Kristeva (1977)—es una copresencia parcial de un texto en otro que aparece a manera de cita (15-17). La relación que el texto tiene con peritextos (epígrafes, título, dedicatorias, notas autorales) y epitextos (textos fuera del texto) corresponde a lo que el teórico describe como aspectos de la paratextualidad. Zapata incorpora todos estos elementos en la configuración narrativa. La dedicatoria a Carlos Fuentes y a su esposa, Silvia Lemus, quien es una crítica literaria, al igual que el epígrafe y los subtítulos tomados del poema de Pablo Neruda dedicado a Zapata señalan la relevancia que la literatura y la poesía tienen en la novela. El mensaje del autor se presenta a manera de “*Antífona*,” escrita siguiendo la estructura de un corrido mexicano. Otros de los paratextos presentes en la novela—Agradecimientos, Cronología, Mapas, Índice y bibliografía—se relacionan principalmente con el género histórico.

La primera página funge a manera de prefacio, en la que el autor hace comentarios autorreferenciales. Las diferentes definiciones que se ofrecen sobre lo que es el corrido adelanta sobre la construcción inestable de la novela. El autor insiste en que “[n]o hay una historia verdadera [...] Lo visto nunca sobrevive al testigo” y, también, se pregunta: “¿Cuál de las historias verdaderas contar?” (sin paginación, primera página del capítulo I). Esta ambivalencia trastoca la historia que nos cuenta e interroga constantemente lo que el narrador-cantor va narrando. La característica predominante de *Zapata* es la interrogación a todo lo que se va narrado porque a Palou le interesa, como lo declara expresamente en los

Agradecimientos, “el aspecto verosímil de donde se desprenden verdades simbólicas que arropan el edificio incompleto de la imposible Verdad” (221).

La novela biográfica de Zapata es estructurada a manera de corrido mexicano y así lo han afirmado varios análisis (Gambetta, 71; Price, 53; Sotelo, 57; Ibarra, 37); aunque, tal cual lo advierte Sotelo Inclán, la estructura de este género que tanto ha contado la gesta revolucionaria es tratado en *Zapata* como parodia. El corridista tradicional es un testigo de los eventos inmediatos y habla desde su subjetividad, el de *Zapata*, en cambio, toma diferentes perspectivas. Construye una intriga por la que se entretajan las variadas versiones narrativas.

#### **B. Estructura: Tres Nociones Diferentes del Tiempo**

Palimpsesto de otros textos, la novela es una obra compuesta de viñetas, fragmentos y pequeños recuadros (Una historia de Zapata 221). La crítica coincide en que *Zapata* se construye siguiendo la forma de un corrido mexicano. Efectivamente, como en un corrido el narrador- cantor se apropia de diferentes voces del pueblo (y de los literatos) para contar la historia común a una comunidad con la que se identifica. Mas es de advertir que esta es una novela de apariencias. A primera vista, la novela sigue la dialéctica dual de los corridos. Está dividida en dos partes, de diez capítulos cada una, y cuyos subtítulos, "Tormenta de herraduras (1909-1914)" y "La pesada Noche del Destino (1914- 1919)," hablan metafóricamente del contenido de la novela.

Sin embargo, María Dolores Pérez Padilla indica correctamente que la novela está atravesada por la estructura de la intriga, el tiempo se mueve de atrás hacia adelante de una

manera “zigzagueante” (Una historia de Zapata 4). Pérez Padilla ofrece una oración como ejemplo de la fragmentación del tiempo:

Su padre se lo dijo antes de morir de pulmonía, once meses después de que falleciera su madre, él apenas tenía dieciséis años. (sin paginación, primera página del capítulo I)

El hilo narrativo de esta oración presenta un evento del pasado, teniendo como referencia temporal otro evento pasado que le precede (la muerte de su padre), pero que es a la vez el futuro de una acción pasada, aún más remota (la muerte de su madre); en otras palabras, los eventos no están contados de manera cronológica, aunque así lo parezca. Las preposiciones "antes" y “después” refuerzan el continuo avance y retroceso en el tiempo. Pérez Padilla tiene razón al observar que el trato temporal es el “hilo fundamental” en la novela (9). Además de dar lugar a anacronismos, la fragmentación crea, en el caso de las descripciones, diferentes nociones y sensaciones de tiempo permitiendo la entrada al mundo interno del personaje (6-11).

La compleja estructura del primer capítulo se repetirá en el resto de la novela. La primera viñeta sobre la vida del personaje no empieza con su nacimiento biológico, sino con la reflexión del personaje sobre su nacimiento como jefe del pueblo. A continuación, en lo que parece una narración en primera persona, el cantor describe el domingo en que tiene lugar la elección de Zapata como calpulelque el 12 de septiembre de 1909. El relato sobre la elección vuelve en varios momentos y se interrumpe intermitentemente conforme un recuerdo lo lleva a otro, y así sucesivamente: primero al recordar a su padre pidiéndole que cuide a las hermanas y a las tierras; los problemas que enfrentó con la policía a los 18 años, la felicitación de su hermano Eufemio, el retorno a Anenecuilco, a principios de 1909 después de un breve

período de ausencia. La segunda viñeta tiene el mismo ir y venir en el tiempo. La tercera (18-23) contiene más anécdotas que las demás, comenzando por el arresto de Zapata cuando tenía 20 años y memorias que giran en torno a su tío Cristino quien le regaló su primer traje de charro y le contaba las historias de los Plateados y la muerte del justiciero Salome Plasencia. En esta viñeta se cuentan episodios de su niñez y juventud; por ejemplo, cuando Zapata se roba el caballo de su tía Crispina y de cuando su padre le enseña a montar a caballo, a los 12 años. Recuerda a su padre llorando por primera vez y presencia la destrucción del pueblo por medio de los guardatierras. La última viñeta de este tercer fragmento termina con las palabras de la comadrona augurando un destino de dolor y lucha para el Zapata recién nacido (23).

La cuarta viñeta describe la vez en que en el año de 1905 Zapata presencia el reclamo que Jovito Serrano le hace al presidente Díaz por no haber cumplido su promesa sobre el reparto de las tierras. Piensa en su primer encuentro con el maestro Torres Burgos; la familia que formó con Inés Alfaro; su ingreso al Club Melchor Ocampo (1908); el movimiento de los Leyva (1909); la entrevista de James Creelman a Díaz (1908); la nominación del gobernador Escandón (1909); y el permiso que consiguieron para organizar el mitin de oposición el 31 de diciembre (1908), dos meses antes de la elección del nuevo gobernador. El quinto y último capítulo de esta primera parte nos presenta con uno de los momentos analizados por Pérez Padilla, en el que la narración se alarga en la descripción y el tiempo parece suspenderse. No sitúa cuando Zapata ha dejado atrás la fiesta para acercarse a las montañas para recordar. A su regreso se encuentra frente a un camino bifurcado, que le obliga a decidir la ruta a seguir. La viñeta de esta sección concluye con una pesadilla que vuelve a padecer tres veces, sobre todo hacia el final de su vida. Los acontecimientos de las viñetas, exceptuando el recuerdo de la



conversación con Magaña, preceden temporalmente los sucesos que se narran al inicio del capítulo. La fragmentación temporal observada hasta este punto es similar en el resto de los capítulos y en la novela en general.

La fragmentación atraviesa la circularidad del relato, la cual queda manifiesta desde la tercera viñeta cuando Zapata recuerda a su padre y el miedo de esta memoria le lleva a pensar en la conversación que tuvo con su lugarteniente Magaña en las montañas. El episodio con Magaña ocurre en un futuro impreciso. Solo hacia el final de la novela nos enteramos de que sucede poco antes de la muerte del personaje. En otro recuento sobre Magaña el narrador ofrece una pista, sobre un entrecruce temporal narrativo: “Más bien son dos [tardes], la del recuerdo y ésta, precisa, en la que Emiliano Zapata y Gildardo Magaña se entretienen contando viejas historias [...]” (22). El recuerdo del narrador está en el presente, y se dirigirá a *Zapata* desde su conocimiento de toda la historia. Aída Nadi Gambetta Chuk piensa que la perspectiva narratológica del narrador corresponde a la perspectiva autoral (“El *Zapata* de Pedro Ángel Palou” 72). La narración será contada por Palou asumiendo el estilo de un “bardo”, un juglar o “bufón” (sin paginación, primera página del capítulo I).

La construcción del tiempo mítico permite la posibilidad de contrarrestar versiones oficialistas y dominantes de los hechos. La novela recrea la noción de un espacio atemporal que para Pérez Padilla se traduce en un tiempo suspendido. La reflexión es el vehículo de acceso al pasado. La noción de la inmovilidad del tiempo se recrea por medio de la repetición de escenas que parecen similares, aunque en realidad describen diferentes momentos de la guerra revolucionaria, como en las descripciones de los espacios abiertos donde los hombres de Morelos se congregan entusiasmados de presenciar el inicio de un cambio esperanzador. Esto

ocurre en la nominación de Zapata como calpulelque de Anenecuilco (14) y en el primer encuentro de los pobladores en Villa de Ayala para apoyar la Revolución maderista (52). Lo mismo sucede cuando se lee el Plan de Ayala en las montañas de Ayoxuxtla (84).

Otros momentos similares que por su repetición parecieran ser uno y lo mismo son los de las negociaciones de los zapatistas con los representantes de Madero, de Victoriano Huerta y de Carranza. Parte de la semejanza entre ellos es que los involucrados actúan con desconfianza y menosprecio mutuo: todas las reuniones terminan de la manera inconclusa y sin resultados prometedores. Las luchas armadas son también parecidas. Puestas fuera de contexto dan la impresión de describir la misma batalla. Palou nos ofrece una sucesión de victorias y derrotas provisionales. La impresión creada es de que se trata del mismo evento y de que se cumple el ethos del corrido: "[...] es una biografía de los marginales que sigue vigente hoy en el norte como si no hubiese pasado un día de la muerte de Francisco Villa [...]" (222). En los corridos, la repetición es usada como un dispositivo mnemónico. En *Zapata*, sin embargo, la repetición es un elemento que apoya a la construcción de la intriga al generar una textualidad extensa, con pocos acentos, que provoque que se confundan ciertos momentos con otros.

El extravío temporal de los sucesos históricos se complementa por la supresión de la paginación al inicio de cada capítulo, fechas incompletas de algunos eventos y anacronías que pasan desapercibidas. Un ejemplo de lo aquí expuesto sucede cuando el narrador del capítulo quinto cuenta la persecución de Villa por el ejército de los Estados Unidos en el contexto de la Intervención de los Estados Unidos en Veracruz (1914) (104). Pero el evento ocurre tras el ataque de Villa a Columbus en 1916. El narrador hace un guiño sobre la discordancia de

algunos eventos al mencionar el comentario de la madre de Zapata respecto a la falsa apariencia de la sandía: "La cáscara no es la cosa, Miliano. La cáscara no es la cosa, le decía su madre cuando se enfrascaba en una disputa absurda" (sin paginación, primera página del capítulo III). Según Palou, el corrido cuenta siempre lo mismo, y todas las historias son la misma historia: "La máscara es nueva, es cierto, la de Malverde o el narco en turno, pero eso no importa" (222).

Dentro de la dialéctica establecida en la división bipartita, la fragmentación y la circularidad, Palou lleva a establecer algunas conexiones entre los capítulos, por ejemplo, entre el capítulo I, desde donde avanza la trama, y el capítulo X, desde donde se producen los recuerdos del personaje. Otro trazo sucede entre los capítulos II- IX, III- VIII, IV-VII, V-VI, estableciéndose así no solo posibles formas de orden sino también de significación. Es de notar que la suma de los capítulos compaginados, lo mismo que la combinación del número de viñetas que contiene cada uno suman once. De tal manera que el capítulo X añadido al I da como resultado once; y las viñetas incluidas en cada uno de ellos, cinco y seis respectivamente, suman once también. Este es el caso en todas las demás combinaciones, a pesar de que el número de viñetas en la segunda parte de la novela en comparación a la primera sea muy variado. La única excepción a este patrón es el par formado por los capítulos II y IX, cuya suma de viñetas es de catorce. Algunas escenas de estos dos capítulos sobresalen en comparación a las de los otros capítulos por su excentricismo. A partir de ellas se establecen relaciones metafóricas y autorreferenciales.

La combinación de estructuras binarias y terciarias (presente, pasado, futuro) hace que la voz de Zapata esté en un constante proceso de reconstrucción dando lugar a múltiples

posibilidades de lectura. De esta manera Palou invita a los lectores de su novela a construir la historia de Zapata. La inestabilidad del relato da pie al cuestionamiento de los acontecimientos narrados y de la novela misma.

### **C. La Figura Épica y La Ironía en El Corrido Mexicano**

El uso de corridos es un recurso común en las novelas mexicanas y *Zapata* se inserta dentro de esta tradición en forma prominente. El corrido es un género lírico-épico narrativo que cuenta hechos históricos, generalmente luchas sociales de trascendencia. El corrido tiene una estructura binaria que muestra posturas opuestas de manera concreta. Por ser una versión alternativa a la oficial, ofrece una información diferente y a veces exclusiva de los acontecimientos. Ningún registro histórico o periodístico guardó la sublevación de los campesinos del sur de México en Villa de Ayala como lo hicieron los corridos de la época (Boyd 52).

En *Zapata* Palou cuenta la historia del personaje histórico a la manera de un corrido, para ello incorpora coros diversos de voces que vienen de la historia, la leyenda y la literatura. Los corridos cuentan la historia común recurriendo a frases coloquiales y a características lingüísticas orales de la gente del campo, y así lo hace Palou en su novela: “Nomás estense sosiegos mientras los ingenieros me explican el asunto” (173); se sirve de referencias del mundo natural (fauna, flora, geografía) en el habla: “Así como tejones, son todos en la capital. Animales medrosos que se esconden para robar y huyen en el día para no dar la cara los muy cabrones” (157). Diferente a los cantores de corridos, Palou toma de fuentes primeras

registradas en el archivo histórico, así las grabaciones en cilindros de cera de la voz de Zapata en el encuentro con Villa en la Ciudad de México:

Al contrario, [los políticos] han estado acostumbrados a ser el azote del pueblo. Estos cabrones, luego que ven tantito lugar se quieren abrir paso y se van al sol que nace. ¿Al sol que nace? Se van mucho al carajo. ¡Yo no los consiento! En tantito cambian y se van ya con Carranza o ya con el de más allá. Todos son una punta de sinvergüenzas. Por eso yo se los advierto a todos los amigos, que mucho cuidado. Si no, les cae el machete. (152)

Es frecuente que el narrador exprese los pensamientos y sentimientos de Zapata, así como la de otros personajes, por medio del discurso indirecto libre, diluyendo la diferencia entre estas voces y la voz del narrador omnisciente.

En otros momentos, la diferencia entre las voces narrativas es muy clara por los cambios abruptos en el tono y el registro. Un ejemplo de lo que aquí se explica sucede en la tercera viñeta del primer capítulo que cuenta los acontecimientos que le suceden a Zapata en la quinta de Ignacio de la Torre y Mier. Dos de las viñetas describen el estado psicológico de Zapata cuando habiendo sido licenciado del ejército por la intervención del hacendado— a cambio de arrendar sus caballos—se dispone a pagar su deuda. Extraña a su familia, se encuentra sin dinero y no puede dormir de tanta preocupación (35-36). Se siente solo y piensa que a nadie le importa lo que le ocurre. El lenguaje poético describe sus sentimientos: “se deja ir en un río que es también angustia y desesperación. Río de polvo y sangre, río de contrarios en unión” (39). El tono de desconsuelo mantenido a lo largo de la viñeta cambia hacia el final. El narrador utiliza las mismas figuras del lenguaje en una construcción que llama la atención por su artificialidad: “No sale de allí ni nadie viene a buscarlo durante todo el santo río de la tarde”. Acentuando el artificio añade: “O de la noche, para el caso es lo mismo” (39). De esta manera, hay un giro evidente de tono, emotividad y de sentido. Los cambios están cargados de ironía, la

mayoría ocurren al inicio o final de los capítulos y aparecen acompañadas bajo registros poéticos o vernáculos respectivamente. Describiendo la ira de Zapata hacia Madero, el narrador comenta: “A Zapata le queda un sabor a hierro en las encías. Se ha puesto el gallo incierto” (65).

En otro momento que retrata la arcadia morelense, la intervención del narrador anticipa y recuerda nuevamente la muerte de Zapata: “Y salió la carta de la muerte con su filosa guadaña. Lo aguardaría pacientemente” (157). La expresión coloquial y el giro chusco que trae la frase sorprende porque este es el capítulo que retrata la esperanza del reparto agrario en Morelos. La voz habla de muerte de una manera poco seria, pero rompe la ilusión de que la Revolución viene alcanzados logros. Los diferentes tonos y registros se entretajan a lo largo del relato, sin que se pueda decir que uno de ellos predomine o se prolongue más que los otros; aunque no sucede lo mismo con las inflexiones reflexivas. Son fragmentos emotivos que nos llevan de la tristeza a la risa y a la reflexión. Las lectoras, y lectores, de *Zapata* tienen que decidir con qué opción se quedan, lo mismo a nivel emocional que intelectual.

El corrido es tratado de manera hipertextual en la novela y cumple varias funciones. En muchas ocasiones avanza o amplía la escena, cantando la historia del Zapata enamorado (20), del niño que hizo la promesa de lucha a su padre (22), y las batallas claves de la crónica zapatista. La gran mayoría de los corridos citados son de Mariano Silva, corridista que sirvió al ejército zapatista y que es ficcionalizado en *Zapata*, cantando no sólo sus propios corridos sino el poema favorito del general Zapata, “Sinfonía del Combate” de Santiago de la Hoz (173). Algunos corridos revisten al personaje de su humanidad. Otros crean momentos de

entretenimiento. Así, los versos de “El quinto de Oro” que resultan divertidos porque recrean la jovialidad de los zapatistas y su burla al batallón federalista:

*y al fin corriste, que hemos de hacer  
en otras partes habías triunfado,  
pero aquí en Cuautla no sé por qué  
los calzonudos te correataron  
porque con ellos tan solo trés.* (69, letra itálica en el original)

Los corridos también hablan de los enemigos de los zapatistas: las haciendas, el gobierno, los españoles (60); y dejan testimonio de los momentos de dolor en los recuentos de las masacres a las comunidades indígenas por las fuerzas federales (181).

Uno de los más famosos corridos de Silva, y que tiene más prominencia que los otros en la novela, es el corrido “Yo soy zapatista”. En la primera parte de la novela los versos secundan el recuento favorable del zapatismo de la voz narrativa. El orden de sus estrofas es alterado para que haya una correspondencia con la trama. La tercera estrofa del corrido —la primera en ser presentada— expresa las cualidades del general y la veneración que le tiene la gente del pueblo:

*Sublime general,  
patriota guerrillero  
que peleó con gran lealtad  
por defender su patrio suelo;  
espero que ha de triunfar  
por la gracia del Ser Supremo  
para poder estar en Paz  
en el estado de Morelos.* (18; itálica en el original)

La siguiente estrofa—primera del corrido—, declara la afiliación ideológica de los zapatistas y la determinación de los rebeldes a que se cumplan los objetivos de la Revolución del Sur, si es necesario por medio de la lucha armada. Es una estrofa que transmite la convicción y orgullo de los zapatistas en su declaración de guerra; y es la única que se repite

tres veces más en la primera sección de la novela, en parte para recalcar, en cada ocasión su mensaje aguerrido:

*Soy zapatista del estado de Morelos  
porque proclamo el Plan de Ayala y San Luis  
si no le cumplen lo que al pueblo le ofrecieron  
sobre las armas los hemos de hacer cumplir.* (64; itálica en el original)

Las estrofas indican el proceso simbiótico que se logra entre el Plan de San Luis, el Plan de Ayala, el zapatismo y Zapata. Los cuatro pasan a significar uno y lo mismo. Los versos de la segunda estrofa hablan de la dignidad de los hombres del sur y su negativa a seguir siendo tratados como ciudadanos de segunda categoría:

*Para que adviertan que el pueblo nunca se engaña,  
ni se le trata con enérgica crueldad,  
si semos hijos, no entenados de la Patria,  
los herederos de la paz y la libertad.* (70; letra itálica en el original)

Los versos, además, tienen una función catalizadora. Así se observa cuando los versos de la primera estrofa aparecen en el momento en que Zapata está considerando claudicar a causa de la indignación que le provoca la posible traición de Madero. Después de oír la estrofa, Zapata cambia de opinión y decide continuar la lucha. Los versos, entonces, corroboran sus pensamientos de que la única solución para alcanzar la justicia es la guerra; "las palabras [...] no arreglan nada, se necesita la carabina"(64). En otro espacio, Zapata dice estar dispuesto a volver a la vida normal. Sin embargo, después de las tres estrofas, cambia de opinión y resuelve: "luchar contra todo y contra todos" (70-71). Son muy pocas las ocasiones en que no hay una correspondencia épica entre la narración y los corridos en la primera parte. Las discrepancias o anacronismos son mínimos y pasan casi desapercibidos.



Queda la pregunta de las razones por las cuales Palou se acercó a este género cuando dice aborrecer la cualidad épica del personaje (221). De acuerdo con el escritor, como he notado antes, le interesa la oralidad del corrido y el hecho de que el corrido siempre cuenta la misma historia. Pero de acuerdo con Gambetta Chuk y Brian Price, la identificación de *Zapata* con el género previene que el autor rompa con la figura hierática del personaje histórico ("El Zapata" Gambetta 73; Price "When history ends and the corrido begins" 55). César Antonio Sotelo, en cambio, ve una construcción paródica del corrido en *Zapata* ("Zapata, de Pedro Ángel Palou" 57).

Sotelo sigue las ideas de Linda Hutcheon con respecto a la parodia posmoderna. Es necesario recordar que, en su estudio sobre la metaficción historiográfica, la crítica entiende la parodia en los siguientes términos: "As a form of ironic representation, parody is doubly coded in political terms: it both legitimizes and subverts that which it parodies" (1989, 101). Enfatizando la caída del personaje, los corridos de la segunda parte de la novela discrepan en tono de manera progresiva. Con respecto a la escritura de El Plan de Ayala, el narrador explica que fue escrito en Ayoxuxtla (80, 83), pero los versos del corrido cantan que tuvo lugar en Villa de Ayala (83, 87). En la memoria popular de los corridos, los dos lugares son indistintos, ambos representan la lucha del pueblo por las tierras comunales. El narrador, sin embargo, deja ver que se trata de dos momentos históricos diferentes: Villa de Ayala es la primera alianza con Madero cuando todavía los campesinos son convocados por las propuestas del Plan de San Luis mientras que Ayoxuxtla representa el desencanto revolucionario expresado en el Plan de Ayala, causado por la ruptura tajante entre Madero y Zapata, la división de la lucha democrática y la que aspira a una justicia social. La verdad del corrido es relativa y la novela así lo plantea. En la

misma escena de las tres estrofas de “Yo soy zapatista,” el narrador expone la cualidad propagandística de los corridos al comentar “son periódicos oficiales del Ejército del Sur” (61), un tema ampliamente estudiado por Elizabeth Boyd y Catherine Lambert Heau en sus investigaciones sobre el corrido.

Sería muy difícil concluir que después del fracaso revolucionario histórico y el descrito en la novela, el autor se propusiera mantener el triunfalismo y la postura subjetiva que asumen el corrido sin interrogarlo. La aparición de la primera estrofa de “Yo soy zapatista”, reconocida antes por el espíritu de combate, es insertada en dos escenas del capítulo V (128, 131) en el contexto de las fricciones entre Carranza y Zapata y la crítica sobre el “imposible acuerdo” y la “imposible reconciliación” de estos dos hombres. Por un lado, se plantea la posibilidad de que las negociaciones pudieron ser manipuladas por parte de los carrancistas, con el único propósito de ganar tiempo y evitar que Francisco Carbajal, representante del gobierno golpista, negociara con Zapata. Al respecto, el narrador declara que las sospechas de los zapatistas sobre los comisionados de paz no eran injustificadas (133). Además, Carranza no quiere tratar con los zapatistas de manera oficial porque los considera indignos contendientes políticos y militares. Los zapatistas, por su parte, se equivocan: asumen posturas inflexibles al demandar que todos se “sometan” al Plan de Ayala “sin que se le quite una coma” (130), confirmando así la percepción negativa que se empieza a forjar de ellos afuera de Morelos; se habla de “[l]a tozudez de los del Sur, tan cacareada” (131) y de que actúan como “privilegiados”. Esto hace que la declaración del representante Sarabia al Ejército Constitucionalista de que los zapatistas “secuestraron la revolución para fines propios” (133) no parezca disparatada.

En estas escenas sale a relucir la capacidad sangrienta de Zapata cuando se burla del asalto encarnizado en Cuernavaca. Sus declaraciones resultan prepotentes: “Yo me entiendo con cualquiera, licenciado, [...] como amigo o a balazos, de eso pierda cuidado”. Notamos, entonces, el despliegue de una arrogancia que tiene consecuencias graves porque, como se detalla en el capítulo anterior (V), los combatientes en ambos bandos son víctima de la leva, dejados a su suerte por los jefes revolucionarios, que mueren masacrados en una guerra inútil. Al final de la primera parte ya es claro que la guerra se prolongará por la incapacidad de Zapata y de Carranza de llegar a un acuerdo de paz (134). En este contexto, los versos de la primera estrofa han cesado de reproducir el sentido de orgullo y pertenencia como lo hacían inicialmente.

Otra prueba de la distancia que la novela asume con respecto al ethos del corrido sucede en el relato de la llegada del Ejército Constitucionalista a la ciudad de México. Antes de que aparezca la primera estrofa de “Yo soy zapatista” (146), el narrador adelanta que se acabaron las negociaciones y empieza la guerra de las armas: “Otra guerra, una de verdad. Ya han terminado de nuevo las palabras” (145). Consciente de que varios generales carrancistas quedan descontentos con las determinaciones de la Convención de Aguascalientes, Villa le comunica a Zapata sus intenciones de tomar la capital y le pide alinear sus tropas a la salida de la ciudad para prevenir la entrada de refuerzos carrancistas, pero Zapata ignora la petición: “Emiliano Zapata dispone otra cosa: atacar la ciudad de México” (145). Zapata actúa indisciplinada y autoritariamente, movido muy posiblemente por los celos y ambición, un dato inconcebible en la construcción de la figura histórica zapatista. Otros momentos en la novela ya dan cuenta de que el general sí albergaba el interés de tener comando a nivel regional; de

ahí la riña con Ambrosio Figueroa quien le disputa el control del rico estado de Morelos. Por ello, ante el triunfo de Villa en Zacatecas y Torreón, Zapata piensa que tiene que hacer algo contundente para consolidarse como el jefe de la revolución del Centro y el Sur (106). Pero Palou no retrata una ambición desmedida, sino que la pinta como uno de los rasgos concebibles en cualquier ser humano.

Palou presenta la biografía de Zapata articulada a través de las complejidades de la Revolución Mexicana. La beligerancia transmitida por la estrofa “Yo soy zapatista”, al inicio del brevísimo capítulo VII, ironiza el pacto de unión entre Villa y Zapata. El narrador trae a colación los corridos cantados para conmemorar el encuentro de Zapata y Villa en Xochimilco, pero lo hace sólo después de que ha descalificado este evento al compararlo con la reunión entre José de San Martín y Simón Bolívar, descrito como un espectáculo, “otra pompa” (151). Los versos contradicen la observación del narrador con respecto a la disciplina que Zapata demandaba de sus fuerzas para que la entrada a la ciudad de México fuera pacífica (146). Las tres últimas veces en que la estrofa de “Yo soy zapatista” es citada conllevan una denuncia a la incapacidad de las facciones de llegar a un acuerdo para negociar el cese al fuego.

El último capítulo es el mejor ejemplo del trato paródico del género corrido; está estructurado siguiendo lo que en los corridos se conoce como función de espejos — corrido dentro del corrido—(Eguirre 23). Dos estrofas del corrido “Recuerdos del General Zapata” introducen el tema del capítulo que es el asesinato y muerte de Zapata. El corrido de Silva, “Historia de la muerte del gran general Emiliano,” continúa el relato del narrador omnisciente hasta el primer encuentro entre Zapata y Jesús Guajardo.

El corrido declara que Zapata llega a la hacienda de Chinameca ignorante de la emboscada tendida por Guajardo:

*pero aquel hombre noble no vio que era una farsa,  
de cómicos histriones pagados por Carranza  
para que el Plan de Ayala muriera en su extensión.* (208, itálica en el original)

El corridista condena la bajeza de los carrancistas y subraya la virtud, la valentía y la confianza de Zapata en la palabra de Guajardo:

*Le dijo a su asistente: Ve y tráeme mi caballo  
que el coronel me llama a su cuartel de honor.  
Con diez de sus jinetes se fue a ver a Guajardo,  
que siempre los valientes no temen al menguado  
porque su escudo de armas sólo es el pundonor.* (213, itálica en el original)

En la versión del corrido se cumple el fatalismo implícito en el género: el héroe intachable sufre una muerte trágica. Los versos mantienen la memoria del Zapata agrarista que lucha por la tierra y libertad, haciendo eco de otras estrofas agraristas en la novela: “trayendo así en su mano, un libro lee entusiasta: La tierra para todos y el don de libertad.” (215)

En la narración, el pacto con Jesús Guajardo es retratado como el sacrificio de Zapata a cambio de terminar con el brutal exterminio de las poblaciones campesinas (188-189). Por otra parte, es una de las últimas posibilidades que tiene de mantenerse en lucha por las tierras (207). El retrato de las emociones del personaje indica que Emiliano Zapata sabe y siente que va a morir: “Emiliano no olvida la toma de Tlaltizapán por Guajardo. Algo en él le causa desconfianza, pero a nadie manifiesta su recelo” (209). A partir de este momento, el miedo y la duda del personaje es progresivo. Para César Sotelo y René Ibarra y Padilla Palou no construye en *Zapata* un mito épico. Ibarra ve una representación romántica que recuerda a Cristo cuando en el huerto cuestiona su destino (151). Para Sotelo Inclán es la representación del luchador

social posmoderno: “[...] un ser humano que brilla por encima de sus facetas más oscura y que representa la lucha por la justicia y el respeto a la diversidad, en suma, un soñador a la medida de la posmodernidad.” (61)

Es innegable la visión positiva por el legado de dignidad del personaje en *Zapata*. Palou lo ha declarado varias veces (“Revitalizar el Campo”) y lo ha escrito en su novela a través de la leyenda de uno de los dichos atribuidos a Zapata: “*Rebeldes del sur, es mejor morir de pie que vivir de rodillas*” (215, en letra itálica en el original). Aquí es importante señalar que en general, el texto en itálica funciona a manera de citas, o lo que Genette describe como intertexto (15-17), cuando son tomados de textos escritos. La cita anterior (en letra itálica) refleja, no obstante, una posición autoral que asume la leyenda popular. Otros pasajes que no son citas de discursos históricos o líricos, y que conllevan también posturas del autor son: el prefacio autorreferencial, el párrafo poético que abre la narración y que representa una síntesis de las metáforas y los símiles utilizados en la construcción en la novela (sin paginación, al inicio del capítulo I); la leyenda sobre la obsesión de Zapata con la traición (191) y la Antífona que invita al público a escuchar otros corridos: “[e]*l corrido nunca termina*” (217, en letra itálica en el original). La relectura de la historia de Zapata debe continuar, entre otras cosas, porque “[...]la historia de México no ha sabido hacerle justicia” (*Zapata* 222).

Quizás Zapata aparece como una figura acartonada para cierta parte de la crítica porque Palou no ridiculiza al personaje de la manera que lo hace Jorge Ibargüengoitia con los héroes de la independencia y los generales posrevolucionarios,<sup>22</sup> ni presenta la crítica aguda de Enrique

---

<sup>22</sup>Los *Relámpagos de Agosto* (1965); *Maten al león* (1969); *Los pasos de López* (1982)

Serna en *El seductor de la Patria*.<sup>23</sup> Pero ni Ibargüengoitia, ni Serna, ni tampoco Ignacio Solares, con su Madero arrepentido, utilizan la estructura de la intriga para articular un juego hipertextual plurivalente.

Palou representa la humanidad de un personaje que además es admirable porque a pesar de sus dudas asume sus responsabilidades de líder en un período tumultuoso, pero liminal en la historia de México, en el que se podía vislumbrar un cambio. El personaje histórico no claudica a pesar de los retos e incertidumbre con que lo enfrenta el tiempo histórico. El corrido que es *Zapata* puede recrear el camino áspero del hombre y adentrarse a sus motivos, fracasos, y a su búsqueda por la justicia social, lo mismo que a los vericuetos de la Revolución, únicamente porque los corridos dialogan con la historia y la literatura.

#### **D. Nuevas Rutas: La Historia y La Descripción de Una Época**

El discurso histórico es tan contundente como lo es el del corrido en la reconfiguración heroica y humana. Los textos de archivo son reconocidos fácilmente porque Palou los señala con letra itálica. Pero también parte de la historiografía sobre Zapata está presente y Aída Nadi Gambetta Chuk ha señalado la aproximación hipertextual de este discurso en *Zapata* ("El *Zapata* de PAP" 70). En efecto, los primeros reconocimientos en los "Agradecimientos" de la novela van a John Womack, hijo, quien, con *Zapata and the Mexican Revolution* (1969),<sup>24</sup> fue uno de los primeros historiadores que bajaron a Zapata del pedestal al señalar lo perjudicial que fue la intransigencia zapatista. Palou dice que se acerca a este historiador por "ser la historiografía más refinada" y por las nuevas preguntas que le suscita sobre México. (219)

---

<sup>23</sup>Madero, *el otro* (1989); *El seductor de la Patria* (2003)

<sup>24</sup>El título de la tesis de Womack es *Zapata and the Revolution in Morelos (1910-1920)*.

Palou sigue igualmente a Pineda Gómez en las tesis de sus libros *La irrupción zapatista, 1911* y *la revolución del sur, 1912-1914*, por ser “la más coherente revisión de la resistencia zapatista” y “la reconstrucción más completa y pormenorizada del ejército libertador del Sur” (220).

Ambos historiadores coinciden en señalar la importancia del abismo cultural entre los hombres ilustrados que buscaban cambios políticos conservadores y los campesinos zapatistas que demandaban cambios radicales inmediatos porque estaban viviendo un período en que su capacidad de sobrevivir estaba amenazada. Notan que las demandas sociales y políticas que iniciaron los zapatistas en la Revolución fueron transformándose conforme los cambios políticos y económicos que se daban a nivel local, nacional e internacional.

Palou se acerca a Pineda para retratar la época porfiriana, específicamente la institucionalización del racismo a través de las estructuras de poder, que es el tema de este historiador. Según Pineda Gómez, con los cambios tecnológicos y el nuevo reparto del mundo a principio de siglo XIX, el racismo operó como una ideología que justificaba la jerarquización de la fuerza de trabajo en la que se asumió que los que estaban económica y políticamente oprimidos eran cultural y racialmente inferiores. Los campesinos indígenas eran considerados una amenaza para el progreso del mundo moderno. Por estos prejuicios se justificaron prácticas derivadas de las nuevas tecnologías del poder (servicio militar, encarcelamiento, tortura, supresión de las garantías individuales, reubicación masiva de las poblaciones). Los zapatistas enfrentaron a una plutocracia capaz de poseer el monopolio militar, de la tierra y de la Verdad por medio de la prensa. Pero pudieron representar una contienda real ante el poder porque estuvieron convencidos de la moralidad de su lucha y porque consideraron su deber cuidar de sus comunidades. Zapata y sus hombres sabían que se estaba viviendo una coyuntura



histórica en la que, por medio de las armas, se podía revertir su condición marginal. El grito de Ayala fue romper con el “orden natural”, la existencia misma del verdugo, y no solo sus actos excesivamente crueles (Pineda Gómez 2005 119).

Palou abreva, como lo hace Pineda en su libro, del archivo oral y del archivo histórico; y recoge las ideas del historiador mexicano para recrear el ambiente sociopolítico de la época revolucionaria. Los pretextos históricos utilizados por Palou son citados como voces testimoniales con las que el narrador otorga autoridad a su relato. Así, Zapata lee el artículo de Ricardo Flores Magón, “Claridad de Combate” en el periódico *Regeneración* cuando Zapata se afilia al Club Melchor Ocampo durante el período de la efervescencia política que provocó en todo el país la declaración de no-reelección del presidente Porfirio Díaz:

*¡Pobre moral la que encierra la virtud en el círculo de la obediencia y la resignación!*

*¡Innoble doctrina la que repudia el derecho de resistir y pretenda negar la virtud a los espíritus combatientes que no toleran ultraje y rehúsan declinar sus albedríos!* (25, en itálica en el original)

Es claro que los pasajes históricos como este no proyectan la voz del personaje, mas les sirven a Palou para imaginar y transmitir los pensamientos y el sentir de su protagonista. Palou imagina que al personaje le afectan estas palabras porque le recuerdan la “dolorosa obediencia” de sus padres y lo enfrentan a su propia sumisión e impotencia cuando se da cuenta que sus esfuerzos para influir en las elecciones estatales fueron en vano. Es así como se explica que se haya ido adherido a las ideas radicales de Práxedes G. Guerrero que lee en *Regeneración*: “la tiranía [y no el tirano] es la resultante lógica de una enfermedad social, cuyo remedio actual es la revolución” (28, itálica en el original).

Después de dar pinceladas a la psicología del personaje apoyándose en la imaginación y las fuentes históricas, la novela retrata con estos mismos recursos la burocracia porfirista, cuyas instituciones estaban diseñadas para salvaguardar los caprichos de los poderosos por medio del sistema carcelario y del ejército. Así aparece en los tres primeros documentos citados en el capítulo II. El coronel Ángel Bouquet expide una orden al mayor del regimiento el 11 de febrero de 1910 para que Zapata sea transferido de la cárcel al ejército en calidad de soldado:

*Con fecha de hoy se servirá Ud. dar de alta en el Regimiento a los reemplazos Secundino Popoca y Emiliano Zapata, consignados por el gobierno del estado de Morelos según sorteo. (sin paginación, inicio del segundo capítulo, itálica en el original)*

Este es el testimonio de primera fuente de que después de haber cumplido algún tiempo en prisión, Zapata calificaba para ser parte de un sistema de “sorteo”, por el cual los prisioneros, tras ser reemplazados, pasan a ser integrantes del ejército. El siguiente intertexto muestra una constatación de que el gobernador Pablo Escandón autorizó que Zapata fuera dado de baja del ejército y se desempeñara como el caballerango del yerno del presidente Díaz. La autorización de licencia es confirmada por el comandante Militar de México:

*Habiendo comunicado a esta Comandancia el C. Gobernador del estado de Morelos que no hay inconveniente en que se admita reemplazo al soldado de ese Regimiento, Emiliano Zapata, se servirá Ud. remitir a esta Comandancia filiación del reemplazo y copia de la filiación del reemplazado. (34, itálica en el original)*

Además, desde la secretaría de Guerra y Marina, el Oficial Mayor, Miguel M. Morales adjunta una rúbrica en la que ratifica que todos los trámites son efectivos para que se dé de alta al soldado Zapata: “[...] y mando a las autoridades militares, no le pongan obstáculo alguno en el uso de esta licencia” (35, itálica en el original). El énfasis en los detalles de los trámites —los nombres completos de las partes involucradas, el número del comunicado y del oficio, y el lema

Libertad y Constitución—atesta el interés de la importancia de las nociones de institucionalidad y legalidad. Por otro lado, corrobora que las relaciones del sistema de leva, el carcelario y el ejército sirven los intereses personales de las élites.

Palou presenta un ejemplo de la corrupción en los procesos instituciones y, mediante las fuentes de archivo, inicia una construcción metafórica en el segundo capítulo que trata el intercambio homoerótico entre Zapata y de La Torre y Mier. En la quinta de la Ciudad de Mexico, propiedad de La Torre y Mier, Palou ficcionaliza el encuentro homosexual entre el hacendado y Zapata. Este es un episodio que se ha prestado a muchas especulaciones, pero que Palou toma como un “dato curioso” de la historiografía inoperante” (*Zapata, Agradecimientos*, sin paginación). Algunos críticos han visto en este episodio una propuesta de reivindicación de los marginados porque Zapata asume la postura activa en el acto sexual y, porque después del incidente regresa a Morelos y se levanta en armas. En seguida unas palabras de Brian Price sobre esta postura:

The encounter is used to foreshadow Zapata turning the tables and leading a popular uprising against landed elites. Palou portrays him a man who refuses to be violated. Instead, he literally and metaphorically sticks it to the man who represents both the established hacienda system and the dictator father-in law. (“When history ends” 51)

Price concluye que Palou recodifica el discurso nacionalista de identidad masculina de los años veinte sin cuestionarlo (52). Aunque es cierto que este episodio prefigura el levantamiento armado del personaje, no es claro que reviste la figura del “chingón” o que Zapata asuma agencia sexual porque rehúsa ser violado (“refuses to be violated”) (51). Esta lectura no explicaría por qué sabiéndose muy macho, su “rabia” se convierte en “ternura” y se siente “confundido” (39). Después, de esperar por la autorización del hacendado para dejar la quinta,

el narrador comenta que Zapata sale de la ciudad sintiéndose “como quien deserta de una batalla jamás peleada” (41). La experiencia en la quinta refuerza la idea de la explotación de una clase porfirista y la rabia e ira de un personaje que siente que no es dueño de su propia vida: “luego se encierra en su cuarto como en una nueva celda” (39). Los sentimientos contrarios muestran la complejidad del personaje. Algunas de las frases poéticas con que se retrata el episodio, las fluctuaciones en los pensamientos del personaje y los cambios de tono subrayan la inestabilidad del texto dentro del contexto de la viñeta: “Es un sentimiento que no alcanza palabra para expresarse” (39). Un sentido más coherente logra articularse hasta que el lenguaje metafórico que encierran las frases entra en conversación con otras escenas en la segunda parte de la novela. En el capítulo XIII, Zapata y de la Torre vuelven a vincularse, en el contexto de otro encuentro homoerótico, que involucra a Manuel Palafox, el principal secretario de agricultura de Zapata (166).

La prensa es uno más de los mecanismos de poder, encargada de divulgar percepciones racistas y estereotipadas sobre Zapata y su ejército. El narrador omnisciente cuenta, con doble intención, la historia del día en que trataron de asesinar a Zapata en Jojutla, advirtiendo indirectamente sobre la retórica exagerada del relato en la prensa: “[l]o que ocurre a veces pasa en menos de lo que se cuenta” (59). Se muestra a Zapata subiendo por las escaleras del Palacio Municipal. Mantiene la rienda tensa en mano y el puro encendido mientras la multitud lo mira asomarse por entre cada uno de los balcones. El narrador se distancia de la representación declarando que “[a]sí lo cuenta en los salones, lo comenta los periodistas” (60). La prensa es ridiculizada al ser comparada con los salones y por su falta de objetividad. El pasaje contiguo avanza estas ideas y dejan ver el prejuicio social y racial de las mujeres de

“rostros harinados” y “ojos lerdos” que lanzan gritos al escuchar “las fechorías del bandido” (61). La lucha zapatista, conformada primeramente por campesinos indígenas, no podría ser entendida por la gente de la ciudad prejuiciosa, que, además, no había sido tocada por la violencia sangrienta padecida en el sur y norte del país. El narrador-comentarista trae a colación esta realidad en el recuento del asalto a la ciudadela después de los asesinatos de Madero y Pino Suárez (93).

Al final de la primera parte de la novela, Palou cita un texto periodístico en el que se discute extensamente la sustitución de campesinos morelenses por campesinos japoneses. Los datos corresponden al período final de la gesta armada y de los últimos intentos por erradicar el zapatismo por medio del exterminio de los pueblos, pero es incluida aquí, bajo el contexto de la empresa exterminadora por Robledo y Victoriano Huerta. El artículo periodístico, “300,000 JAPONESES COLONIZARÁN MORELOS. LOS INDUSTRIOSOS NIPONES IRÁN A FERTILIZAR LOS CAMPOS DEL RICO ESTADO” (100), expone la violencia del capitalismo agrario mundial de la época. Antes del artículo, el narrador anticipa el genocidio contra los Boers en la guerra africana caracterizada por el incendio sistemático de los pueblos, la recolonización y el exilio masivo y forzado (88), asuntos tratados exactamente en la nota periodística. El escritor del artículo expresa la agenda del gobierno, éste busca restablecer la economía y asegurar soluciones rápidas y contundentes en el restablecimiento de la riqueza de la región sureña:

*[...] en poco tiempo, en meses tal vez, los japoneses harán que el estado adquiera su antiguo prestigio y esplendor, figurando como siempre como una de nuestras más ricas entidades. [...].* (100, en itálicas en el original)

Detrás de las negociaciones se encuentran las fuerzas internacionales capitalistas, hombres “prominentes” que desean terrenos en México y traen consigo la fuerza laboral suplente.

Para justificar la iniciativa se demoniza a los campesinos y se inserta miedo. Se acusa a los rebeldes de ser responsables de la destrucción del rico estado de Morelos y de ser intransigentes. Mientras que el gobierno ha recurrido a *“todos los recursos conciliatorios”* los bandoleros *“reclamaban condiciones imposibles”* tales como *“el reparto total de las haciendas del estado”*. El texto no ofrece información detallada. Expresa solamente que las peticiones hechas representaban un gran gasto y que había además *“otras consideraciones de gran importancia”*. La promesa de prosperidad tantas veces manifestada en el texto habría impedido quizás que los lectores notaran lo inhumano de las gestiones del Estado:

*se ha procedido a la concentración de los habitantes pacíficos, escogiendo a los pueblos más importantes para concentrarlos, procediendo contra los alzados en una forma eficaz y violenta para exterminarlos, privándolos de los centros de aprovisionamiento, que son destruidos por las fuerzas “[...]Como también gran número de habitantes que no pueden probar que trabajan son detenidos y enviados al ejército para engrosar las filas en el Territorio de Quintana Roo [...]”.*  
(100, itálica en el original)

El objetivo principal es el de borrar al campesinado original de la faz de Morelos, apropiarse de Morelos, asegurar el exterminio de la fuerza revolucionaria, y restaurar la actividad económica con campesinos que no representen un problema para la oligarquía capitalista: *“someterán en todo a nuestras leyes”* (100, en itálicas en el original). No importa la clasificación a la que correspondan: *“pacíficos”* *“alzados”* o *“los que no pueden probar que trabajan—* no se sabe si son pacíficos o alzados—, todos deben ser recolonizados. Es así como este documento nos permite ver que la guerra se había prolongado porque el pueblo apoyó la rebelión zapatista por muchos años; y que la maquinaria de poder era cruel y eficaz, proveían de fuerza laboral a la industria henequenera de Quintana Roo con esclavos, revolucionarios o no, para servir al poder. Pineda Gómez analiza la irrupción zapatista dentro del contexto mundial que este

artículo ilustra. Los campesinos japoneses y los morelenses tienen igual valor para la oligarquía capitalista. Son fuerza laboral desarraigada y reubicada, respondiendo al interés del dinero.

Por medio de la prensa porfiriana, la oligarquía contó con los medios que le ofrecía la prensa conservadora para construir la fisonomía revolucionaria que correspondiera con sus intereses. El narrador nos recuerda repetidamente que el reclamo recurrente de Zapata fue el de haber sido "malentendido" (64, 137, 133). La opresión sufrida por los miembros de la comunidad campesina es sistemática e inevitable. Sin ser de los hombres más pobres de Morelos, sino por lo contrario un hombre de alta estima y prestigio en su comunidad, Zapata vive las mismas ignominias que sufren los suyos en carne propia.

#### **E. El Recorrido de La Historia: Fe e Intriga**

En su apego y confianza a Womack, Palou toma las observaciones agudas que hace el historiador de la relación estrecha y el cariño entre Zapata y los pueblos de Morelos y las regiones aledañas, su identificación cultural y el compromiso que asume con ellos; lo que lo lleva a mantenerse en lucha a pesar de sus dudas y del cansancio que experimenta en varios momentos durante la Revolución. Sin embargo, quizá lo más relevante que toma de Womack es la figura del Zapata legalista y la ironía que encierra su proverbial miedo a la traición. Womack nos educa sobre la arraigada tradición de los campesinos de Morelos de involucrarse en el acontecer político y social de sus comunidades y de su fuerte apego a la ley. Rechaza la idea generalizada de que los rebeldes campesinos era gente ignorante (63-64). La imagen del Zapata legalista no forma parte de la iconografía popular de Zapata, a pesar de que en *Tiempo Mexicano* (1971) Carlos Fuentes, por quien Palou dice haber llegado a Womack (220), encomia

la consciencia social y el esfuerzo que realizó Zapata para que hubiera constancia y rectitud ante la ley:

En una sociedad en donde nunca ha habido coincidencia entre los "textos sagrados" y las "realidades profanas", el mérito más grande de Zapata fue el esfuerzo que Zapata realizó por cambiar esta perversión histórica (Fuentes 125).

El interés de Palou por escribir sobre Zapata tiene que ver precisamente con la confianza de Zapata en la ley. En un par de entrevistas, Palou aclara que la demanda inicial de los zapatistas fue "Justicia y Ley" y no "Tierra y Libertad" (Ureste 1997). El narrador omnisciente de *Zapata* también aclara que la consigna "Tierra y libertad" tiene un origen ruso (Alexander Herzen) y fue "robada" por el magonismo (140). En un pasaje, el narrador rechaza categóricamente las ideas simplificadas de Soto y Gama sobre el comunismo (167) y hay momentos en que claramente se desvincula a Zapata del discurso agrarista. El narrador declara que éste fue principalmente el discurso de los liberales de izquierda que llegaron a Morelos en 1914 después del cierre de la Casa de Obrero Mundial, cuando Huerta los expulsa de la capital (162). Se les representa como el "foro natural del anarquismo" (98). Sotelo Inclán ha notado la distancia que en *Zapata* se propone con respecto a la izquierda mexicana (60).

*Zapata* rescata dentro de la basta textualidad agrarista de izquierda el discurso legalista. Los campesinos de Anenecuilco pensaban que las cortes tendrían que apelar en favor de los pueblos porque poseían los títulos de propiedad (16-17, 23-24, 42-43). La primera escena en la novela, lo mismo que en el relato histórico de Womack, comienza con la elección de Zapata como calpulelque para continuar la pelea legal por las tierras de Anenecuilco. Corroborando esta versión de los acontecimientos históricos, Palou recurre a las fuentes históricas e inserta la



conmovera misiva en que Zapata le pide permiso al gobernador para sembrar mientras se arregla la disputa de las tierras en la corte:

*Nosotros estamos dispuestos a reconocer al que resulte dueño de dichos terrenos sea el pueblo de San Miguel Anenecuilco o sea otra persona, pero deseamos sembrar los dichos terrenos para no perjudicarnos, porque la siembra es lo que nos da la vida [...] de ella sacamos nuestro sustento y el de nuestra familia.* (42, itálica en el original)

La situación por la que atraviesan los campesinos es desesperada, pero están tratando de actuar dentro del sistema judicial al que tienen la intención de obedecer. La incompetencia burocrática prolonga el proceso. Los de Anenecuilco piden que al menos se les arrienden los terrenos. Al final los campesinos reciben la noticia de que los hacendados de la hacienda del Hospital, una de las partes en la disputa, decidan si aceptan rentar los terrenos.

Ante tal injusticia, el principal reclamo en los manifiestos iniciales es contra la corrupción del sistema jurídico. El manifiesto al Pueblo de Morelos, fuente primaria citada en su totalidad, señala que el “*mal medular*” de la crisis de los campesinos es la corrupción de las instituciones y el incumplimiento a las leyes: la “*ley no estaba más que escrita*,” la justicia es “*un aparato gangrenado, dúctil elástico que tomaba la forma que se le daba en manos de jueces venales y sujeto al molde morboso de los señores de horca y cuchillo*” (76-78, itálica en el original). El documento declara que el pueblo desea que se llegue a un arreglo por la vía legal y democrática: “*El pueblo mexicano pidió, como piden los pueblos cultos, pacíficamente, en la prensa y en la tribuna [...]*” y termina con la consigna “*la Justicia y la Ley*” (78). El Plan de Ayala, al igual que los primeros documentos de la lucha mantuvieron el mismo lema (85). El narrador confirma, al comparar a Zapata con Ambrosio Figueroa, que: “[a] Zapata le interesaba la justicia social, la ley; palabras que tantas veces puso en sus escritos” (53). En otro momento, el

personaje se pregunta: “¿Cuántas veces de manera pacífica hemos pedido dentro de la ley la devolución de nuestras tierras?” (81)

Palou incluye algunas frases y escenas del relato histórico de Womack de la misma forma que lo hizo con Pineda. El trato hipertextual de Womack en Zapata incluye además el desarrollo psicológico del personaje histórico, específicamente el temor a ser traicionado que a la larga se traduce en el aislamiento e irritabilidad. Zapata tenía temor de ser él mismo quien pudiera traicionar a su gente aun sin proponérselo (Womack 201). El deseo de no defraudar a los suyos hace que se mantenga en lucha por nueve años, incluso, tal vez, a su pesar. Irónicamente, Zapata comete una traición involuntaria contra los suyos. Al sentirse incapaz de bregar con la empresa revolucionaria, el miedo y la duda le hacen buscar apoyo en “los hombres de la pluma” y abdica su autoridad (216).<sup>25</sup> En los documentos zapatistas se aprecia cómo las demandas sociales fueron cediendo terreno al ámbito político de tal manera que, hacia finales de la lucha zapatista, lo único que se conservaba de El Plan de Ayala era la consigna “Reforma, Libertad, Justicia y Ley” (Womack 304).

Palou ficcionaliza la traición trágica de Zapata siguiendo las conclusiones de Womack con respecto a las contribuciones de los intelectuales al discurso zapatista y sus posturas generales, en su capítulo X, “The Resistance Reforms” (288-330). El narrador advierte el carácter nocivo de la inclinación de Zapata por las palabras: “Era una especie de archivo itinerante que crecía cada día y que se alimentaba de la pasión de Zapata por los papeles”

---

<sup>25</sup> Por la influencia de los “asesores urbanos”, Gambetta observa la presencia del historiador Samuel Brunk en Zapata, deuda reconocida por Palou; aunque añade que Brunk, al igual que Frank McLynn, arrojan nuevos datos e interpretaciones personales a temas ya tocados por Womack (220). Ciertamente, la presencia de Womack en Zapata es más contundente por la ironía que plantea.

(121). Mientras los secretarios zapatistas toman la dirección del movimiento, los zapatistas campesinos que inician la revolución con el general Zapata terminan “sentados” (121). El Manifiesto a la Nación, escrito el 20 de octubre de 1913, recalca ya, siete años antes de que termine la gesta revolucionaria, que el “grito de Ayala” estaba soterrado<sup>103</sup>). Los manifiestos posteriores revelan las etapas radicales del movimiento; sin embargo, hacia finales de la lucha armada, la ley del Trabajo había asumido el lema porfirista de “progreso y orden” (179). Desde el inicio del movimiento, un grupo reducido de hombres estuvieron a cargo de tomar decisiones, mientras que la mayoría de los combatientes seguían en la lucha sin estar enterados de los acontecimientos (84,142). La marcada diferencia entre ‘la bola’ y los ‘letrados’ fue tratada por la novela de la Revolución Mexicana y el trato intertextual de algunas de estas novelas será discutido más adelante.

La última carta que Zapata envía a Carranza está contextualizada en la época histórica que le corresponde; ésta expresa la complejidad y contradicciones del discurso zapatista y dramatiza la intervención de los personajes en la escritura del discurso zapatista. Aquí, el narrador cita breves pasajes del documento histórico. Los textos en *itálica* son breves porque gran parte del contenido es editorializado por el narrador. A diferencia de los intertextos de la primera parte de la novela que aparecen en letra *itálica*, aquí lo que predomina son los comentarios del narrador. Al iniciar el dictado de la carta, Zapata dice querer hablar con el corazón, pero es obvio que le es imposible; de inmediato se corrige y le pide a Magaña, el escritor de la misiva, que sustituya la palabra nación por patria (200). Este gesto recalca la diferencia entre el discurso centralizado y el regional. A lo largo del dictado, reconocemos varias de las quejas expresadas antes en la novela. Zapata reprocha la ambición de los

poderosos: Carranza y sus amigos del norte; la falta de interés por mejorar la calidad de vida del pueblo; lo acusa de ufanarse de reformas agrarias que no ha cumplido y le exige su renuncia (200-201). Magaña interviene en cuestiones de las finanzas y los intereses de la burguesía de la Ciudad de México: “[h]ay que incluir a los ricos, dice Magaña [...] Hay que ganarse la simpatía de la burguesía de la capital cuando aparezca el manifiesto” (203). También está interesado en todo lo que concierne al extranjero y le recuerda a Zapata que “debe criticar el asunto agrario” (201). A Soto y Gama le preocupan los retos de la lucha obrera y el futuro de los jóvenes revolucionarios desencantados ante la corrupción sindical (202).

La representación general de los secretarios zapatistas señala la falta de una meta compartida que no fuera un discurso agrario que “debe” ser incluido para legitimar su existencia. Aunque a lo largo de la novela se repita que tal o cual personaje “secunda” o “tercia” a los otros, en este pasaje es claro que los personajes no se escuchan. Cada uno se regodea en su propio discurso: “Soto y Gama habla por sí mismo, pero los otros asienten” (202). Podemos concluir que la crítica a los intelectuales de izquierda no es ideológica, sino que, apuntan a la falta de cohesión del discurso zapatista. Gambetta Chuk nota correctamente que los personajes secundarios funcionan de manera ancilar (“El Zapata”73). Basándose en la historia y textos históricos la novela señala aquellas conductas que perjudican la creación de una sociedad justa. Los personajes son focalizadores de conductas y posiciones extremas: así destaca la agresividad de Palafox (178); la voz áspera de barítono de Otilio Montaña (83) y la violencia de Soto y Gama (140-141), el más furioso y violento de todos. Los intelectuales de izquierda, que se adueñan y transforman las demandas de Zapata, son caricaturizados y

ridiculizados en momentos claves de la historia mexicana como lo fue la Convención de Aguascalientes.

Las faltas de los jefes zapatistas campesinos son graves también porque no colaboran por el bien común: son indisciplinados; beben alcohol en exceso y sostienen riñas internas y conductas autoritarias. Esta lectura es posible desde una postura que ignora el presentismo de seres que viven al día y la inmediatez del momento, en parte por razones culturales, pero también económicas. Las arbitrariedades que Palou muestra en sus personajes prevalecen por la falta de institucionalidad, ya que la que se ejerce es simplemente en apariencia, “para el espectáculo” (97), lo mismo que el juicio que los secretarios le hacen a Montañón en el cuartel de Tlaltizapán (190-191). El narrador alude al favoritismo de Zapata por Palafox, y advierte del peligro del apoyo que se gana el general a cambio de sus dádivas y favores (76).

Manuel Palafox es un personaje con una presencia más amplia y con sentido más abarcador, lo cual se entiende por tratarse del secretario de agricultura, responsable de las reformas agrarias. A través de Palafox se construye la intriga y se establece una construcción metafórica y autorreferencial. El narrador omnisciente alienta la desconfianza de los lectores al llamarle el *Ave Negra* (o Ave Negra, en letra regular) y señalar su capacidad para la intriga (94). Desde el inicio, se establecen analogías entre Palafox y Zapata. Reflexionando con Magaña sobre las traiciones de su gente, Zapata reconoce que Palafox procura hacérsele indispensable: “Me gustaba su manera agresiva e intransigente” (198). Podemos identificar la intersubjetividad de ambos personajes cuando en la narración la subjetividad de los personajes se confunde. Esto es posible por la narración indirecta y el uso del pronombre “él” en la escena acerca de las reflexiones de Zapata sobre Palafox después de que Manuel Palafox deserta al

general. Es imposible precisar a quién se refiere el narrador cuando dice: "Pero es que a Manuel Palafox nadie lo escucha, solo él. Piensa, o rumia, o grita muy adentro en sus entrañas, mientras escapa del campamento" (196). La verborrea que adopta el relato aumenta la ambigüedad: "Un espantajo vestido de charro al que una tarde cualquiera Emiliano salvó de su muerte. No porque no quisiera fusilarlo. Mediocre contable de una hacienda sin nombre" (196).

Otra intriga relacionada con Palafox tiene que ver con el elemento homoerótico. La insinuación de la relación homosexual entre Palafox e Ignacio de la Torre conecta al capítulo VIII con el segundo capítulo que he discutido antes acerca del acto homosexual entre el hacendado y su caballerango. El capítulo VIII narra la arcadia vivida en Morelos mientras el ejército federal se enfoca en terminar con Villa. El relato es retratado por medio de rumores sobre los tres personajes mencionados. Se dice que Zapata "[h]a invitado a un catrín a su cuartel a pasar un fin de semana, un viejo hacendado al que parece le debe algunos favores que la mayoría desconoce." (166); "se dice", además que de la Torre goza de una "curiosa libertad", vive "lleno de favores" y participa de la fiesta y el jolgorio (168). Las insinuaciones más que informar ponen signos de interrogación respecto a las omisiones sobre lo que pudo haber surgido del triángulo formado por la izquierda reformista, los latifundistas emergentes de la lucha, aún cercanos a la oligarquía porfirista, y los combatientes de la Revolución cuya identidad se había construido en relación con lucha agraria durante la gesta revolucionaria.

En otros fragmentos, el narrador acusa a quienes gravitaron hacia los ex miembros de la dictadura: Ignacio de la Torre, pero igualmente Peláez que estuvo relacionado con la revuelta felicita (204), y Francisco Vázquez Gómez, ex porfirista y contendiente a la silla presidencial a lo largo de la Revolución (203). El narrador omnisciente comenta que Zapata hace tal elección

porque Vázquez Gómez tiene experiencia en la política exterior y condena categóricamente que los zapatistas hayan apoyado su candidatura a la presidencia: “Desesperados, Magaña y Zapata elegían nuevamente mal” (199). El zapatismo había apoyado las aspiraciones presidenciales de Pascual Orozco, vinculado con Victoriano Huerta, y los zapatistas estaban dispuestos a negociar con el gobierno golpista de Huerta si se sometía al Plan de Ayala (98).

A diferencia de las novelas históricas mexicanas que cuestionaron la validez misma de la Historia, esta novela de Palou otorga valor al discurso histórico de archivo y a las posturas de algunos historiadores no porque articulen una verdad irrefutable sino porque en resonancia en otros discursos se acercan a una representación verosímil. En palabras de Palou con el dato histórico, evita que se “te de gato por liebre” (Conferencia 2014). Al usar el discurso historiográfico como material de ficción, Palou reconoce la relatividad y el margen de ficción de este discurso. Atravesada por la intriga, la textualidad histórica se torna inestable y presenta más que respuestas, la reflexión de lo que se desconoce de las reformas agraria y de su desarrollo, e invita a la revisión de este discurso. *Zapata* denuncia el racismo imperante de la época, a la vez que focaliza la participación de los intelectuales agraristas que pactaron al final de la Revolución y formaron, junto con éstos, el gobierno posrevolucionario que legitimó su poder basándose en el discurso agrarista. Recupera para la memoria colectiva al Zapata que lucha también por que se cumpla la ley.

Sin duda, desde su presente histórico, Palou piensa en la izquierda de su época, los intelectuales neozapatistas, principalmente el subcomandante Marcos—con sus comunicados y la fascinación que provocó en la agonizante izquierda de México y Europa—que proclamaban

que el movimiento daba cabida a todos los marginados del mundo; es decir, un movimiento abierto a múltiples discursos.

#### **F. De La Novela Revolucionaria a La Novela Histórica Posmoderna**

Esta novela posmoderna de Palou es un homenaje a la literatura; de manera que la crítica ha reconocido la intertextualidad literaria, pero solo Gambetta Chuk ha especificado que se trata de un acercamiento hipertextual (71). Sin embargo, no ha habido un estudio de la función de la literatura en la novela, ni de la manera en que los textos literarios dialogan con los otros discursos. En las dos últimas secciones, discutiré los textos literarios como el tercer elemento tejido en la intriga. Las novelas de la Revolución Mexicana y la poesía cumplen dos funciones, al retratar el estado emotivo de Zapata y crear una estructura metatextual. *Zapata* trae ecos, en menor o mayor grado de varios textos canónicos. A veces estos ecos vienen en imágenes, episodios, o en frases, las más reconocibles, quizás, sean las de *Tierra* (1932) de Gregorio López y Fuentes, y *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, pero es la obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, de la misma manera que sus cuentos de *El llano en llamas*, que son tratados de manera hipertextual en tanto a los temas y como un recurso de la configuración metatextual.

*Tierra* está presente en *Zapata* porque incluye varias de sus anécdotas, así el asesinato de Eufemio Zapata por el Loco Sidronio (GLF 115-116), el deslinde de los ingenieros agrónomos, el asesinato de Zapata por Jesús Guajardo, y la parábola del perro amarillo (GLF 130), pero principalmente en una de las primeras descripciones físicas de Zapata (GLF 53), y es muy probable que el arreglo fotográfico de Rolando White y Marco Apango de la portada de *Zapata*,



en el que se ve la mitad de la cara del personaje, parcialmente encubierta por el humo de la pipa, se base en el texto del escritor veracruzano: “Fumaba a pequeños sorbos de humo y seguía meditativo. Si llegaban a consultarle algo, todo lo resolvía con la lógica del campo” (GLF 128).

No resulta sorprendente que haya diferencias importantes entre las dos novelas ya que López y Fuentes escribía en la década en que se institucionalizaba la Revolución a través de las artes. El escritor indigenista fija la imagen de Zapata en relación del reparto de tierras. Así entonces, al Zapata de este escritor se le ve leyendo el Plan de Ayala y explicando la necesidad de que los campesinos se mantengan en armas hasta que se cumpla el objetivo agrario (GLF 64-68). Hacia el final de *Tierra*, el narrador hace un comentario breve y sorprendente sobre el fracaso del reparto agrario. Pero como lo ha señalado Paúl Arranz, la esperanza de la reivindicación de la Revolución sureña permanece en la figura ecuestre de Zapata hacia el fin de *Tierra* cuando los campesinos no pueden creer que Zapata haya muerto (“La ideología” 66). Este es el pasaje que Palou evoca en su novela: “La noticia va como un perro hambriento, de puerta en puerta [...] Luego es verdad que [Zapata] no ha muerto” (GLF 148). Después de la muerte de Zapata, los campesinos de López y Fuentes perciben la presencia del general, ya muerto, al escuchar el trote de su caballo y por el efecto de luz que deja a su paso: “Había una luna tan bonita cuando llegó a caballo hasta el corredor. Era como un mediodía” (GLF 148). “En la montaña hay una luz. ¡Si se habrá caído una estrella!” (150). Zapata simboliza una luz casi eterna, que ha de acabar con la oscuridad enmarcada en la puerta:

Las miradas se vuelven a la puerta, que es como un agujero hacia el inmenso túnel negro de la noche. Tienen la seguridad de que va a aparecer cubriendo todo el hueco de la puerta, alto, moreno, inconfundible. Todavía se oye el

golpear de las pisadas. Pero van de largo. Pasaron. Se esfuman. Otra vez el silencio. (149)

La imagen ecuestre se ha mantenido viva en gran parte gracias al filme de Elia Kazan, ¡ *Viva Zapata!* (1952), cuya última escena muestra a Zapata galopando hacia lo alto de la montaña. Alfonso Arau la retoma en *Zapata: El sueño de un héroe* (2004). *Zapata* expresa la ilusión de que el espíritu de Zapata sigue vivo en el grabado anónimo del Jardín Borda que dice: "¡Zapata no ha muerto! ¡Zapata vive!" (216).

Sin embargo, la ilusión creada en *Zapata* no es contundente como sí lo es para los campesinos de *Tierra*. En lugar de la bella escena del cabalgante caballo blanco, Palou se detiene en la caída y el asesinato del general Zapata exactamente en frente de la puerta de la hacienda de Chinameca:

El clarín toca tres veces. Al apagarse la última nota, apenas frente al dintel de la puerta los soldados que presentan armas descargan sus fusiles sobre el cuerpo del general, que cae del caballo. (213)

A la caída, le sigue la descripción de la descomposición del cuerpo del general; pero antes, vemos cómo es llevado, amarrado de una mula y tirado en el pavimento para ser reconocido, primero por Pablo González ("Es Emiliano Zapata"), y después por Eusebio Jáuregui, el jefe zapatista que lo traiciona: "[...] es Emiliano Zapata, que duda..." (215). Si en *Tierra*, el narrador insiste en la aparición del espectro de Zapata y en la disposición de la gente a seguir la pelea (147), en *Zapata* el narrador se enfoca en la imagen del cuerpo muerto y en su descomposición. La última oración de *Zapata* está construida con la frase de *Tierra* cuando describe el momento en que los campesinos perciben la figura espectral de Zapata: "Primero muy leve, después más fuerte. Se escucha el tranquear de un caballo. Todos se vuelven oídos. Hasta dejan de

masticar y de respirar...” (GLF 149). Palou parafrasea a López y Fuentes dentro de una construcción paradójica: “Primero muy quedo y luego a gritos, a gritos que nadie oye, aúllan feroces: ¡Zapata no ha muerto! ¡Zapata vive!” (216). La doble cancelación, de los gritos — inaudibles—y el fracaso de la promesa, no corresponde con el sentido de anticipación exilarante de *Tierra*. En la imagen creada por Palou tanto los gritos como el silencio son perturbadores, no son de ninguna manera “el silencio perfecto de los campos” (GLF 150). La yuxtaposición de la imagen de los gritos y el silencio compiten dentro de la construcción de la memoria del legado de Zapata. La esperanza revolucionaria todavía existe, pero es ignorada. La sensación generada es de desesperación y urgencia a la vez. Desde la literatura, Carlos Fuentes, y desde la historia, Gastón García Cantú declaran la deuda pendiente de los mexicanos hacia nuestro héroe social por excelencia (220). La novela contemporánea se presenta como un signo del presente histórico de Palou que contrasta con la ilusión esperanzadora de la novela de los treinta.

Muchas otras novelas de la Revolución Mexicana asoman en tanto que dibujan episodios específicos – notoriamente incluidas en textos históricos de Womack o de Pineda Gómez. Este es el caso del episodio histórico arribo de los zapatistas y las fuerzas convencionalistas a la Ciudad de México que Martín Luis Guzmán narra en *El águila y la serpiente* (1928). El episodio muestra el abismo social y cultural entre las facciones del sur y las del norte y la desconfianza entre sus líderes. Jugando con las acepciones de la palabra “silla”, el general Eulalio Gutiérrez le dice a Eufemio Zapata que los del sur podrían ser presidentes cuando las sillas presidenciales fueran como la de los caballos. Eufemio no responde a la broma ofensiva, pero al reunirse con sus seguidores lo delata (157-162). Palou incluye esta escena en su

novela (149-150) rememorando nuevamente esta división de clase que Mariano Azuela explora desde *Andrés Maderista* (1911), aunque con más detenimiento *Los de abajo*, cuyos 'letrados' pasan a ser las figuras arquetípicas del intelectual. Demetrio Macías es un campesino enajenado que tiene sus propios motivos justicieros, pero se confunde una vez que está fuera de su pueblo y se enfrenta a la política regional del norte; piensa que son los letrados quienes debe tomar las decisiones sobre el destino del país (41). La conexión entre las dos novelas sucede en el decisivo momento histórico de la Convención de Aguascalientes, discutido en la parte central de ambas novelas (en los capítulos V y VI en *Zapata* y en la segunda de las tres partes de *Los de abajo*). El narrador de *Zapata* observa el contraste entre los coroneles y la tropa:

La casa de citasapestaba a perfume y afeites ante los ojos de los generales y coroneles. Las tropas allí asentadas sabían que se trataba de un asunto de otras gentes. (142)

En breves palabras, Palou evoca en *Zapata* la alienación de los revolucionarios fuera de Morelos. Zapata piensa, como Macías, que "la política es asunto de gente preparada" (138). Los intelectuales de Palou son charlatanes y arribistas como lo son Luis Cervantes, Solís y el Loco Valderrama. En ambas novelas, los combatientes de la bola mueren anónimos, y los pseudo intelectuales se colocan en el nuevo gobierno o huyen y abandonan la causa para salvarse. El tema del intelectual es entretejido a través del hilo autorreferencial con una proyección metatextual. Palou es un intelectual mexicano y su producción literaria sobre la revolución es prolífica. La lucha zapatista contada por medio de las imágenes literarias, como veremos, puede leerse también como la lucha, la duda y la esperanza del escritor frente a su obra y lo que esta representa sobre el pasado y el presente histórico del autor.

Rulfo tiene una presencia abarcadora en *Zapata* porque su obra representa el quebrantamiento estructural social del campo en México. Nos presenta el aislamiento e incapacidad de comunicarse, consecuencia de la enorme desigualdad social y de poder.<sup>26</sup> En *Pedro Páramo*, Juan Preciado llega a Comala en busca de su origen (padre y madre) y le dice a Dorotea: “Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sentido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños” (Rulfo 102). Preciado habla desde un espacio liminal donde el Logos ha dejado de existir. Al no poder encontrar sentido de la realidad fantasmal que percibe, se sumerge en un estado de constante angustia que los lectores de Rulfo perciben por medio de los sueños delirantes que padece el personaje. Susana San Juan sufre también sueños angustiosos que inquietan a Pedro Páramo. Se pregunta al observarla mientras sueña: “¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente muerte y no esa música tierna del pasado?” (Rulfo 156).

Los ecos de Rulfo en *Zapata* vienen de las imágenes evocativas y precisas. Se presentan principalmente en los sueños del personaje – que realmente son pesadillas como lo he declarado antes, pero que el narrador los describe como sueños, seguramente porque esta es la palabra con que Rulfo describe lo que les sucede a sus personajes. Es claro que *Zapata* no conlleva el simbolismo religioso, ni el rotundo pesimismo de Rulfo. Por medio del relato realista de estos sueños, y en el que se reconocen imágenes y frases rulfianas, el narrador recrea el sentimiento de orfandad y miedo que nos recuerda a Preciado. Aguilar Mora explica

---

<sup>26</sup> Mi interpretación sobre Rulfo está basada principalmente en el ensayo de Michael S. Jordan: “Noise and Communication in Juan Rulfo”.

que la llegada de Preciado a Comala es la subversión “del mito del regreso de un hijo al paraíso de su madre” (2011 84). En *Zapata*, los títulos de las tierras representan al mismo tiempo la esperanza y la muerte.

El primer sueño hace ver que Zapata siente la responsabilidad como un “pesado gril” y duda de sus fuerzas; entonces, se ve de niño escuchando el relato de su padre sobre la destrucción de Anenecuilco por los guardatierras de la hacienda de Coahuixtla:

Son treinta o cuarenta, pero tienen grandes mazos de fierro y han golpeado tan duro que un muro entero se derrumba y luego el techo se viene abajo en una estampida de polvo y ruido que ensordece. (30)

El pueblo se cae en pedazos a consecuencia de los intermediarios de la hacienda. Zapata resurge materialmente de la destrucción de la iglesia y deambula “descalzo” y desprotegido. La presencia de la muerte, en el rostro de la mujer del rebozo, lo acompañará a lo largo de su trayectoria en la Revolución. La figura femenina de esta escena toma diferentes formas en los siguientes sueños. La sensación de miedo y angustia producidos por las pesadillas es cada vez más poderosa debido a la progresión del tiempo histórico. La paulatina extinción de la vela, en la que reconocemos la representación de Susana San Juna en sus últimos días, alienta la sensación de anticipación.

El sueño siguiente ocurre a raíz del reparto de tierras. Zapata como Preciado (Rulfo 116-117), observa su propia muerte (160). Los dos últimos sueños aparecen en el último capítulo que describe la muerte de Zapata. Aquí encontramos una vez más los ecos de Rulfo. Pedro Páramo recuerda que está al lado de su madre cuando le dan la noticia del asesinato de su padre. El recuerda la angustia de ese momento cuando le avisan de la muerte de su hijo Miguel: “Llaman a la puerta, pero él no contestó. Oyó que seguían tocando” (Rulfo 125). Los tres

elementos presentes en esta memoria: La zozobra del recuerdo, el llamado y la resistencia a responder al llamado están presentes en el sueño de Zapata. En lugar de la iglesia, Zapata se ve en su casa y la mujer no es la figura anónima de los otros sueños, sino su madre que le grita: "Llaman, llaman, llaman. Abre la puerta, mijo [...]" (198). El llamado se repite: "Llaman, llaman, llaman. Nunca hay paz. Abre la puerta, Milano, ¿qué no escuchas?" (199). El miedo del personaje se percibe de manera más vívida por la insistencia del llamado y la resistencia del personaje.

Entre este sueño y la viñeta que relata la muerte de Zapatas, se abre un paréntesis, mostrado por medio del documento histórico ficcionalizado, un discurso zapatista dislocado. Enseguida, inicia la viñeta que cuenta el sueño final. La travesía de la experiencia de la guerra a través de los sueños otorga una vida al personaje llena de humanidad y reviste al texto de emotividad. De igual forma, las imágenes y las palabras que pasan a formar la memoria de la gente azotada por sociedades injustas. Pareciera que Palou trae a Rulfo a su novela a manera de homenaje. Utiliza las imágenes de los sueños y otras expresiones haciendo explícito este reconocimiento, a veces de una manera superficial como cuando al escapar de Jojutla en su camino a las montañas el narrador dice: "oye ladrar a los perros" (80), referencia al cuento "No oyes ladrar los perros," y por el que Palou advierte de los ecos de Rulfo en su novela. Pero además hay un trato más profundo de Rulfo que discutiré enseguida, al tratar la presencia del poeta César Vallejo en la novela.

El último sueño hace más evidente la deuda a Rulfo porque introduce el momento en que Zapata se encamina a Chinameca para morir con las imágenes que pueblan los otros sueños (la iglesia, la mujer, la vela, los charcos de sangre y las grietas) y el sonido de la música

de un órgano—nuevamente Susana San Juna, la angustia de la muerte y el recuerdo inexorable del pasado (Rulfo 156)—(212). Es aquí donde Palou parafrasea el pasaje en el que Pedro Páramo se adueña de las tierras de la Media Luna y con ellas de las vidas de las personas (Rulfo 121). (“Él se encuentra enmedio. Enmedio de la sangre”) (211). Las palabras “enmedio. Enmedio”, puestas de manera contigua enfatizan el contraste y la similitud en el artificio de la novela histórica de Palou. Los corridos cantan la muerte de Zapata y la narración recurre a la plétora de elementos literarios intertextuales constitutivos de la novela. La voz narrativa se enfoca en la boca, órgano emisor de la palabra:

El cuerpo se descompone, abotaga, se hincha. La boca parece cubrirle toda la cara: una inmensa costra la cubre, llena de moscas, zumban, chupan sangre, pero la sangre ya también es una masa purulenta, un negro charco agrietado como la tierra. Sangre que tampoco es de nadie, ni siquiera del cadáver allí dormido, nunca más despierto. (216)

Entre los ecos de las imágenes rulfianas (charco, grieta, tierra) y la paráfrasis de *Tierra* y la leyenda— “Pronto todos hablan del aire, a voces, hablan despacio del relámpago[...]Primero muy quedo y luego a gritos [...] ¡Zapata no ha muerto! ¡Zapata Vive!” —se intercalan tres párrafos con frases de dos poemas de Vallejo en *Poemas humanos*, “Escarnecido, aclimatado al bien, mórbido” y “Traspié entre dos estrellas”: “Monótonos satenes brincan del flanco del cadáver. [...] Hay gente tan desgraciada que ni siquiera tienen cuerpo. Se rascan el sarcófago en que nace y suben por su muerte de hora en hora” (216). De esta manera, *Zapata* se presenta como una novela heredera de la tradición literaria mexicana y latinoamericana preocupada por entender y representar el mundo rural y las luchas de sus hombres.

Las múltiples resonancias de la novela de Palou forman una especie de tejido heterogéneo (un palimpsesto, justamente), que crea un nivel metaliterario, es decir, una



reflexión de la novela acerca del modo mismo en que la historia de Zapata ha sido recreada en los textos del corrido, históricos y literarios.

### **G. Vallejo en Zapata: El Sentido de La Palabra**

Mientras que la presencia de los novelistas mexicanos en la novela es de esperar, la presencia del poeta peruano César Vallejo (1892-1938) es inesperada. Vallejo fue más o menos contemporáneo de Zapata y, como Zapata, era de linaje indígena mestizo. Que se sepa, Vallejo nunca mencionó a Zapata, y es altamente improbable que Zapata hubiera sabido quién era Vallejo. La presencia del poeta es entonces un toque de inspiración. En primer lugar, porque, como han notado múltiples críticos, desde Julio Ortega hasta Ricardo González Vigil, ningún poeta latinoamericano ha expresado con más intensidad—o en lenguaje menos dislocado— el dolor del pobre o del marginado. En segundo lugar, porque uno de los poemas más famosos de Vallejo, "Y si después de tantas palabras. . ." en *Poemas humanos* (158) le provee a Palou con uno de los leitmotiv de la novela. El tema central es la preocupación por el significado, la transparencia, la incomunicabilidad y la posible traición de la palabra. Las frases que Palou toma de Vallejo para su novela provienen de diferentes poemarios. En muchos casos, son evocaciones que acentúan emotivamente la narración a través de fragmentos profundamente sugerentes. Pero también hay un trato hipertextual. Como ejemplo de la primera función, véanse los versos del poema "Sauce", citados cuando se describe la represión que sufren algunos disidentes en el mitin organizado a favor de Francisco Leyva a la gubernatura de Morelos. Palou da acceso a los lectores en las siguientes palabras: "De nada ha servido nada: Ennegrece el cielo casi sin estrellas. Fríos óleos de luna muriente que apenas y alumbra la

vereda imposible, el camino cerrado, la tierra sellada para siempre” (29). (He aquí el final del soneto "Sauce": Y ante fríos óleos de luna muriente/ con timbres de aceros en tierra indolente, / cavarán los perros, aullando, ¡un adiós!). La construcción anafórica basada en la frase “De nada ha servido...” crea imágenes de clausura y negación. “De nada ha servido...” transmite la desilusión que experimenta el general ante los esfuerzos inútiles por ser representados (28). La voz poética que conforma este conjunto de versos no es una voz que se asocie a la de un campesino. El narrador se apropia de la expresividad del lenguaje poético vallejiano para transmitir los diferentes matices emotivos del personaje y para describir el ambiente absurdo de la guerra civil.

En el capítulo II, los versos del poema “XVII” de *Trilce* pintan el desasosiego de un Zapata que intenta sacudirse el alcohol y el cansancio antes de enfrentar su primer día de trabajo y enfrentar al hacendado con quien tiene saldar una deuda pendiente: “La mañana descalza lo sorprende mojándose la cabeza, despabilándose” (37). (A ver *Trilce* XVII: " La mañana no palpa cual la primera, / cual la última piedra ovulandas /a fuerza de secreto. La mañana descalza.") El narrador omnisciente utiliza la imagen de desamparo que se desprende de la frase “la mañana descalza” para transmitir el desamparo del personaje. Los ecos del poema “El pan nuestro”, en el párrafo contiguo, avanzan su sentimiento de impotencia y desesperación en otras palabras de Vallejo: “Quisiera tocar todas las puertas y preguntar no se sabe por quién” (37). Poco después el narrador omnisciente corrobora el estado emocional en que se encuentra el personaje cuando observa que Zapata se encuentra “desconcertado, casi temblando” (38). El resto de la viñeta termina con la descripción del acto sexual que deja al personaje con una mezcla de sentimientos encontrados (39).

Las frases de los poemas de *Trilce* y de *Poemas humanos* pueden resultar impenetrables a los lectores, y lectoras, de Vallejo, pero en *Zapata*, Palou los dota de un contexto concreto, consiguiendo una resonancia emotiva. La paráfrasis de los versos del poema “Nómina de huesos” expresan la duda lacerante de Zapata respecto a un Madero que después de la victoria revolucionaria de 1911 visita Morelos acompañado por los enemigos de la Revolución:

¡Qué nómina de huesos calcinados por la impaciencia! Que les tomen la medida mientras llora, piensa Emiliano, que entre él y los otros se interponga una muchedumbre de hombres como él. Que haga una locura. Nada de esto es posible, la espera parece terminarse, el caudillo de la revolución se digna a visitarlos. (sin paginación, inicio del capítulo IV).<sup>27</sup>

Vallejo vuelca al dolor de los combatientes de la Guerra Civil en España al final de su vida. A través de la paráfrasis del poema “Los mendigos pelean por España” del último poemario póstumo de Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz* (1939), Palou retrata el dolor de los combatientes zapatistas. El narrador muestra, como lo hiciera Vallejo, la mendicidad de los combatientes, despojados de casi todos sus atributos humanos en el espacio que narra la penetración federal en el estado de Morelos en la época de Huerta: “Cansados guerreros en

---

<sup>27</sup> Casi todo el poema breve está citado:

- Se pedía a grandes voces:
- Que muestre las dos manos a la vez.
- Y esto no fue posible.
- Que, mientras llora, le tomen la medida de sus pasos.
- Y esto no fue posible.
- Que piense un pensamiento idéntico, en el tiempo en que un cero permanece inútil.
- Y esto no fue posible.
- Que haga una locura.
- Y esto no fue posible.
- Que ente él y otro hombre semejante a él, se interponga una muchedumbre de hombres como él.
- Y esto no fue posible.
- Que le comparen consigo mismo.
- Y esto no fue posible.
- Que le llamen, en fin, por su nombre.
- Y esto no fue posible.

sandalias, numéricos y exhaustos en medio del trueno. Ruego del arma de metal para la calma” (75). (La frase de Vallejo: "Ruegos de infantería, / en que el arma ruega del metal para arriba".) Por medio de la figura retórica de personificación, el narrador omnisciente expresa respeto por la vida de estos guerreros, y pena, a la vez, por saberlos inmersos en el sinsentido de la guerra. Valiéndose del mismo poema, dirige la atención a las armas de destrucción en la masacre sobre Chilpancingo: “siniestro silbido del alma de los rifles que despiertan de una indómita agonía.” (108) Gracias a personificación entendemos el poder destructor de las armas al tiempo en que los soldados, federalistas y zapatistas, son despojados de cualquier vestigio de humanidad: “cuerpos ya sin alma” que yacen en la tierra (108), borrados entre los géiseres de humo (107), dispersos lo mismo que los sombreros y las sandalias que vestían.

Los versos del poema XXV de Trilce, "Soberbios lomos resoplan al portar" (Trilce XXV 14) anticipan el giro irónico que sufrirá el reparto agrario:

Soberbios lomos resoplan al portar al general y a su escolta. Animales a la intemperie que salen de la ciudad para adentrarse en la tierra. En el miedo de la tierra. Tristes esqueletos en sus monturas que silban. En la noche silban. (sin paginación, inicio del capítulo VIII)

La conmoción de los trabajos de los campesinos de las islas guaneras del poema de Vallejo, le sirven de inspiración para describir la ansiedad contenida que genera la responsabilidad de gobernar Morelos. Las imágenes de agitación colectiva de jinetes cabalgantes sugieren ideas de un descenso al infierno.

Vallejo es tratado hipertextualmente en *Zapata* porque conlleva la dimensión ética y la preocupación humana que mueven la poesía del poeta peruano. La poesía de *Poemas humanos* trata el tema de la intrascendencia del ser humano que Vallejo manifiesta en la

incapacidad del ser humano de entender la realidad y poder comunicarla.<sup>28</sup> La ubicuidad de interrogantes en *Zapata* es sintomática de una profunda necesidad de comprensión. En este tipo de cuestionamientos la subjetividad del autor es más reconocible. A veces, las interrogantes son expresadas en tono serio, pero observamos juego también, y lo hay aquí, principalmente donde reconocemos el hilo autorreferencial que traza los vericuetos de la escritura en la configuración de esta novela histórica y en el acto de escribir per se.

El poema de Vallejo, “Y si después de tantas palabras, / no sobrevive la palabra...” de *Poemas humanos* es otro de los *leitmotiv* de la novela. La expresión más cercana a los versos de Vallejo es parafraseada en el capítulo IV en forma de interrogación: “¿Y si después de tanta palabra no sobrevive la palabra?” (74). Si en el contexto inmediato la pregunta conlleva las dudas del protagonista con respecto a la promesa de Madero, su resonancia en la novela es más amplia, ya que interroga igualmente el significado de la palabra de Zapata y, a un nivel metafísico, el significado de la palabra misma. Puesto de otra manera, las preguntas interrogan el sentido de los acontecimientos históricos, el de la novela misma y de la palabra. La paráfrasis es utilizada siete veces más, interrogando al inicio y final de la novela por el peso de la dignidad (13) y el peso de la muerte (211). Entre estas dos preguntas, se cuestiona el significado de la indignación— única pregunta que se repite dos veces— (43, 89), el significado de la libertad (133), del poder (153) y de la traición (196).

Las reflexiones sobre la realidad de la época revolucionaria empiezan ante el estudio (de la palabra) de las tierras de Anenecuilco cuando Zapata se da cuenta de la complejidad para

---

<sup>28</sup> Mi interpretación sobre Vallejo está basada principalmente en el capítulo de Dianna Niebylski: “Vallejo’s *Poemas humanos*: Language and Silence as Expressions of Despair” en *The Poem on the Edge of the Word: The Limits of Language and the Uses of Silence in the Poetry of Mallarmé, Rilke, and Vallejo*.

descifrarlos: “Curiosa manera de poseer ésta, vicaria forma de estar sin estar nunca, de no tener sino un montón de palabras” (16). El ‘estar’ (el ser representado en la palabra, el derecho, la ley, estar presente en la palabra) se compara con el acto de poseer. La ironía implícita en la cita apunta a la doble negación: la falta de posesión y la falta de representación en la palabra. Los hombres afianzan su poder por medio de la palabra (escrita): Madero se propone como candidato político con el Plan de San Luis; Carranza como primer jefe con el Tratado de Guadalupe, y Álvaro Obregón amaga el mando en el tratado de Teoloyuca. Cada uno de estos actos obedece a un rito político de legitimación. En una sociedad injusta, la palabra no es derecho de los hombres pobres y marginados: “las palabras de los hombres no son las del Gran Elector” (26). Zapata es un personaje admirable porque trata de revertir esta injusticia a pesar de los retos inmensos, su consciencia del pasado histórico de represión y las dudas de su propia capacidad.

Las reflexiones y cuestionamientos dejan ver una mirada irónica cuando se toma en cuenta el contexto inmediato. Zapata (se) pregunta por el significado de la libertad (133) cuando se siente prisionero del discurso zapatista politizado por diferentes facciones en la Convención de Aguascalientes; interroga el significado de la palabra “poder” al salir casi huyendo de la capital, dejando que otros tomen las decisiones, y por el significado de la traición porque se aísla y sumerge en sí mismo. Zapata hace la revolución para tener voz y dar voz a quienes no la tienen, pero al final la capacidad de nombrar la realidad permanece con los hombres que siempre la han poseído. Los hombres de abajo continúan marginados: La palabra carece de la trascendencia que Vallejo y Zapata buscan. De la revolución no quedaron sino un montón de palabras.

Es de esperar que estas disquisiciones sobre la insuficiencia de la palabra haya una consideración autorreflexiva en torno al quehacer de la novela y del escrito, un tema que atraviesa la novelística de Palou (Urroz, 2003, 149). Para Eloy Urroz la insistente reflexión sobre el quehacer literario—a pesar de que para Palou parece no haber nada del otro lado del espejo—, se debe a la cualidad propia de la palabra: la palabra es un ejercicio de introspección justamente porque no hay nada *dentro* del espejo (2003,149). Ignacio Sánchez Prado observa en *Paraíso Clausurado* (2000) la tensión entre la duda de la trascendencia de la palabra y el deseo de alcanzarla (*Strategic* 135).

Esta primera novela histórica de Palou sobre la Revolución tiene momentos de confianza en la palabra, aunque sean pulverizados de manera inmediata. La primera pregunta con que inicia la novela —“¿Qué peso puede tener una palabra, dignidad, cuando la vida se derrumba y nada existe?, piensa Emiliano mientras recibe el cargo.” (sin paginación, primera página del capítulo I) —, lleva implícita la consciencia de quien conoce el resultado negativo del proyecto revolucionario (escritural). Sin embargo, de inmediato, comunica también fe: “[d]ará la vida por ellas, las guardará con recelo [...]. Casi sagradas, las escritura. ¡Bien valen la vida!” (13). “Va para largo como todo lo que de veras cuenta” (17).

Una característica frecuente pero poco discutida de las novelas históricas de Palou es el juego y el tono jovial que se desprende de la construcción autorreferencial, y sin embargo hay mucho de humor en *Zapata*. Los guiños sobre la fragmentación se repiten en numerosas ocasiones, no solo en momentos intensos como la representación del cuerpo en descomposición; aparecen; por ejemplo, cuando se pregunta: “¿Por qué ha de ser muda la ira y sorda la furia? ¿Serán estas piernas y esos brazos de allá propiedades de este cuerpo sin

extremidades?” (188); y sobre los altibajos de la fe en la palabra: “Un día tiras de una reata y resulta que no hay nada del otro lado y te vienes para abajo, hasta la tierra con un ruido de piedras que cae de la montaña” (80); y el dilema existencial del escritor: “¿Quién me empuja?, se dice. ¿Quién me llama?, se dice” (211); y sobre la participación de los lectores en la construcción del camino:

*Aquí yace...bla,bla, bla.  
¿Qué esperas? No hay nada real  
salvo tu propia muerte* (217, *itálica en el original*).

En las referencias sobre "las sagradas escrituras" se entiende la defensa de la herencia y la continuación de la tradición. Zapata toma la estela y camina junto a Robledo (Chico Franco) salvaguardando el legado hasta que este último es nombrado *calpulelque* para que con él perdure la ilusión del proyecto revolucionario (escritural) (211).

Al igual que Vallejo, Palou no renuncia al intento de descifrar la palabra a pesar de la duda. El juego metaficcional planteado en esta novela no permite conformar una visión totalmente pesimista porque la posibilidad de acercarse a la palabra por nuevos caminos es una declaración de fe. En consonancia con Zapata, la desilusión es el precio que se tiene que pagar.

## **H. Conclusión**

Como han notado quienes defienden y quienes atacan la perspectiva posmoderna, el posmodernismo rebate de forma muy directa a la aspiración a lo universal y a la objetividad, y la novela de Palou asume esta actitud, pero sólo para insistir en la justicia del movimiento zapatista y la valentía, honradez y capacidad de acción de Zapata. *Zapata* rescata la idea de que la lucha del zapatismo fue inicialmente una lucha por la justicia y la ley. Esto se debe, claro está,



a que Palou comparte los ideales de Zapata y por lo tanto no puede sino admirar, aunque sin aspaviento, al hombre comprometido que lucha por la dignidad de su gente, aunque en el camino cometiera errores. Tal vez, a Palou le interese proponer estas ideas porque piense que representan una respuesta a los retos de la sociedad presente. Palou consigue que el Zapata que emerge de su novela sea un hombre de carne y hueso y no solamente el héroe de cartón-piedra que cantan los corridos porque logra dismantelar la figura de héroe agrarista al exponer a la intelectualidad de izquierda y la politización del discurso agrario; así como el triunfalismo de los corridos zapatistas.

Palou condena de manera definitiva la violencia, la intransigencia, y el autoritarismo de quienes llegan a ocupar posiciones de poder. Asume una voz palimpséstica porque sabe que la historia que presenta es una interpretación subjetiva y parcial. Al convocar a una pluralidad de voces en el recuento de la historia concede valor a los diferentes discursos sin dejar de mostrar el ritmo y el ruido que generan. *Zapata* obliga a mirar a quienes se encuentra en el margen porque como lo demuestra la experiencia del autor al recorrer la ruta de Zapata por Morelos, Guerrero y Puebla (222), y el alzamiento zapatista de 1994, México tiene una deuda pendiente en hacer que los campesinos sean reconocidos y participen como verdaderos ciudadanos. Además, *Zapata* es una novela que propone interrogantes e invita a poner atención al sentido de las palabras y las ideologías que las conforman.

Ignacio Sánchez Prado piensa que el reto de Palou, en la etapa de su trabajo con la narrativa histórica, es alcanzar al público en general sin renunciar al valor literario (Contemporary 61). *Zapata* muestra un respetable esfuerzo en esta dirección; combina elementos de la cultura popular y la historia, y confía en el poder y la libertad que le brinda la

herencia literaria. *Zapata* es, a la vez, un reconocimiento a algunos escritores de la literatura latinoamericana; particularmente a los escritores de la Revolución Mexicana (López y Fuentes, Azuela, Rulfo) y a César Vallejo.

### III. LA VOZ Y LA ESCRITURA EN POBRE PATRIA MÍA: LA NOVELA DE PORFIRIO DÍAZ

*Sin relato no hay memoria. En la narrativa escuchamos a la voz de las generaciones de los muertos.*

Jose Emilio Pacheco<sup>29</sup>

No podemos olvidarnos sin condenarnos a nosotros mismos al olvido.

Carlos Fuentes<sup>30</sup>

#### A. Introducción

*Pobre patria mía: la novela de Porfirio Díaz* (2010) es una biografía ficcional de este personaje histórico, quien fuera presidente de los Estados Unidos Mexicanos en múltiples oportunidades entre 1876-1911. Antes de asumir por primera vez la presidencia se consagró

---

<sup>29</sup> Véase en José Emilio Pacheco. Inventario. *Antología* (II 29)

<sup>30</sup> Citado de *Valiente mundo nuevo* (1990): "Nombre y voz, memoria y deseo, nos permiten hoy darnos cuenta de que vivimos rodeados de mundos perdidos, de historias desaparecidas. Esos mundos y esas historias son nuestra responsabilidad: fueron creados por hombres y mujeres. No podemos olvidarlos sin condenarnos a nosotros mismos al olvido. Debemos mantener la para tener historia. Somos los testigos del pasado para seguir siendo los testigos del futuro" (49).

como patriota en la Revolución de Ayutla y en la Guerra de Intervención y estableció sus credenciales políticas después de servir como gobernador y subprefecto de Oaxaca.<sup>31</sup> Palou publica la novela en 2010, el año en que México celebraba el centenario de la Revolución Mexicana y el bicentenario de la Independencia. Desde el siglo XIX y a través del siglo pasado, la interpretación histórica y política de Díaz ha variado considerablemente. Durante su vida fue alabado tanto en México como en el extranjero. Sus apologistas exaltaban la *Pax Porfiriana* y lo señalaban como principal responsable de la modernización de México. Más tarde, sin embargo, se lo vio como un dictador y vendepatrias, ya que a partir de la época posrevolucionaria una cantidad considerable de historiadores se enfocaron en los últimos cinco años de la dictadura en los que se intensificaron las protestas sociales.<sup>32</sup> Con todo, durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX se dio un fenómeno que Jorge Ayala Blanco denominó “añoranza porfirista”, un tipo de nostalgia por la época de la dictadura proyectada en el cine.<sup>33</sup>

Con motivo del centenario de la muerte de Porfirio Díaz, el 2 de julio de 2015, la figura de don Porfirio volvió a tener un papel protagónico en los debates acerca de la repatriación de sus restos mortuorios, que se sostuvieron en la radio, la televisión y en periódicos de izquierda y derecha como *Novedades* y *La Jornada*. A finales del siglo pasado, proliferaron trabajos históricos revisionistas sobre Díaz, los cuales coincidieron con el despegue de la política

---

<sup>31</sup>A partir de este punto se referirá a la novela bajo la abreviación de *Pobre patria mía*.

<sup>32</sup> En *The Power of God Against the Guns of Government*, Paul J. Vanderwood comenta sobre el esfuerzo por parte del gobierno posrevolucionario para desacreditar al estadista de manera sistemática y a través de la publicación de los libros de texto creados por la Secretaría de Educación Pública, en los cuales se presentaba a Díaz como a un dictador y vendepatrias, y se ponía énfasis en la tiranía y el despotismo de su régimen (220 -231).

<sup>33</sup> Una lista de tales filmes incluiría: *¡Ay, qué tiempos aquellos, señor don Simón!* (1941), de Julio Bracho; *Yo bailé con don Porfirio* (1942), de Gilberto Martínez Solares; *México de mis recuerdos* (1943) de Juan Bustillo Oro; *La guerra de los pasteles* (1943) de Emilio Gómez Muriel; y *Si me viera don Porfirio* (1950) de Fernando Cortés.

neoliberal de Carlos Salinas de Gortari (Garner, *Porfirio Díaz*, 197). En cuanto a la literatura, muy poco se ha novelado del personaje, no así del período de su dictadura. Por ejemplo, un autor como Ignacio Manuel Altamirano promovía la idea de orden y paz, el lema del régimen en la novela *Navidad en las montañas* (1871) y en lo que se conoce como la escuela realista, Emilio representaba cuadros mostrando la realidad social, tal es el caso de *La bola* (1887).<sup>34</sup> A principio del siglo XXI, Álvaro Uribe escribió la novela *Expediente del atentado* (2007), basada en los expedientes que documentan el magnicidio fallido contra el dictador.<sup>35</sup> Es de notar que alrededor de las celebraciones del centenario de la Revolución se realizaron bastantes documentales y telenovelas sobre la vida de varios personajes históricos, entre ellos Porfirio Díaz.<sup>36</sup>

*Pobre patria mía*, la segunda novela de la Revolución Mexicana de Palou, no ha despertado el interés de la crítica literaria hasta el momento.<sup>37</sup> Es así como, siguiendo con el objetivo de investigar la construcción de palimpsesto en las novelas históricas de Palou, en este capítulo analizaré la construcción intertextual histórica y literaria, incluyendo aquellos géneros considerados híbridos (historia y ficción) como las *Memorias de Porfirio Díaz* (1892) y *El exilio: un relato de familia* (1994) de Carlos Tello Díaz. Analizaré, igualmente, la manera en que *La*

---

<sup>34</sup> Por otra parte, Juan A. Mateos (1831-1913) escribe *La majestad caída* (1911), una crónica sobre el derrumbe de Porfirio Díaz (Pacheco, *Inventario* I 538).

<sup>35</sup> Jorge Fons, a su vez, hizo una adaptación del *Expediente del atentado*, titulada *El atentado* (2010). Otra película más reciente sobre Díaz es *Cinco de Mayo, la batalla* (2013) de Rafa Lara.

<sup>36</sup> Por ejemplo, *El vuelo del águila* (1994); *Porfirio Díaz* (1940); *Porfirio Díaz* (1984); *El verdadero Porfirio Díaz* (1999); *De don Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas: 30 años de historia* (1940).

<sup>37</sup> “Las dos caras de Porfirio Díaz: la construcción contradictoria del protagonista en *Pobre patria mía* de Pedro Ángel Palou” es un artículo con el que Eugenia Houvenaghel participó en la conferencia (2004) en París: *Representaciones literarias de la historia y el Bicentenario de la Independencia*. La conferencia no ha sido publicada y no he tenido acceso al artículo hasta este momento.

*muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, y *El silencio de la luna* (1994) de José Emilio Pacheco contribuyen para configurar un retrato de apariencia realista, que rompe con dicha representación y que provoca disquisiciones sobre la historia, la memoria y la literatura. Un tercer objetivo será el de analizar el juego autorreferencial que construye Palou apoyándose en *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier y con la presencia de *Tomochic* (1891) de Heriberto Frías y *Morirás lejos* (1967) de José Antonio Pacheco, a través de los cuales Palou alude, a manera de homenaje, a su herencia literaria.

## **B. Estructura**

A primera vista, *Pobre patria mía* parece tener una estructura sencilla en la que se narran los cuatro años de exilio de Porfirio Díaz desde su salida de México hasta su muerte, con algunas digresiones sobre sus recuerdos. Sin embargo, aunque de manera diferente, la estructura de la novela es tan fragmentaria como la de *Zapata*. Para entender mejor dicha estructura es importante prestar atención al trazo paratextual e intertextual que la articula. Los diez capítulos están enmarcados por dos espacios que fungen de prefacio y epílogo, en los cuales se resumen los temas y el tono (Casasús 2010) de manera poética. Al espacio poético, inicial, le antecede la dedicatoria de Palou al novelista y poeta José Emilio Pacheco y una sección en la que Palou ofrece al lector con cuatro epígrafes que brindan perspectivas diferentes sobre el personaje central: de Leo Tolstoi, de Ricardo Flores Magón y otros dos de Francisco Madero y Porfirio Díaz, respectivamente. Además, en estas primeras páginas se incluye la fotografía de Díaz vistiendo su uniforme militar.

A propósito de la construcción de la estructura de la novela, Palou dice seguir la estructura trazada por Henry James (*Pobre patria mía* 181) y en particular la novela *Las alas de la paloma* (1902). Aunque podría resultar sorprendente que las novelas de Palou y Henry James tuvieran algo en común, hay, sin embargo, muchas razones por las cuales Palou pudo considerar esta novela moderna, contemporánea a la época porfiriana, como modelo para la suya; entre otros motivos, por la crítica que *Las alas de la paloma* ofrece sobre la sociedad materialista de su tiempo; el mundo de apariencias que encierra y el predominio de la simulación y los embrollos, amén de que el personaje protagónico está enfrentado, como el personaje de Palou, a la realidad de su propia muerte.<sup>38</sup>

En el prólogo de su novela, Henry James compara la estructura de *Las alas de la paloma* al movimiento de un remolino, cuyas circunvoluciones se van reduciendo hacia el centro en donde se enfocan los motivos y el destino del personaje protagónico (293-294). James imagina así las circunferencias como bloques que tienen su propio centro y unidades, a la vez que se subordinan y contribuyen a otros centros adyacentes (299). Igualmente, piensa en su novela como una ola que avanza, retrocede y vuelve a avanzar más adelante. Para James, el primer bloque que divide su novela tiene dos conciencias reflectoras que se van alternando a lo largo de la obra. El segundo y el tercer bloque reúnen una nueva masa de intereses y ocasiones, en el que se aglomeran otros centros; siendo, a la vez, el tercer bloque el que constituye el centro de toda la novela. *Pobre patria mía* sigue el mismo esquema en su estructura. El espacio poético en los extremos de la narración configura una narración circular. Sin embargo, el final

---

<sup>38</sup>En la novela Palou dice que sigue a James en la estructura. En un intercambio electrónico, Palou especificó que se basa en *Las alas de la paloma*.

narrativo se conecta por medio de las fechas que aparecen en algunos de los capítulos, la primera de ellas es *el 31 de mayo de 1911* (177, en *itálica*) que corresponde al título del capítulo inicial en el que se introducen diferentes tropos (el viaje, el hogar, la oda) desarrollados a la par de la trama y el relato del exilio del personaje embarcado en el buque Ypiranga. A partir de este punto, la narración avanza y regresa continuamente.

Cada capítulo tiene un centro y forma una circunvolución, en la cual se interconecta capítulos adyacentes a través de temas abordados, éstos empiezan en un capítulo y se continúan elaborándose en el siguiente, el cual además introduce temas nuevos, produciendo como se ha señalado, una noción de vaivén de menor o mayor intensidad.

Me detengo un poco más en el capítulo I porque es aquí donde se construye el primer bloque y se advierten ‘las conciencias reflectoras’ que se irán alternando. Una de ellas va a recordar desde la realidad histórica y la otra desde la creación o inspiración. Aquí, aparece el mar como símbolo de la memoria literaria por medio de un buque negro que zarpa. Entre los capítulos II y III, el personaje narra los primeros años de su vida familiar y se refiere a su formación liberal. Además, hace un recuento de las victorias militares, y de los logros económicos y tecnológicos del país. En el capítulo III inicia el recuento de las batallas de la Guerra de Intervención entre México y Francia, que culmina con la entrada de Díaz y su ejército en la Ciudad de México en 1887, tal cual es narrado en el capítulo IV. En este capítulo, un don Porfirio nostálgico recuerda los festejos del centenario de la Independencia de 1910, a la vez que relata el dolor que siente por la muerte de Justo Sierra y la enfermedad de Ramón Corral, ambos miembros de su antiguo gabinete también desterrados en Europa. En los capítulos V, VI y VII, don Porfirio narra el reencuentro en Europa con su hija Amada y su sobrino Félix. A través

de las historias de su familia sobre los acontecimientos en México, Díaz va sacando conclusiones sobre la dinámica política interior e internacional tras el cuartelazo contra Madero. La Primera Guerra Mundial (capítulo VIII) desata recuerdos de su juventud, particularmente la memoria de la Guerra de Intervención en que la soberanía de México se ve amenazada por Francia. Díaz igualmente rememora el ataque que autorizó contra el pueblo tomocho (1881) cuando era presidente. Los capítulos IX y X, finalmente, dejan entrever el deterioro de un Díaz incapaz de distinguir entre sus sueños, su pasado y su presente.

Las combinaciones temporales indican las diferentes maneras en que se articula el texto narrativo. Los subtítulos de los capítulos I, III, V, VI, VII y X aluden a fechas concretas de la vida del personaje, de tal manera que El capítulo I, “En el *Ypiranga* 31 de mayo a 20 de julio de 1911” (itálica en el original), demarca la fecha en que Díaz sale al exilio y su llegada a Europa después de cincuenta días a bordo del barco alemán. El subtítulo del capítulo X, “En París, 23, Avenue du Bois de Boulogne 2 de julio de 1915” (itálica en el original) refiere al día de su muerte. La temporalidad sugiere una progresión lineal diferente a la temporalidad cíclica implícita en los subtítulos de los capítulos II, IV y VIII, marcada con nombres de las estaciones del año. La noción lineal y cíclica se alterna a través de los primeros capítulos, pero se interrumpe en los capítulos V, VI, y VII (demarcados con una fecha y un lugar específico). El segundo bloque se conforma por el capítulo VIII, que retoma la noción cíclica, y el capítulo IV. Estos dos capítulos forman el centro donde se subordinan los centros adyacentes. Es aquí donde las “conciencias reflectoras” aparecen con más intensidad. El tercer bloque está conformado por los dos últimos capítulos (IX y X). A pesar de ser brevísimo, el capítulo IX es el



único que alude al tiempo lineal y cíclico, “*3 de agosto de 1914 Invierno de 1914 y primavera de 1915*” (155; *itálica en el original*). El capítulo X describe el último día de vida.

El lenguaje literario de Palou se nutre de gestos paratextuales y el enfoque en la cualidad de la textualidad en los discursos, lo hace por medio del énfasis en las palabras escribiéndolas en letra *itálica*; muchas de ellas, por cierto, son referencias culturales (*Memorias, Le Monde, La Tribune, etc.*), como lo es esta novela misma de Palou. El formato y los símbolos de puntuación forman parte del lenguaje artificioso del narrador. Algunos de los textos de archivo en que Palou basa su ficción son escritos en letra *itálica* mientras que otros son insertos a manera de ensayo (con margen e independientes del texto narrativo); tal es el caso de los escritos del Díaz histórico inscritos en los capítulos III y IX: la carta a Enrique Fernández (50), la carta a Ernesto Madero (55); las palabras grabadas en el cilindro de cera (157-158) y la carta de dimisión a la presidencia (161-162). Otros textos de archivo son citados dentro de paréntesis de doble triangulación («») para indicar la narración basada en las palabras de alguno de personajes históricos mostrados; por ejemplo, el texto de los letreros del mariscal Bazaine (II 39), la carta de Justo Sierra (79) y una nota periodística sobre el Centenario. Los diálogos y pensamientos de los otros personajes también son inscritos en doble triangulación («»); así como la paráfrasis que el autor hace de un pasaje de *Memorias de Porfirio Díaz* donde el Díaz histórico habla de la importancia del estudio del pasado para el entendimiento del futuro («Los pueblos deberían aprender de los errores de otros. Debería ser una obligación estudiar los errores que cuestan sangre y horror» (147). En este gesto, se aprecia la yuxtaposición de autor con el personaje histórico. De igual forma, cita un pasaje de *El arte de la novela* en el que Henry James describe la relación entre contenido y forma: «La

historia y la novela, la idea y la forma, son como la aguja y el hilo. Jamás he sabido que un gremio de sastres recomendase el empleo del hilo sin la aguja, o de la aguja sin el hilo» (183). Al igual que lo hiciera en *Zapata*, en este tipo de indicaciones, Palou muestra su conciencia de autor a los lectores, y señala que, aunque apegada a fuentes históricas, *Pobre patria mía* es una interpretación personal del autor respecto a los acontecimientos narrados.

Como en *Zapata*, en *Pobre patria mía* Palou pone de presente de forma sutil su interferencia en el texto de diferentes maneras; por ejemplo, en un diálogo con el general Niox acerca de la bravura de Henri Testard, éste le dice que no es fácil olvidar a Testard; a lo que Díaz responde: “O a su perro— bromeó Díaz—; no nos dejaba acercarse a su cadáver” (38). La voz narrativa cambia de primera a tercera persona de repente, permitiéndonos ver la intromisión de una voz alternativa a la de Díaz. Para Palou la narración de Díaz tiene que ser necesariamente una construcción retórica. En el artículo “A Theory of Trauma and the Historical Novel: A Small Theoretical Treatise on Fernando del Paso’s *Noticias del Imperio*”, Palou explica que a partir de Joyce y la novela post-humanista se reconoce la imposibilidad de que el “Yo” pueda hablar de sí mismo, “el yo de la enunciación no es el yo de lo que es enunciado” (Sánchez Prado, *Mexican Literature* 179). Citando a Rimbaud, Palou indica el desdoblamiento del sujeto enunciadore: “I is another, writes Rimbaud. Not I am another. No I is another”. (186) Hay una conciencia de que el sujeto (el narrador/el autor) habla no desde el ser ontológico sino con una conciencia institucional. Así, *Pobre patria mía* repite la estrategia usada en *Zapata* de confundir la conciencia autoral en el personaje narrador.

El empalme de la primera y tercera persona se observa en el momento en que el personaje se embarca en el *Ypiranga* (itálica en original) y los lectores observamos, junto con él su fragmentación:

Soy el hombre, a bordo, que mira [...] Soy el hombre que en su camarote contempla [...] soy aquel que ha dejado de ser. Soy el que mira. Soy el que escucha [...].

Soy el que aún no ha zarpado y ya puede ver en la distancia a otro hombre, a Porfirio Díaz, que se detiene en el puente del barco rodeado por hombres y mujeres que se harán pronto a la mar [...] (23)

La narración hace imposible que se determine, con certeza, quién es el narrador que mira, ve o escucha. Sin embargo, es claro que hay tres puntos de vista (ángulos de perspectiva temporal), una perspectiva refleja la conciencia de quien recuerda momentos inmediatos: “hace apenas unas horas”, “las fotografías de su recuerdo reciente [...], lo veo ahora pocas horas después en blanco y negro” (24). La otra perspectiva observa los hechos “a la distancia”, “desde lejos”: “Soy el que contempla de lejos el vapor de la Hamburg- Amerika Linie” (23). Una tercera perspectiva se distingue cuando en el barco, “el Otro” (Díaz) ve al Díaz acostado en el camarote del barco, con los ojos cerrados recordando al otro: “Me escucho, ahora, recordando el sueño” (26). En concordancia con lo que el autor ha mencionado en otras novelas y en su trabajo teórico, el pasado no puede ser capturado: “Soy aquel que escucha las palabras de despedida del otro [...], ante la muchedumbre que lo vitorea [...] al otro, al que se ha quedado para siempre” (23). Palou, entonces, imagina y reconstruye el recuerdo que Díaz pudo haber tenido de sus recuerdos sin dejar de poner atención cuidadosa a las fuentes primarias y secundarias del personaje histórico, las cuales construyen el entramado artificioso de la novela.

### C. Reconsideraciones Historiográficas

En *Pobre patria mía*, Palou vuelve a indicar los textos históricos por él consultados, pero, como lo hiciera en *Zapata*, omite señalar la herencia literaria de la que parte (183), con excepción de la mención a Henry James. De los libros históricos declara haber tenido por fuentes tanto libros anti-porfiristas como los que mantienen una postura más objetiva. Considera especialmente relevante el *Ensayo critico-histórico sobre la Revolución de La Noria* (1934) de José María Domínguez Castilla, un libro en el que el autor hace un recuento del período de clandestinidad política que Díaz vive después de sus derrotas en las batallas San Mateo Sindihuí en Oaxaca y de la Bufa en Zacatecas. A Palou le interesa entender cómo el general logra sobreponerse a la derrota política sufrida tras su fallido golpe de estado contra Benito Juárez (183). El libro de Carleton Beals, *Porfirio Díaz: Dictator of Mexico* (1932), presenta a Díaz como un dictador con dominio absoluto sobre todas las instituciones. Palou destaca como “decisivo” el libro de François-Xavier Guerra, *México: del antiguo régimen a la Revolución* (1988), un trabajo considerado un parteaguas en el estudio histórico sobre Díaz por ser Guerra uno de los primeros historiadores en señalar las semejanzas entre la política juarista y la porfirista, un hecho tan notorio como paradójico, pues mientras que Díaz es uno de los personajes más demonizados en la historia de México, Juárez es el personaje histórico más reverenciado. Para Guerra, los gobiernos liberales de Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, y Porfirio Díaz mantuvieron varios elementos del antiguo régimen: cacicazgo, clientelismo, y autoritarismo, pero dentro de una retórica constitucionalista. Las contradicciones de este hecho no fueron criticadas sino hasta los últimos años del porfiriato.

Guerra argumenta que Díaz fue un político pragmático cuya política estuvo basada en la negociación, lo que le permitió conseguir el apoyo y la lealtad de los gobiernos estatales que mantenían su autonomía. La caída del régimen es causada tanto por su prolongación como por la edad avanzada de Díaz, que le restan capacidad de mantener el equilibrio entre las élites. En el libro *La sucesión presidencial de 1910, la querella de las élites* (1998), Guerra discute la disputa que se da entre las élites una vez que Díaz anuncia su no-reelección en 1908 y enfrenta el dilema de escoger entre los tecnócratas de los que dependía la imagen y el crédito internacional de que gozaba y la clientela de políticos fieles que le habían ayudado a conseguir el control del país (40). Al igual que Guerra, en la biografía *Porfirio Díaz: A Profile in Power* (2001), Paul Garner observa que la historiografía estructuralista posrevolucionaria se enfocó en los cinco últimos años tumultuosos del régimen y asumió una perspectiva progresista, popular y agraria sin considerar las circunstancias que se habían venido dando a lo largo del siglo XIX y la inestabilidad en que Díaz había recibido la presidencia a pesar de que la república liberal se había constituido con Juárez nueve años antes:

[...] while the liberal state can be said to have embarked on its precarious existence, there was precious little evidence of nation and even less of a solid basis for political stability by 1876. Despite the triumph of liberalism in 1867, the liberal project in Mexico—the establishment of representative institutions, the secularization of civil society and the ‘free-market’ invigoration of a post-colonial economy—still stood on very unstable foundations. It is against this background that the nature of the Díaz regime must be understood, and its achievements assessed. (69)

Garner coincide con Guerra en que, a pesar de su declarado liberalismo político, los liberales de la Reforma habían heredado una manera de hacer política basada en el autoritarismo y el cacicazgo. Piensa que Díaz cometió graves faltas, pero considera que futuros estudios

microhistóricos podrían retratar la complejidad de las circunstancias y así ofrecer una evaluación más equilibrada sobre el personaje y el período histórico que representa.

En *Pobre patria mía*, Palou permite que su personaje exponga los eventos que lo presentan como patriota y arquitecto de la modernidad, una de las posturas que reconocen Guerra y Garner: “Yo recuerdo con más ahínco las batallas antes de tomar la silla presidencial que los últimos cinco años” (51). Además, al contar los sucesos de la Revolución de Ayutla, Díaz tiene oportunidad de describir el caos político que reinaba durante la dictadura de Santa Anna (42), y a lo largo de la novela se establecen varios paralelos entre Díaz y Juárez, pero no sólo el hecho de que ambos hombres son del estado de Oaxaca y tienen un origen indígena, sino también su formación liberal y la ideología positivista de sus gobiernos. Estos gigantes oaxaqueños tuvieron como desiderátum el progreso y modernización de México, a ambos les costó trabajo dejar el poder, se separaron de los hombres que los apoyaron inicialmente y favorecieron a aquellos hombres que forman parte de las élites políticas. En efecto, una de las quejas más sentidas de Díaz a Juárez es que haya preferido a Sebastián Lerdo de Tejada (171), y, sin embargo, en un movimiento similar, Porfirio Díaz otorga la vicepresidencia a Ramón Corral en vez de a Bernardo Reyes, el hombre que tanto lo había apoyado y que aspiraba a ser candidato presidencial. En consecuencia, los dos mandatarios terminan desafiados por aquellos que se sintieron ninguneados. Con todo ello, *Pobre patria mía* contextualiza el Porfiriato dentro de las complejidades del siglo XIX, como lo hacen Guerra y Garner, evitando ser una novela condenatoria u apologética.

Palou imagina y construye la perspectiva de Díaz dentro de una configuración que es realista en apariencia. En la primera parte del análisis de la construcción realista explicaré cómo

consigue Palou esta construcción mientras que en la segunda parte mostraré la manera en que tal configuración es interrogada paralelamente.

#### **D. La Nueva Representación Realista de Porfirio Díaz**

*Pobre patria mía* tiene un dejo de novela realista en su construcción formal, aunque no es una novela realista. Esto es así porque una parte importante de esta reconstrucción es la caracterización de la voz del personaje central. Refiriéndose a esta caracterización, Palou dice haber seguido la recomendación de Luis González, de hacer que el viejo Díaz hablara y expusiera sus motivos y razones (182). En el trabajo canónico de Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana* (1955), y en el estudio contemporáneo de Yliana Rodríguez González, *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX* (2015), se destaca el uso del lenguaje como el elemento clave de la novela realista mexicana. Por ejemplo, refiriéndose a otro grupo de novelas, Navarro señala que, para Mariano Azuela, *Astucia* (1865) de Luis G. Inclán poseía más realismo que las novelas realistas por la naturalidad y carácter de la lengua con que Inclán dota a los rancheros mexicanos (33, 199). Al respecto, es importante considerar entonces que Palou se basa en *Memorias de Porfirio Díaz* para reconstruir la voz de don Porfirio: “he sido en lo posible fiel a su estilo, entrecortado, directo, filoso, de frases breves y certeras” (183-184). El libro *Memorias de Porfirio Díaz* estuvo a cargo de Matías Romero quien hubiera sido, desde la presidencia de Benito Juárez, el ministro de México en Washington, y a quien durante la Guerra de Intervención Díaz enviara memorandos oficiales informándole sobre los acontecimientos.

*Memorias* es sobre todo el recuento de las campañas militares de Díaz, desde la Revolución de Ayutla (1854), cuando ayuda a derrocar la dictadura de Santa Anna, hasta su entrada triunfal a la ciudad de México (21 de junio de 1867) tras haber vencido a la facción conservadora que apoyó la monarquía de Maximiliano de Habsburgo. Las *Memorias* no incluyen, sin embargo, detalles sobre la rebelión de La Noria y ni la de Tuxtepec; tampoco tratan el período de modernización en México. En el prólogo de la primera edición de *Memorias*, Matías Romero explica que fue él quien convenció al presidente Díaz para que dictara sus memorias a un estenógrafo por un lapso de dos meses. El embajador dice haberse admirado de la “feliz memoria de lugares y acontecimientos” y de las facultades descriptivas de Díaz. En este proyecto, Romero buscaba corregir la idea equivocada que se tenía sobre la carencia de inteligencia y el carácter influenciable de Díaz. Pensaba que *Memorias* demostraba el vigor de las facultades mentales de Díaz y lo distante que estaba de ser un hombre vulgar; y proyectaba los rasgos más reveladores de la personalidad de Díaz que hicieron de él un líder y político nato. De entre las innumerables cualidades, Romero le atribuye un talento en el entendimiento de la psicología humana, su clara visión sobre los objetivos que se proponía, su fuerza de voluntad y la energía que poseía para vencer todas las dificultades que se le iban presentando; así como su capacidad de adaptarse a las circunstancias (I 25). El 15 de febrero de 1893, cuatro meses después de la primera publicación de *Memorias*, se publicó una segunda edición en la que Díaz incorporó información adicional sobre algunos de los relatos.

En los primeros capítulos de *Pobre patria mía* se relatan varios de los episodios dictados por el presidente Díaz en *Memorias*.<sup>39</sup> Estos episodios son: la toma de Oaxaca por Bazaine, la

---

<sup>39</sup> Las referencias corresponden a la edición de *Memorias* contenidas en dos diferentes tomos.



influencia liberal de Marco Pérez y Benito Juárez (44-48); la guerra contra el gobierno del general Santa Anna (49-55); una sinopsis de los arreglos políticos por los que Maximiliano aceptó la invitación para gobernar México y la relación compleja que el archiduque tuvo con el ejército francés (I 193-196); la batalla del 2 de abril (II 69-80); la capitulación de los cerros de Guadalupe y Loreto (II 81-85); los últimos días del sitio de la ciudad de México (II 104); y la entrada del presidente Juárez a la capital (II-124-126). La batalla de Ixcapa, que marca el inicio de la carrera militar del joven Díaz (I 61-64), es ficcionalizada bajo el nombre de la batalla de Ixcala en los capítulos VII y VIII de la novela de Palou. A continuación, analizaré las características de la voz de Díaz en un par de estos pasajes para después indicar la manera en que Palou las configura en su novela.

Efectivamente, *Memorias* se distingue por el estilo directo, conciso y entrecortado del personaje, como se aprecia en los siguientes dos pasajes. El primero es uno de los pocos relatos en que Díaz habla de su familia:

Manuela murió en 1856 de 27 años de edad. Dejó una hija, Delfina, nacida en 1843, que fue mi primera esposa, y falleció en 1880. Nos casamos en 1867, y tuvimos ocho hijos de ese matrimonio; pero solamente sobreviven Porfirio, nació en 1897, y Luz en 1875. (*Memorias* I, 132)

Es de notar en el primer pasaje permite la copiosa información que se ofrece considerando la brevedad del espacio textual; esto se consigue por una sucesión de acciones (verbos) dentro de oraciones breves o una secuencia de eventos conectados por comas, así como la conjunción “y”. En el relato de las campañas militares, la secuencia de acciones resalta la agencia del personaje histórico. Además, en el recuento de la batalla de Ixcala se percibe la convicción que Díaz manifiesta sobre sus acciones. En este pasaje, Díaz cuestiona las instrucciones de su

superior porque éste ordena la retirada al considerar que su ejército se encuentra en gran desventaja:

yo le manifestaba los inconvenientes de ese movimiento, que veía claramente sería la destrucción de nuestra pequeña columna, procuré exaltar su orgullo militar un tanto abatido por la opinión imprudentemente manifiesta de mi teniente coronel. (I 62; mi énfasis)

En una oración extensa, Díaz expresa su proceso evaluativo de las circunstancias de la campaña, la respuesta inapropiada de sus superiores en contraste con sus decisiones acertadas y las acciones por las que consigue animar a sus compañeros. Hay una correlación entre las acciones (verbos) y la puntuación ortográfica. Predomina, además, la forma adverbial. La combinación da a la voz una cualidad tajante. En este episodio, lo vemos actuar de acuerdo con sus convicciones, a pesar de ir en contra de las ordenes de su superior. Díaz va a toma control de la situación. El uso profuso de adverbios: “rápida y marcialmente [...] me repuse violentamente” (63) genera un sentido de urgencia y consolida la importancia de las resoluciones tomadas por Díaz. Al final del relato de la batalla, Díaz concluye con el informe que redacta para el presidente Juárez sobre la campaña, reforzando su tono de certitud y contundencia:

[...] yo le di informes imparciales respecto de ella [la batalla], esto es, que al principio se resistieron los jefes a atacar al enemigo; pero que cuando vieron el éxito de mi compañía y la de Ramírez, lo hicieron con todo el brío de que eran capaces. (64; mi énfasis)

Díaz presenta “el parte” como un documento objetivo en el que resume los hechos tal cual sucedieron, sin ninguna intención ulterior, pero su narración, no obstante, alude a la “cobardía” de los jefes; así dice que lo percibieron los “oficiales de la fuerza” (*Memorias* I 64). Lo que salta a la vista es la heroicidad de Díaz y su capacidad de mando. Los soldados lo siguen convencido

como si él fuera el líder principal. Díaz demuestra ser capaz de reconocer sus propios talentos, y los de los otros soldados; los puede articular sin rodeos; va al asunto directamente y de manera concisa. Es común en el habla de Díaz el uso de estructuras gramaticales, expresiones y modismos por las que el personaje deja ver que sus acciones derivan de su sentido de deber ('necesitar', 'tener que', 'haber que', 'ser preciso', y otros): "Tuve, pues, que chocar primero con la de la derecha, que con la que era objeto de mi marcha al iniciarla" "como lo exigía la presencia del enemigo me levanté, estimulé a mis soldados" (62; mi énfasis).

La lectura de las *Memorias* da la impresión de que el Díaz histórico siempre está dando explicaciones y justificándose, como si quisiera borrar la imagen de violencia y ambición formada sobre su persona a raíz de los golpes de estado contra Juárez y Lerdo de Tejada. A principios de su presidencia, cuando aún había dudas de si sería capaz de conseguir la estabilidad del país, circulaban rumores de la negociación de su victoria con los franceses. En las caricaturas de la época se lo relacionaba con "La matona", la espada sangrienta que representaba su acceso al poder. *Memorias* puede entender bajo la explicación que ofrece James Fernández sobre la narración en primera persona en *Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*. De acuerdo con Fernández, la narración en primera persona tiende a constituirse como una apología expresada en forma apostrofada. El sujeto enunciador habla bajo el sentimiento de que ha sido juzgado incorrectamente, por lo cual realiza una autodefensa tal como la presentaría un litigador en una corte. Pareciera que el narrador de este discurso explica Fernández, se dirigiera a sus contemporáneos o a un juicio histórico futuro con la intención de convencer de sus méritos

propios, justificar y explicar sus acciones (22). El Díaz de *Memorias* trata las batallas que anteceden la victoria final ampliamente.

Las acciones tomadas en Puebla y en los fuertes de Loreto y Guadalupe, antes de la toma de la capital, son expuestas por Díaz a través de una construcción pluscuamperfecta. En todo momento, Díaz expresa su certeza de que siempre optó por las mejores opciones. Se justifica. Sobre el caso del fusilamiento del general Quijano—un incidente que causó gran polémica en la época, e incluso muchos años después por el prestigio de este general considerado héroe nacional, y por la violencia del acto—Díaz explica la urgencia de hacer valer el decreto de ley que exigía la ejecución de los enemigos de alto rango capturados durante la guerra, y del hecho de que ninguna excepción fuera considerada:

[...] no habría yo ordenado la ejecución del general Quijano y de cosa de 20 jefes y oficiales que lo acompañaban, si no hubiera sido por la circunstancia que he indicado ya, es decir, la necesidad imprescindible de obrar sobre la moral de los defensores de los cerros, usando de medidas de rigor y de energía. (*Memorias* II 77-78; mi énfasis)

El pluscuamperfecto surge de una reflexión del pasado para imaginar lo que hubiera, o no hubiera pasado, como contraste a los hechos que ocurrieron. El presidente Díaz tiende a usar esta estructura verbal dentro de una construcción negativa para enfatizar las adversidades que la patria habría sufrido si no hubiera actuado como lo hizo. Sobre la rendición de la Plaza de la Ciudad de México, Díaz habla del perdón otorgado a todos los prisioneros de las batallas de Miahuatlán, la Carbonera y los dos fuertes de Puebla e insiste en que uno de sus objetivos hacia finales de la guerra era evitar “a toda costa la efusión de sangre innecesaria” (II 96). Así entonces, Díaz explica que en lugar de tomar la ciudad como se esperaba, decide esperar en las afueras:

*No me hubiera sido difícil* tomar la Plaza por asalto, sobre todo en los últimos días del sitio [...], pero *la seguridad que yo tenía* [...] me decidió a *economizar la sangre* que tenía que derramarse en el asalto, y aceptar a que por la naturaleza de las cosas el enemigo se rindiera, como al fin lo hizo, *sin sacrificar una sola vida más*. (*Memorias* II 96; mi énfasis)

Nuevamente, la utilización de la estructura pluscuamperfecta, pero realizada en forma negativa, focalizando lo que no sucedió; es decir, la toma de la ciudad, ya que los objetivos en este punto de la guerra, en que se tenía la victoria asegurada, se concentraban en no hubiera más víctimas de la guerra.

El léxico utilizado es clave para transmitir la contundencia de un Díaz interesado en recalcar la urgencia sentida por levantar la moral de su tropa. Nuevamente, el énfasis en la convicción de la importancia de la rendición del enemigo y la constatación de que todo sucedió como lo había previsto. Díaz consigue presentarse de una manera favorable una vez más. Palou va a ser mucho más conciso que Díaz en plasmar estos episodios en su relato, pero apegándose a los recursos señalados: la enumeración de varios hechos o características, el uso profuso de adverbios, la forma pluscuamperfecta, léxico y expresiones que conllevan sentido de urgencia o definición.

Gracias a estructuras sintácticas similares a las de *Memorias*, Palou consigue retratar la firmeza inamovible, el sentido de deber y la convicción en los juicios de un general que habla con frases breves y concisas. En la siguiente parte iré señalando estas características y la manera en que se entretajan con el relato emotivo de la novela. El tono de *Pobre patria mía* es muy diferente al tono de *Memorias*. El Díaz de la novela recurre a una gama de emociones en su relato que Palou imagina porque como lo explica en la Tabula Gratulatoria, concibe la idea de contar la historia de Díaz desde la derrota y el destierro gracias al libro de Carlos Tello Díaz,

*El exilio: un relato de familia* (181). Apoyándose en el archivo privado de la familia y amigos del mandatario, y con algunos momentos de inspiración también, Tello describe los años de exilio de su tatarabuelo, Porfirio Díaz. Así, Palou sigue el itinerario trazado por Tello desde la salida de la familia de la casa de la calle Cadena, hasta el puerto de Veracruz, de donde se dirige hacia París. De acuerdo con este itinerario, Díaz visita varios países europeos y pasa los veranos en su villa Espoir en Biarritz. Palou incorpora además algunos de los pensamientos que Tello imagina pudieron cruzar por la mente del viejo exiliado; por ejemplo, cuando nota que al llegar a Veracruz el general debió haberse acordado de su primera mujer, Delfina (Tello 37), o que al pasar por La Habana le pudo haber asaltado el recuerdo del general Manuel González con quien salió de México durante la rebelión de Tuxtepec (Tello 40). Palou ficcionaliza este momento (*Pobre patria* 25) y también otras anécdotas incluidas en *El exilio*, muchas de ellas registradas por la prensa de la época. Otras anécdotas de Tello en *Pobre patria mía* son la visita a los Inválidos en donde se encuentra con el general francés Gustave Niox (37-39), el encuentro con el banquero americano John Pierpont Morgan en su viaje a Egipto (95), la visita a la ciudad de Maguncia para presenciar las maniobras militares de los alemanes presididas por el Káiser antes del estallido de la guerra mundial (73) la reunión familiar con su hija Amada y su sobrino Félix en Europa (114-122) y las pláticas con su hijo Porfirio sobre la Primera Guerra Mundial (143-147). Tello declara que su tatarabuelo vivió el exilio con dos sentimientos encontrados: la culpa por la situación de su país y el desconsuelo que le causó lo que consideró la ingratitud del pueblo mexicano, ya que estuvo convencido de que a pesar de los males había gobernado por el bien de la República (Tello 29).

La representación realista del desconsuelo predomina en el recuento de Palou. Díaz experimenta brotes de rabia y enojo porque se siente resentido y humillado: “No tengo miedo. Nunca lo tuve. Tengo dolor. Un dolor en el pecho, que es una mezcla de rabia y de impotencia” (Palou 19). De inmediato siente necesidad de recuperar el sentido de dignidad y evitar la lástima ajena (35). Así, Díaz recuerda sus contribuciones a la patria: las victorias que hace que se consiga la soberanía del país, los adelantos que experimenta el país en la construcción de la modernidad. El personaje retratado por Palou expresa una firmeza rotunda en que tomó las decisiones correctas y de que las percepciones de sus enemigos o críticos fueron incorrectas. Así lo refiere al testimoniar la ejecución del general Quijano y de los otros veinte hombres fusilados:

Tuve que ejecutarlo junto a veinte jefes suyos. Después de este enfrentamiento, y haziendo de tanta sangre hermana, no volví a disparar a nadie. Sé que la muerte de Quijano se llevó la última esperanza que les quedaba a las tropas imperialistas. La moral se le fue a la tumba. [...] Si a mí me hubieran asesinado también mis tropas se habrían desvanecido. (68, mi énfasis)

Sus actos son producto de las circunstancias y fueron decisivos para la victoria. Al ser responsable de su tropa, y de la victoria final de la guerra, ejecutó a Quijano convencido que era la única opción. La oración hipotética (construida en la estructura pluscuamperfecta) nos lleva a imaginar consecuencias catastróficas que logró evitar. La intransigencia o flexibilidad de Díaz depende de su acertada evaluación de las circunstancias.

El relato sobre la toma de los fuertes combatidos camino a Puebla es muy breve en la novela en comparación con el testimonio de *Memorias*. En la novela, Díaz explica que su decisión de no fusilar a los generales de los fuertes se debió a que estaba convencido de la victoria: “Ya no había duda de que nosotros, los mexicanos, jamás claudicaríamos” (68). Díaz

prevé acertadamente “rendición incondicional” del general Tamariz porque reconocería la inminente derrota de su ejército. Díaz acepta la rendición y le perdona, lo mismo que al resto de los prisioneros, porque desea “evitar la efusión de sangre mexicana” (*Memorias* 68). En Palou, Díaz explica que “hastiado de tanta sangre humana” no volvió a disparar a nadie (Pobre patria mía 68). Con el mismo convencimiento en sus decisiones, Díaz es enfático al declarar haber cumplido con el objetivo de haber hecho de México una nación moderna: “Nosotros los derrotamos, inventamos al país. Lo hicimos nacer de la nada” (39). “Y con ese afán permanecí el tiempo que fue necesario en el poder. Porque había que llegar hasta el fin. De un México con crédito, orgullosos, con reconocimiento y con mira a un futuro mejor” (54). En estas últimas citas, se puede apreciar la secuencia de acciones (verbos) para enlistar sus logros, al igual que expresiones que expresan deber. Palou captura el ritmo de la voz del personaje histórico en *Memorias*, añadiendo ideas a un pensamiento inicial, en vez de presentar a las ideas por separado y con detalles.

Aun al final de su vida en un estado de semiconciencia, Díaz se dirige enérgico al fantasma de Madero y le dice que sus ideas de la democracia fueron una utopía imposible, porque en la política todo es pasajero, nada dura y todo está lleno de traiciones, mientras que al fantasma de Benito Juárez le explica que luchó contra él porque quería elecciones libres, pero insiste en que México todavía no está preparado para la democracia (170-171).

*Memorias* es un texto carente de emociones, pero las memorias de Díaz en la novela de Palou expresan una plenitud de emociones que retratan el enojo contenido, la irritación, el desdén del personaje. Lo notamos a través de las expresiones “filosas” que observa Palou. Díaz dice que Federico Gamboa es un “lamebotas” y tacha su discurso de “melifluo” (29). La



adjetivación de una agresión contenida describe la irritación y enojo profundo del personaje: “debate lleno de zalamería”, “conversaciones insulsas”, “desgraciado periodista”, “maldita silla presidencial”. Lo mismo sucede con expresiones de sarcasmo: “No fueron los sables de caballería; fue la lluvia la que los terminó de dispersar muy entrada la noche” (19); “Al menos aprendí que en México no todos me odian” (22); “una infusión de hojas de naranjo tras otra, el remedio de Carmelita para mi coraje” (22). Sabemos de los pensamientos y sentimientos del personaje central a través de símiles: a la salida de México la compara con “días de infierno” (19), a los americanos los caracteriza como hombres que “solo sonríen como lo haría un mono” (20); su dolor es “como si todos mis huesos fueran a caerse, desechos, convertidos en polvo” (22); los revolucionarios, son “una bola, una masa informe que no tiene idea de por qué pelea” (35-36).

Las interjecciones retratan principalmente una mezcla de pena y resignación: “la silla presidencial, tan anhelada”, “qué duda cabe”, “¡Que hermosa es la Habana!”, “qué remedio”, “Al fin en París”, “¡Pobre Petrona, yo también la hice sufrir!” (42), “Cómo podría yo saber que empezaba una nueva guerra, y mucha más inestabilidad!” (45) “Si tan solo, hoy mismo”; “eso si no lo comprendo” (56); “París, mi París” (70). Otra diferencia con respecto a *Memorias* es que la estructura del pluscuamperfecto no es utilizada en enunciados que se enfoquen en las situaciones – si éstas hubiesen sido diferentes-, sino en el personaje mismo, expresando pena: “Si yo hubiera sido aquel valiente que luchó en la Guerra de Intervención, Madero no me habría sentenciado al exilio” (63).

El personaje de *Pobre patria mía* no admite culpa y, a diferencia de Zapata en la novela epónima, pocas veces se interroga a sí mismo. Las preguntas que le asaltan tienen que ver con

el temor de no poder regresar a Oaxaca: “¿Y si muero en París? [...] ¿Y si nunca vuelvo a México?” (45) y su falta de entendimiento al rechazó que provoca en los mexicanos: “¿Por qué el mundo entero lo entiende, lo celebra y lo reconoce y en casa se está armando la revolución alegando desigualdad y miseria?” (70-71). La voz de Díaz adquiere una sonoridad más amplia a través de los diálogos con varios personajes (su esposa Carmelita, Gustave Noix, Benito Juárez, Horatio Kitchener, John Pierpont, periodistas, los fantasmas). Palou incluye además varios de los registros de archivo que capturan la voz del hombre histórico.

Tomando información de los documentos de archivo, la voz de Díaz registrada en *Memorias* e inspirado en la idea del viejo despechado y dolido de *El exilio*, Palou consigue retratar un personaje verosímil con una voz que parece auténtica. Es conveniente señalar que los intertextos históricos en Zapata nos permiten conocer los pensamientos y sentimientos del personaje, pero de un modo en que su voz suena demasiado intelectual o poética para un caballerango que antes del estallido de la Revolución contaba solamente con la experiencia de organización regional y una manera de vida muy apegada a la vida de los pueblos del Sur. En cambio, la voz de Porfirio Díaz en *Pobre patria mía* corresponde a la del estudiante del seminario y de leyes, del militar disciplinado y enérgico que consigue posicionarse en el poder que ambiciona.

#### **E. El Pragmático en Creelman**

Ahondando en el retrato realista, Palou realiza un retrato psicológico basándose en la idiosincrasia política del personaje histórico que se desprende de algunos documentos históricos no citados por Palou en la novela, incluyendo la entrevista a Díaz otorgada al

periodista James Creelman en 1908. El documento resalta la ambivalencia que el personaje histórico muestra ante la idea de democracia en México. Díaz piensa que la democracia “es el único justo principio del gobierno” pero “llevarla al terreno de la práctica es posible sólo en pueblos altamente desarrollados” (Entrevista Díaz-Creelman, 235). Estas ideas corresponden al positivismo de Herbert Spencer que concibe el ejercicio de las libertades democráticas en correspondencia con el nivel de desarrollo de las sociedades, una postura que se diferencia del positivismo introducido por Gabino Barreda durante la época de Juárez (Zea 259). Díaz declara que la paz forzada fue necesaria y que valió la pena derramar sangre mala por buena a cambio de los avances tecnológicos y económicos conseguidos en el país. Cree que los pueblos indígenas pueden educarse y formar una República por su capacidad mental y porque son agradecidos y dóciles. Sin embargo, piensa que los yaquis y algunos mayas representan una excepción (Entrevista Díaz-Creelman, 245).

Estas ideas del Díaz retratado por Palou se observan en la narración de su viaje a Egipto, durante el cual se puede colegir que, para Díaz, la desigualdad entre los hombres es el resultado natural de la evolución humana; así los hombres con más talentos tienen la obligación de imponerse y guiar al resto de los mortales, los cuales, a su vez, se sienten agradecidos hacia el héroe virtuoso y justo que los guía a la felicidad:

Estar en frente de la pirámide de Kefrén, de las esfinges, me da la certeza de que hice lo correcto por la Historia de México. Todos los grandes imperios, las grandes ciudades, todos los que pasaron a la historia como magnánimos; quienes aportaron algo a las generaciones venideras tuvieron que forzar a miles de personas. La pirámide de Kefrén como las catedrales de mi país, no se hubieran podido construir bajo la democracia [...] Tuvieron que ser forzados los más débiles para levantar algo majestuoso, duradero, omnipresente. (97)

La visión de Díaz es similar a la de los héroes descritos por Thomas Carlyle en su teoría del gran hombre, según la cual los hombres altamente dotados por la naturaleza son los responsables de hacer avanzar la Historia. Díaz piensa que tiene una obligación moral de guiar el destino de la patria, así se lo explica (en sus sueños) al espectro de su madre cuando ésta le reclama su carácter violento: “No tenía más que quince años, y ya sabía que ese era mi destino: ser un héroe por la libertad y la paz [...] Yo mismo me prometí hacerme cargo de todos, para hacerte la carga más fácil” (148). La primera frase del título de la novela, “Pobre patria mía”, palabras legendarias atribuidas al Díaz histórico, conllevan la noción de que los mexicanos necesitamos ser guiados por un héroe de la patria y carecemos de agencia propia. Díaz utiliza la misma expresión compasiva al referirse a los miembros de su familia (*Pobre patria* 42, 122).

Además, los textos de archivo constatan la certeza del personaje acerca de su papel protagónico en la historia de México y el sacrificio que realizó hasta el fin por su patria. En la carta a su ahijado Fernández leemos que una de las razones por no haber intervenido en la Revolución fue por no sacrificar su prestigio histórico (50). A Ernesto Madero le pide destinar su pensión militar para beneficio de la formación de algún joven teniente que pudiera ayudar a su país en el futuro (55). Asimismo, el mensaje a Thomas Edison revela la fe que Díaz tiene en el talento humano y la ciencia para conseguir la felicidad de los pueblos (57-158). Díaz ambiciona para la patria que ama la paz, la modernidad y la prosperidad que observa en el extranjero y piensa haberlas conseguido. En la carta de dimisión al congreso, Díaz reitera su convicción de haber actuado siempre con base en lo que a su juicio representaba la mejor opción para el país. Tanto que la renuncia a la presidencia es para el mandatario el último sacrificio que debió hacer

para evitar la desconfianza del capital extranjero y la interrupción de la trayectoria de progreso (161-162).

El personaje que Palou retrata es un personaje complejo y como tal lleno de convicciones y contradicciones, influenciado por las ideas corrientes de la época. Por un lado, piensa que “[p]ara tomar decisiones democráticas, [el país] primero debía mantenerse, solo, en pie” (54-55) y que después del orden y el progreso, y a través de la educación “positivista” se conseguiría la igualdad (88). De cara a la Revolución, se dice que el joven país no está preparado para ella (171). En ocasiones, la democracia es vista incluso como un estorbo para el progreso. Ataca a Madero porque considera que su disensión representa una fuerza desestabilizadora (83). Sin embargo, nota la tendencia de los hombres a luchar por la libertad. El mismo se conmueve al recordar la época en que, siendo joven, combatía por derrocar la dictadura santanista (54). La larga inestabilidad política de su país le hace creer que tiene que gobernarlo con mano dura (23, 169). Está convencido de que, si suelta el poder, el país caerá nuevamente en la anarquía del pasado. Díaz es protagonista de la Guerra de Reforma y vehículo para el logro de la Constitución de 1857, pero está dispuesto a cambiarla las veces que sea necesario, convencido de que no siempre se puede dar gusto a todos (150). El relato emotivo que Palou consigue en su novela deriva en gran parte de la fuerza de la convicción que su personaje tiene acerca de sus virtudes y la urgencia y eficacia de sus acciones. Sus posturas y pensamientos, salvo en mínimas excepciones, se mantienen incólumes hasta el final. La franca tristeza que Palou dibuja en el personaje al ver que su país se deshace en pedazos da testimonio del cariño por su patria y quizás hasta de sus buenas intenciones.

Por medio de *Memorias, El exilio* y algunos documentos de archivo, Palou consigue una representación realista que retrata la voz del personaje, las características de su personalidad y su idiosincrasia cercana al positivismo de Comte. En esta manera de ver el mundo, Palou representa algunos aspectos de la época a nivel mundial en términos de valores, posturas políticas, retos y ambiciones. Es preciso aclarar, sin embargo, que este retrato constituye sólo una parte de la composición de *Pobre patria mía*. En la siguiente sección, analizaré la manera en que los intertextos literario configuran un retrato ambivalente del personaje. Por un lado, un retrato humano emotivo y verosímil que se desestabiliza por medio de una narración alterna menos evidente.

#### **F. El Narrador No Confiable/ Construcción Irónica del Narrador No Confiable**

En la construcción del personaje, Palou utiliza la ironía como técnica literaria valiéndose de la presencia de un “narrador no confiable”. La tradición de hablar de este tipo de narrador tiene sus raíces en *The Rhetoric of Fiction* (1964) de Wayne Booth, quien se basó en muchos cuentos de Henry James para elaborar sus ideas. Las memorias del Díaz de Palou son contadas por un estadista convencido de su virtud, pero están escritas de una forma que nos dejan percibir las contradicciones y las automentiras del narrador a través de sus propias palabras. María Selene Alvarado Silva y Francisco Javier Romero Luna observan que esta novela de Palou sigue la tradición de las novelas del dictador de los años setenta y el uso de estrategias postmodernas (1001). Novelas como *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos y *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier, a diferencia de las novelas más convencionales de la dictadura, buscan entender lo que está detrás de la tiranía y se proponen explorar la parte

íntima del personaje, para comprenderlo, pero sin comprometer el juicio moral del escritor (Castellanos y Martínez 87- 88). En “The Dictatorship of Rhetoric/The Rhetoric of Dictatorship”, en *The Voice of the Masters*, González Echevarría explica que las novelas del dictador hacen evidente la supremacía de la escritura sobre la voz del dictador. Los que dictan dan su testimonio, explica González Echevarría, pero la última palabra la tiene quien escribe el relato (67). Como ya he demostrado, Palou invierte mucha de su energía en crear una voz verosímil en el dictado de su Díaz ficcional; pero lo hace para después subvertirla por medio de la escritura sostenida en un entramado paratextual e intertextual y con base en una construcción alegórica.

*Pobre patria mía*, como lo señala explícitamente la segunda parte del título—La novela de Porfirio Díaz—es una novela sobre la ficción de Porfirio Díaz y sobre cómo esta ficción se auto-fagocita. Todo lo que potencialmente rompería con ella es reducido, ignorado u omitido por el personaje. Debido al retrato verosímil que el autor busca del personaje, la contraparte del entramado debe pasar casi desapercibida: “Aquí he intentado que no se noten las costuras y que el lector se deje llevar por el pensamiento del viejo patriarca desterrado” (183). Palou, sin embargo, hace indicaciones de su interferencia en el texto, como lo notamos anteriormente por la sugerencia de un narrador omnisciente.<sup>40</sup> Las insinuaciones son brevísimas y casi imperceptibles. En el capítulo III, Díaz insiste en que ha cumplido el decreto militar “sin miramiento”. Repite esta declaración tantas veces, que casi se pasa por alto cuando declara que hubo algunas excepciones: “[a]sí lo tuve yo que ejecutar en ocasiones” (67). Pequeñas inconsistencias de este tipo van exponiendo una versión alterna al relato contado por el

---

<sup>40</sup> Otras ediciones tienen el mismo señalamiento. No se trata de un error de imprenta.

protagonista. Los pasajes en doble triangulación son un contrapunto más marcado, siendo este símbolo de puntuación bastante llamativo. Nuevamente, en el capítulo II, se citan las palabras que el mariscal Bazaine manda escribir en un letrero antes de su salida de México en el cual declara que Francia siempre respetó la soberanía mexicana. Antes de la cita, Díaz dice que, en retrospectiva, le parece cierta esta declaración, pero después de la cita, el personaje declara exactamente lo contrario: “Bazaine repetía antes que la empresa mexicana era la aventura más importante del monarca [Napoleón II]” (39). Por otra parte, las palabras subrayadas *Memorias/memorias* (30), muestran ya el carácter ambivalente de la palabra que da pie a reflexiones autorreferenciales sobre la naturaleza de palimpsesto de la novela. El personaje ironiza el hecho de que se puedan hacer correcciones de las memorias, el recuerdo del pasado, al pensar en la segunda versión de *Memorias*: la necesidad de hacer “correcciones”, “había que rectificar errores, precisar cosas”, “como si pudiera enmendarse el recuerdo” (31). Pero es precisamente lo que hace la narración, enmienda y corrige la memoria (lo público).

La dislocación de la narración posibilita una lectura en diferentes planos se presenta de manera dramática en el relato de la celebración del centenario de la Independencia mientras Díaz relata los logros de los científicos y la magnificencia de los festejos con una verborragia sorprendente. Habla del sinnúmero de los monumentos conmemorativos, los innumerables intercambios simbólicos, los bailes de salón, las representaciones, inauguraciones y conferencias, la explosión tecnológica, el superávit económico. Sin embargo, de manera yuxtapuesta se muestra la omnipresencia de los científicos porfiristas responsables de la planeación de los festejos. Palou parece hacerse de las evaluaciones de Paul Garner, en el artículo “Reflexiones sobre historia patria y la construcción de la nación mestiza en el México



porfiriano,” donde Garner apunta las contradicciones en que incurrían los positivistas mexicanos cuando hablaban de la revalorización del pasado indígena y el hispanismo mientras aceptaban como ciertas teorías derivadas del determinismo biológico sobre la inferioridad de la raza indígena y sostenían una marcada inclinación por el panamericanismo estadounidense.

La memoria es disparada por la muerte de Justo Sierra, su colaborador cercano desde que asumió la presidencia, quien fuera también su amigo y consejero de confianza:

Siento que el corazón no me va a aguantar este dolor de sentirme más solo, sin Justo, sin el diputado, el magistrado de la Suprema Corte, el subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, el secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes; sin el flamante primer secretario de Educación Pública; sin el poeta, el ensayista, el historiador, el novelista y el periodista; sin el amigo, el padre de familia, el consejero y el juez. (78)

Puesto a la luz de la crítica a la extrema desigualdad social y el monopolio cultural por parte de los científicos del porfiriato, la enumeración de los talentos de Sierra sólo confirma la denuncia de los adversarios al régimen de que, a partir de 1902, los científicos habían tomado pleno control del gabinete. A través de las palabras "flamante", "como nadie", "nadie más", "único", Palou ironiza la celebración de los cien años de independencia, mostrando que cada una de las secretarías de estado representaba una personalidad y no una institución. Como Sierra en la cultura, Limantour ejerce un monopolio en la economía y Ramón Corral en la política. Sierra es "flamante", Corral es "flamante" (80) y Limantour es el único personaje responsable de la economía del país: "[él] como nadie entendió tan claro mis órdenes de sacar al país adelante, económicamente hablando, como nadie más las hubiera acatado"(81). En su perorata sobre los científicos, Díaz responsabiliza a Sierra por confiar en ellos "al cien" (81) y a éstos por "su ceguera", sin reconocer que él mismo padece de esta ceguera: "El problema de todos estos jóvenes que se criaron en la modernidad de México es que le dieron una importancia "de cien"

a sus estudios universitarios, y especialmente a la educación en el extranjero” (81). En el arte de liderar un país de tantos retos, el Díaz de Palou también se ha dado un cien, pero no por sus estudios universitarios, sino por su capacidad de nombrar hombres de talento—aunque no acaba de decir que estos hombres no pudieron hacer la tarea para la cual él los había nombrado—.

Dos de los textos citados en paréntesis de doble triangulación («») exponen dos perspectivas muy diferentes con respecto al estado en que se encuentra la República pocos meses antes de la guerra. En uno de ellos, Sierra previene al presidente del peligro que corre su gobierno a causa de su siguiente reelección «“En la República Mexicana no hay instituciones, hay un hombre»” (79). Por otro lado, el desplegado de la prensa adula los festejos y al presidente, a la vez que pronostica un futuro prometedor para el país: “«[...] Sería difícil exagerar logros tan grandes. Los resultados del trabajo de una vida por su país han sido maravillosos»” (89). Palou muestra que Díaz prefiere oír la adulación e ignorar a un personaje a quien admira ampliamente. Su falsa percepción de la realidad le impide darse cuenta de que la ausencia de Limantour en la celebración del centenario se debía a que ya había pactado con la revolución maderista, como lo mostraron los reclamos que le hizo a Limantour el Partido Nacionalista posteriormente, según Díaz (82). Solo a unos meses de que estallara la Revolución no se da cuenta todavía que la lista de los mexicanos que habían sido invitados al banquete no incluía ni a los obreros, ni a los campesinos, ni a los ferrocarrileros, ni a los comunistas, ni a la oposición política que se manifestaba en las calles, ni a los indios que habían sido exterminados o descolonizados (88). Tampoco escuchó Díaz que el latido de la revolución se anunciaba por todos lados. Sólo en retrospectiva puede reconocer que calculó erróneamente los

levantamientos (“pequeños creí, los subestimé”), y sobrevaloró el número de los beneficiados por su gobierno: “nada comparado con el número de mexicanos agradecidos que yo creía tener” (88).

En *Zapata*, el final del personaje es irónico porque los resultados son completamente contrarios a sus objetivos. Queriendo dar voz a los campesinos de Morelos, Zapata termina por ceder su voz a un grupo de intelectuales de izquierda que llenan de ruido el discurso político zapatista. Díaz es sordo y ciego. El retrato de la portada diseñado por Roxana Ruiz y Diego Álvarez los representa de la nariz hacia abajo, en un ángulo en el que solamente se puede apreciar una de las orejas. En *Pobre patria mía*, el personaje tiene cualidades admirables —visión, fuerza de voluntad, capacidad de acción—, pero adquieren un valor negativo en tanto que son utilizadas para imponer una visión particular, sin tomar en cuenta las diferentes realidades de México. En el ensayo *La culpa de México: la invención de un país entre dos guerras* (2010), libro publicado el mismo año que *Pobre patria mía*, Palou culpa a los intelectuales de diferentes épocas, también a los intelectuales porfiristas, de haber contribuido a la implementación de filosofías extranjeras de manera inorgánica. En particular interroga la construcción del mito de la “mestizofilia” por negar la pluralidad en México (la raza indígena y negra). En una entrevista con Tomás Regalado, Palou observa la tendencia que se da en Latinoamérica de vivir en una realidad discursiva que no ha tenido cuerpo social salvo en contadas ocasiones: “hemos fallado porque hemos inventado, casi como otra ficción, el país, y hemos querido que el país se parezca a nuestra ficción y cuando el país no se parece nos molestamos muchísimo” (Palou, “Todavía cree en la novela total”). *Pobre patria mía* presenta a un Porfirio Díaz influenciado por un discurso positivista y desconectado por completo del resto

del país, particularmente los pueblos y zonas rurales, esa parte de México que tan bien conocía desde la juventud cuando fue designado como subperfecto en el Istmo de Tehuantepec.

### **G. El Paraíso Perdido**

La literatura tiene una presencia central en la obra de Palou y esto no es la excepción en las tres novelas de Palou sobre la Revolución Mexicana. Palou recurre a la tradición literaria en *Pobre patria mía* al evocar *La muerte de Artemio Cruz*, la primera interpretación en México sobre el poder desmedido de la oligarquía cómplice del gobierno posrevolucionario. Los personajes de estas dos novelas tienen en común una personalidad y un destino determinados por la orfandad, hijos de madres indígenas que crecen en un ambiente humilde. Estos dos hombres se imaginan como el ave fénix que se levanta de sus propias cenizas y retoma el vuelo con la mirada enfocada en el futuro y sin volver la vista al pasado. El deterioro físico y la cercanía con la muerte los obliga a reconstruir su pasado y afrontar su presente de fracaso. Cruz lo hace durante un día de agonía en un hospital de la ciudad de México, mientras que a Porfirio Díaz le toma el tiempo que dura el exilio. La novela de Fuentes y *Pobre patria mía* son muy diferentes en estilo y tono, pero están conectadas por los temas, el esquema alegórico y la exploración de la subjetividad a través de la fragmentación en tres niveles de conciencia (presente, pasado, futuro), aunque de manera diferente. *Pobre patria mía* no marca las diferencias a través de la conjugación gramatical (yo, tú, él), pero es evidente, como se mostró anteriormente, que estas tres perspectivas forman parte de la narración. La complejidad gramatical es un reflejo de la complejidad del personaje y de la historia del país. A partir de las diferentes conjugaciones verbales se puede acceder a diferentes niveles de conciencia y

conocer lo más profundo de su ser. El retrato del personaje se antoja verosímil para los lectores de *Pobre patria mía* porque los lectores tenemos acceso a diferentes niveles de conciencia también.

Las emociones que experimenta el personaje a partir de su dimisión alteran su control físico y mental. Se le salen las lágrimas cuando “mea” o cuando está dormido; es decir, cuando su voluntad férrea baja la guardia (61). Díaz nos recuerda a Artemio Cruz en la manifestación de deterioro corporal, para Díaz inicia con el malestar en la boca por la postemilla (22). Una vez en España se da cuenta de que por primera vez en treinta años no celebraría la batalla del 2 de abril, el ápice de su carrera militar. La muerte de Justo Sierra lo acongoja: “A mis ochenta y dos años pudo ser la noticia que me parara el corazón” (77). El caos político en México le causa un dolor profundo igualmente. Don Porfirio se da cuenta de que con el cuartelazo a Madero empieza realmente la Revolución: “Ni el verde del Nilo que me deslumbra en la cara me puede apartar del dolor que el pueblo de México está pasando [...]el simple hecho de imaginar nuevamente ensangrentado al país, me desesperanza” (100). La malograda alianza entre Huerta y los miembros de su familia le hace darse cuenta de la imposibilidad de volver a México, lo que agrava su declive: “Ahora sé que nunca más he de volver a mi tierra. Ahora, por fin, lo sé” (122). Y si bien Díaz había rechazado varias propuestas para instalarse en el extranjero, la compra del departamento de Bois de Boulogne es un acto que delata el momento de la resignación a vivir en el exilio.

Las imágenes del pasado—y el pasado mismo—se apoderan de su presente con la aparición espectral de su víctima, las voces de sus rivales político y su madre. Los recuerdos de su juventud y el misterio e inmensidad de su estado natal tienen prominencia. Oaxaca es para

Díaz el paraíso perdido que Cocuya es para Cruz. El personaje utiliza el “nosotros” como persona gramatical al recordar a los soldados de su juventud, una referencia al “cruzamos el puente,” el leitmotiv en *La Muerte de Artemio Cruz* que alude al recuerdo de su hijo Lorenzo (*La muerte* 235, 433). El estado subconsciente de Díaz se agudiza mientras observa el óleo del pintor José María Velasco con la imagen de territorio oaxaqueño que lo transporta a su vida militar:

[...]. De entre los arbustos amarillentos, sobre la tierra árida y el cielo impecablemente azul, surge el estallido de los fusiles sin bayonetas. El teniente coronel Velasco se apea en uno de los cerritos que se dibujan en el cuadro para reconocer al enemigo, nosotros lo esperamos abajo, cansados y sudorosos. (Palou 141)

La narración en el tiempo presente dramatiza el momento, lo hace real. El pasado encarna el presente, y Díaz se siente atravesado por la bala que recibe en la batalla. El dolor que le provoca la bala se confunde con el dolor emocional que le causa a don Porfirio el saber que le será imposible volver a México.

El siguiente capítulo empalma nuevamente dos momentos: el dolor de la bala, intensificado por el sondeo que le hacen en los intestinos y las costillas para poder sacarla de su cuerpo— “Nada permitía encontrar a la desgraciada bala” (160) —, y el momento en que escucha su propia voz dictando la carta de dimisión como presidente de la República. Palou incluye íntegra esta carta de la cual aquí cito sólo algunas partes:

El Pueblo Mexicano, ese pueblo que tan generosamente me ha colmado de honores, que me proclamó su caudillo durante la guerra de Intervención [...] ese pueblo, señores diputados, se ha insurreccionado en bandas milenarias armadas, manifestando que mi presencia en el ejército del Supremo poder Ejecutivo, es causa de su insurrección. (161, indentado en original)

El dolor le obliga a detenerse. Se ve rodeado de sangre, tose, pero necesita proseguir con su recuerdo. En la carta, Díaz no admite haber cometido algún error de manera consciente; entiende su dimisión como otro de los actos de sacrificio por su país (162). Con todo puede verse cómo a Díaz retratado por Palou le pesa el juicio histórico. La dimisión enviada al Congreso demuestra sin duda la conciencia sobre su legado histórico. Pero la carta también habla del dolor que le causa el desdén de su pueblo. El mandatario expresa su deseo de que haya un juicio justo sobre el papel que jugó en la historia de México y que haya también una correspondencia afectiva de parte de sus compatriotas:

Espero, señores diputados, que calmadas las pasiones que acompañan a toda revolución, un estudio más concienzudo y comprobado haga surgir en la conciencia nacional, un juicio correcto que me permita morir, llevando en el fondo de mi alma una justa correspondencia de la estimación que en toda mi vida he consagrado y consagraré a mis compatriotas. Con todo respeto. (161-162)

El pasaje resulta especialmente conmovedor porque lo expresa un viejo militar que no acostumbra a externar sus sentimientos afectivos ni siquiera con su gente más querida, tal cual se observa en la despedida final con su hija Amada en Santander (116). El carácter involuntario de los recuerdos, ya que el personaje se encuentra en un estado semiconsciente, cubre la memoria de cierta aura, y permite dimensionar la sinceridad de la remembranza y el dolor de su situación presente. Al final de su vida, Díaz, como Artemio Cruz, siente una gran nostalgia por el idealismo de su juventud, por el hombre que fue entonces. En la última etapa del exilio, Díaz ha dejado de vociferar contra los mexicanos ingratos, a pesar de que el sentimiento de desconsuelo no lo abandona. La composición crea así la impresión de que el personaje ficticio y el histórico son la misma persona, de manera que la empatía generada en la ficción por el

personaje podría influir en la disposición del lector a entender al personaje histórico, que no es lo mismo que exculparlo.

#### H. Fuentes: La Alegoría Familiar

La construcción alegórica es otra semejanza entre las dos novelas, trazada por medio de la vida familiar y la pública. Las relaciones de amor, odio y desamor entre los personajes de Fuentes son más viscerales. Catalina, esposa de Cruz, representa el eslabón que le permite al revolucionario afianzar el poder del patriarca porfiriano (Gamaliel Bernal). La conciencia tácita de que el matrimonio está fundado en intereses creados y la impostura de Cruz son motivos del distanciamiento y la soledad de los cónyuges. La familia de Cruz está completamente consciente de la ‘mueca’ del padre, pero vive, aunque con resentimiento, de las comodidades que el poder del patriarca le brinda. Cruz, por su parte, ve en su descendencia a la sociedad parásita que deja como herencia social, incluyendo a su familia política. En *Pobre patria mía*, la disfuncionalidad de la familia no es obvia, como no es obvio para Díaz su autoengaño. Díaz describe su matrimonio con Carmelita de manera idealizada: “Carmelita representó—ya casi tres décadas casadas, por cierto—la reconciliación con la iglesia, la aceptación de los ricos. El cómodo cariño del hogar. La tranquilidad” (26). Cree, en ocasiones, que su hija Amada se casó por amor con su marido. Declara que el esposo de ésta, Ignacio de la Torre y Mier, y su sobrino Félix conspiraron contra Madero porque querían vengarlo (116). Cada una de estas observaciones es rebatida eventualmente a través de un esquema alegórico.

La alegoría se construye alrededor de las figuras de la patria como la madre y de Díaz como el hijo huérfano y el patriarca de la familia: “*Un hijo huérfano, de madre huérfana*” (14,



itálica en el original). Estas palabras resumen la ausencia de estado—la figura paterna—en México. Las relaciones entre Díaz, sus padres, sus tres hermanas y su hermano Félix permiten sostener una lectura sobre la herencia histórica de México y las filiaciones políticas de Díaz antes de la consecución de la presidencia. Por otro lado, sus mujeres y su descendencia sirven de comentario del desempeño disfuncional del Díaz estadista y el pobre legado que deja al México contemporáneo. Como sucede en la novela de Fuentes, las mujeres del patriarca representan diferentes etapas del devenir histórico del país. Petrona, es la síntesis de todas las mujeres indígenas (Justa, Rafaela, la madre de su hija Amada, incluso su propia madre que comparte el mismo nombre), y se la identifica con “la aventura”, “la fuerza” y “el sufrimiento”; representa el período anterior a la República Restaurada, el cual inicia el año de las nupcias con su primera esposa Delfina, otra síntesis. Delfina representa la complejidad y contienda política del período vivido entre 1867 y 1876, cuando se produjeron las rebeliones de Díaz contra Juárez y Lerdo de Tejeda. A través de la referencia a su relación marital, Díaz califica el período de “sofocante” y complejo: “Delfina requeriría un tiempo especial para entenderla” (26). La manipulación de Díaz para contraer nupcias con su sobrina Delfina, hija de su hermana Manuela, se presenta como ilustración de la tendencia del personaje a imponer su voluntad, su ataque a la iglesia y la complicidad que demanda de sus compadres para conseguir sus objetivos. Eso último se ve, por ejemplo, en el hecho de que su amigo Manuel Ortega se hace pasar por padre de Delfina con el propósito de que puedan casarse por la iglesia (138). El abandono y dolor de Delfina, así como la muerte prematura de casi todos sus hijos, ocurren en este período de muerte a causa de la guerra civil. De este período sobreviven sus hijos Porfirio y Luz, quienes se crían con Amada, la hija natural que tuvo Díaz con una india llamada Rafaela.

Para entender mejor la construcción alegórica en el matrimonio con Carmelita, otra síntesis, y la representación del período de la consolidación de la nación moderna, conviene prestar atención a las interpretaciones de Doris Sommer sobre las ficciones fundacionales del siglo XIX y principios de siglo XX porque, aunque *Pobre patria mía* no es el tipo de novelas románticas analizadas por Sommer, es obvio que Palou se basa en este modelo para la construcción alegórica del matrimonio Díaz Romero Rubio (1881). Discutiendo la relación entre historia, política y ficción en la pareja fundadora de las naciones latinoamericanas, Sommer nota que se trata de alegorías donde la pareja representa dos posturas opuestas cuya unión enfrenta obstáculos sociales por ser considerada ilegítima. El romance se plantea a manera de la proyección del Estado nación que se ambiciona y que se concreta cuando las dos fuerzas opuestas representadas (ideológicas, raciales, económicas) se encuentran en el centro (120). En *Pobre patria mía*, el matrimonio Díaz Romero Rubio aparece como el pacto entre la facción liberal y la conservadora, pero es un acuerdo perverso ya que Díaz no encuentra a su mujer en el centro, sino que traiciona su formación liberal y acepta los intereses de la oligarquía conservadora y católica, lo que históricamente se había descrito como la “aristocratización del César”. Las palabras en cursiva del capítulo III—*Héroe de la Paz, judas* (56), *imperio* (57), *nobleza vieja* (70)—ironizan el recuento de un Díaz que se presenta como héroe por haber derrocado al imperio francés. En lugar de ser el Siervo de la Nación, como hubiera querido ser en su admiración a José María Morelos, Díaz se convierte en la *Alteza Serenísima* (Santa Anna) que combatió en Ayutla.

Carmelita encarna la facción conservadora mexicana con pretensiones aristocráticas, que “coqueteó” y se benefició con el auge económico y que, como la familia Díaz, pudo emigrar

a Europa durante la Revolución. Ella representa la élite mexicana desconectada de la realidad, Carmelita y sus dos hermanas aprovechan el exilio para vacacionar en Europa mientras México se desangra en la guerra. La conducta de las hermanas Romero Rubio es descrita como “la felicidad insana” (96). El matrimonio Díaz supone así una visión pesimista y fatalista sobre la fundación nacional. Carmelita no será capaz de fungir como madre de la patria: No tiene descendencia ni sabe, o quiere, orientar a su hijastra Amada con los problemas que tiene en su propio matrimonio.

El entramado alegórico ofrece un comentario desesperanzador sobre el legado histórico del porfiriato. El episodio del capítulo “La fiesta del 31 de diciembre” en *La muerte de Artemio Cruz* es evocado en el relato del Centenario para señalar a las personas sacrificadas por el régimen. Este capítulo de Fuentes ha sido interpretado en relación con los mitos prehispánicos de renovación que marcan la transición política de un poder corrupto y violento a otro. En la novela de Palou la idea del rito sacrificial se observa cuando el mandatario se dirige a la multitud desde la altura del balcón del Palacio Nacional:

Había ensayado, quizá por años, el gran grito: «¡Vivan los héroes de la nación!» «¡Viva la república!» «¡Viva!» Y abajo mis manos, en el zócalo majestuoso que en tiempos de los aztecas había sido el centro ceremonial de la nación mexicana, cientos de miles de voces respondieron con «¡Viva!, ¡viva!, ¡viva!». (88)

Díaz habla a los hijos ignorados que no sintieron suyo el proyecto de modernidad llevado a cabo por el régimen y se levantaron en armas en contra de un padre opresor y negligente. El texto narrativo se detiene muy poco en ellos. Cuando llegan a aparecer, lo hacen representando un papel memorizado. Palou critica así la irresponsable negligencia del período porfiriano haciendo evidente su ausencia.

En este sentido *Pobre patria mía* es muy diferente a *Nadie me verá llorar* (1999). La novela de Cristina Rivera Garza denuncia el discurso positivista, pero a través de los personajes marginados, principalmente las mujeres que son tratadas como palimpsestos en quienes los personajes masculinos tratan de superponer sus propios proyectos y caracterizaciones (Lynam 506). *Pobre patria mía*, en cambio, se enfoca en la familia burguesa del patriarca para mostrar que no era una sociedad moderna y vivía posturas del viejo régimen. Díaz fue incapaz de transmitir a sus hijos los atributos que alguna vez admiró y emuló de sus padres tutelares de la Reforma—el sacrificio, el amor a la patria, el trabajo, la lucha por los ideales, la vida austera, sin falsos oropeles (43, 53) —. Su descendencia la constituyen hijos improductivos, pero ambiciosos de poder. Este aspecto de la alegoría es trazado en los capítulos V, VI, VII. El capítulo V muestra el involucramiento de la familia Díaz en el golpe de estado contra Madero. El VI trata el matrimonio entre Amada e Ignacio de la Torre y Mier como un pacto político. Díaz acepta al hacendado como marido de su hija por pertenecer a una familia de antiguos latifundistas a pesar de que sabe—como lo indica la *noche de los 41*, una fiesta de travestidos homosexuales en la ciudad de México—de la doble vida de Mier (114). La homosexualidad de Ignacio de la Torre y Mier de la misma forma que en *Zapata* señala la opacidad en el vínculo formado por la sociedad emergente que amasa el poder y la riqueza del país. La letra itálica en este capítulo—*el yerno de su suegro* (114), *mujerón, amaneramiento* (115) —señala el mundo de apariencias que comanda las relaciones filiales en la política.

En la segunda parte del capítulo VI sobresale el comportamiento patético de los familiares de don Porfirio mientras éste describe las reacciones de Félix y Mier cuando sus haciendas son tomadas por la Revolución. Mier saca su hombría y hace algo *verdadero* (116);

Díaz habla de las “ínfulas” de Félix al pretender la presidencia. Estas quejas son expresadas sólo de manera indirecta, por ejemplo, cuando, después de que Félix le pide apoyo para postularse para presidente, el viejo comenta: “Cada vez que Félix termina una frase siento que tengo un latido menos en el corazón” (121). Aunque no lo dice, Díaz saca sus conclusiones y sabe que su sobrino ha sido usado por Huerta sin darse cuenta y de que no puede salir del atolladero por sí mismo. El viaje en el Renault de Biarritz a Santander expone la fragilidad de la modernidad mexicana. Aquí, el desánimo le produce un cansancio que lo sumerge en el recuerdo del pasado. Piensa en su niñez y la lejana época del caballo y la carreta cuando soñaba, junto con otros niños, con pasearse en una de ellas y convertirse de mayor en un hombre elegante y de influencia. Por su maltrecho estado físico y emocional, el hombre que se jactaba de promover el progreso se identifica con el mundo pre-moderno y tradicional. “Acepto a regañadientes que ella maneje porque por más modernidad que signifique esta máquina, no le confío a quien de cerebro carece” (128); “Tenga cuidado, Amada, que estas ruedas son más frágiles que las de las carretas”(128).

La velocidad y las vueltas abruptas a las que Amada somete a su viejo padre buscan reflejar, con un humor agri dulce, el vértigo que padecieron quienes tuvieron que seguir el acelerado compás marcado por el porfiriato. En el baile del Centenario, Díaz permite que Carmelita se deje llevar “como trompo” por un “catrín” (86), uno de los extranjeros que atendieron el evento. En Egipto, Díaz nota que su mujer lo lleva a rastras mientras él hace esfuerzos inimaginables por seguirle el paso a ella y a las otras dos hermanas Romero Rubio: “Carmen no comprende la diferencia de edades y de cuerpos, de almas y de recuerdos” (97). Como pasajero de Amada, el viejo Díaz se atraganta con bocanadas de aire y piensa que quiere

bajarse, esperando poder alcanzar después a sus dos mujeres (Amada y Carmelita), pero a su propio paso. Lo más perturbador de estas escenas es lo ajenos que todos estos personajes se muestran ante el pasado, el presente y el futuro. Amada sonríe y se entrega a la excitación del momento sin su padre, con un marido que no la ama e incapacitada para salir adelante por sí misma.

En este relato familiar, el autor denuncia la traición de Díaz por la complicidad con la vieja élite, su política de patronazgo y por haber contribuido a la formación de un país dependiente del extranjero, sin fortalecimiento interno. La presencia de *La muerte de Artemio Cruz* ayuda a que Palou consiga inyectar una fuerza emotiva al personaje de Díaz. Palou se acerca a *La muerte de Artemio Cruz* muy posiblemente porque, al igual que para Fuentes, las alegorías son para él secas, esquemáticas e impersonales. La vida íntima de los hombres representativos es igualmente representativa: el soldado arribista siempre se casará con una mujer del viejo régimen, y la prole de tal unión heredará sus vicios. Fuentes y Palou critican así algunos errores que observan en estos hombres públicos porque sus faltas afectan de manera profunda a sus sociedades. Si bien es cierto que en *Pobre patria mía* hay una denuncia acerca del carácter de estos hombres, también encontramos en ella intentos por entender a Díaz desde una postura humanista y que se percibe a través de la presencia de José Emilio Pacheco en la novela de Palou.

#### **I. José Emilio Pacheco: El Umbral**

En la dedicatoria a Pacheco, Palou expresa que *Pobre patria mía* representa un “*mínimo homenaje*” (itálica en el original) a este escritor y poeta mexicano. Es posible que estas palabras

conlleven el respeto que le merece a Palou este escritor, pero eso no indica que la presencia de Pacheco en *Pobre patria mía* sea mínima. Todo lo contrario. La referencia a lo “mínimo”, tal vez tiene que ver más bien con un tema caro a Pacheco: la idea de que el universo es complejo y múltiple, una noción aplicable lo mismo a la historia que al hombre o a una chinche, como lo indica Alberto Pérez en *Resolución poética y modernidad periférica: ensayos de poesía hispanoamericana* (263). El poemario *El silencio de la luna*, captura esta idea en el poema “La gota”, donde se describe la gota como un “modelo de concisión” que guarda lo mismo el diluvio y la sed; el Amazonas y el océano; la vida y la muerte; la sombra y el silencio (Pacheco 86). *El silencio de la luna* tiene resonancia en la novela de Palou por la dualidad, la concisión, muchas otras razones: el ritmo, las imágenes poéticas, la metáfora del exilio y el uso de la intertextualidad como medio de disquisiciones sobre el tiempo y la memoria.

Respecto al ritmo, en el artículo, “La palabra poética en umbral: el silencio de la luna de José Emilio Pacheco”, Yvette Jiménez Báez explica que varios de los poemas de *El silencio de la luna* siguen una repetición paralelística y un ritmo en tres tiempos con variaciones que amplía a cuatro, en el último verso, en una serie ascendente y un quiebre en el verso final (Jiménez Báez 300). Este ritmo es el mismo que encontramos en los espacios poéticos de *Pobre patria mía*, el cual condensa, como explica Palou, los temas y el tono de la novela (Casasús 2010). En el prefacio leemos:

*Soy un fantasma de piedra, una roca invisible, aunque maciza. Estoy hecho de cantera verde. De la tierra que forma los montes de Oaxaca. Soy pedernal labrado por los vientos, lentamente. Soy polvo y vengo del polvo. Mi cuerpo deshecho en una finísima arcilla terminará por sepultarnos a todos.* (sin paginación, itálica en el original)

La primera oración consta de tres unidades, evidente en la división marcada por los signos de puntuación. Un segundo tercio lo componen las tres primeras oraciones del párrafo. El tercer tercio se completa con las tres oraciones que empiezan con el verbo “Soy”. Este ritmo se repite a lo largo de la narración. Incluyo, a continuación, un par de ejemplos del capítulo X en el que se describen las últimas horas del personaje antes de su muerte, teniendo en cuenta que *El silencio de la luna* es un poemario sobre el umbral (de la vida).<sup>41</sup>

El primer ejemplo sucede cuando Díaz, sintiendo el peso de los años, piensa en el árbol del Tule, el árbol simbólico de Oaxaca: “Estoy muy cansado. Cansado como debe de estar un ahuehuete milenario, como el de Santa María del Tule” (167). En la unión de las dos oraciones anteriores se ve otro ejemplo del ritmo tripartito sostenido en la puntuación. El segundo ejemplo lo podemos notar en la escena en la que se prevé el fin de la vida del personaje y que coincide con uno de los posibles finales de la novela:

Ya todo se ha dicho. Llega al fin la calma. El silencio. Se callan una a una las voces. Se apagan una a una las luces. Duermo; me quedo quieto.

Todo ha terminado.

¡Bienvenida la noche! (176)

Este es uno de los momentos en que se puede apreciar “el quiebre al final” del que habla Jiménez de Báez en su análisis. Después de las tres primeras oraciones, siguen tres oraciones más, con la segunda dividida en dos, lo que da en total un ritmo de cuatro.

Como he mencionado al inicio de este capítulo, *Pobre patria mía* está estructurada en referencia al exilio comprendido como un viaje de exploración personal. Es, ciertamente, un

---

<sup>41</sup> Pacheco dedica el poemario en memoria de su madre.



viaje de conocimiento para el personaje, pero se presenta a la vez como una búsqueda del escritor que se embarca en el proceso creativo de este relato. Palou mismo en la “tabula gratulatoria”, dice sobre sus confusiones: “no supe llevar el barco a buen puerto” (182). Hacia finales de la novela, Palou nos presenta una serie de imágenes que recuerdan al poema “Navegantes”, incluido en el mismo poemario de Pacheco, y a los náufragos que regresan a tierra después de la tormenta, anhelantes de encontrar al retorno un recibimiento amoroso:

Y ahora nuestra sed es llegar a un puerto  
donde esté la mujer que en la piedad de su abrazo  
nos reciba y nos adormezca.  
Así dolerá menos el descenso al sepulcro. (Pacheco 28)

Como los náufragos de los versos de Pacheco, y después de los últimos momentos de agonía, se ve a un Díaz que se aferra a la vida. Sus sentidos se agudizan. Cuando su madre se la aparece por primera vez para llevarlo con ella, se rehúsa, y enseguida pasa a momentos de enfrentamiento consigo mismo antes de aceptar seguirla:

—José de la Cruz Porfirio—susurra—. Ya nos vamos.  
—Sí, madre. Lléveme con usted. (176)

El relato y la novela concluyen con las palabras del narrador anunciando que “[s]e callan una a una las voces”

Todo ha terminado  
Bienvenida la noche

Para Jiménez de Báez, el poema “El silencio de la luna: tema y variaciones,” que es parte del poemario del mismo nombre, indica en el umbral, el espacio liminal en que se tiene que escoger entre la vida y la muerte, el espacio de la transgresión (291). Los versos de este poema sostienen la idea de un tiempo presente que se diluye: —“El porvenir ya se

urde/en los fuegos que hacen el alba”; “Son las últimas horas del gran ayer” (Pacheco 151-152) —. La voz poética pide que “[g]uárdemos un minuto de silencio / para oír esta lluvia que disuelve la noche,” mientras otros versos del mismo poema expresan el anhelo por la regeneración o la resurrección:

Noviembre, y no me fijo en los troncos desnudos,  
solo en las siemprevivas y en las plantas perennes.  
Ignoro la repuesta: su verdor,  
En medio del desierto de la grisura,  
¿es permanencia, obcecación, desafío? (Pacheco 28)

La palabra “En medio” marca este punto liminal en que los contrarios se revelan ante la voz lírica como un misterio, una interrogación. Los versos del poema “Un jardín de Berlín” hablan del temor al olvido que genera la partida final: “Huele a olvido la niebla mientras su aroma afila el aire del momento sin luz / que penetra como un tatuaje” (49). La novela subraya la palabra *huelo*, muy posiblemente en referencia a este poema, desde la primera página (19); y revierte una variante de la palabra olvido en el epígrafe: *Yo, el olvidado* (177, *itálica en original*).

El poema “Agosto” sugiere, con sus imágenes (“mieses de sol”, “de fuego y quema” y “verano que avanza hacia la concreción del otoño”) el acercamiento del ocaso (Pacheco 89). Para la voz poética de estos versos, el ocaso está relacionado con la ausencia de la palabra: “lacónico, desnudo de palabra” (Pacheco 89). Fungiendo como *el Poeta* (*itálica en el original*), el narrador de *Pobre patria mía* va mostrando cómo se desdibuja el tiempo (histórico y poético). Para Díaz esto sucede cuando se da cuenta que no volverá a México. Entonces, los lugares y el tiempo terminan por desdibujar sus confines. Los detalles delicados que antes ocupaban su mente y le causaban alivio—los cipreses labrados, la silla y los tapetes jaspeados, las hojas delicadamente decoradas—dejan de llamar su atención. Ahora se fija en los cambios

de las estaciones y la naturaleza: el sol, la oscuridad, el frío, el calor, la caída de las hojas de los árboles: “[...] se filtra el sol por los árboles de París en pleno agosto. Ya es agosto y no sé ni cómo se fueron los meses” (140); “Agosto comienza a desnudar algunos árboles” (152). En el capítulo IX, Palou vuelve a evocar los poemas que he mencionado: “Navegantes”, “El silencio de la luna: tema y variaciones” y el poema “Agosto” cuando dice que bajo el sol de Saint-Jean de Luz, el personaje observa el arribo de los refugiados de la guerra arribando por las aguas del golfo de Gascuña: “Es otoño. Pronto llegará el invierno y el frío y la batalla será más cruenta” (159).

El presentimiento del invierno despierta en el personaje una mezcla de tristeza y añoranza por la vida:

Los árboles de las grandes avenidas de París no tienen hojas. Pelones. Se dirían tristes. Esta es la última primavera que veré. Estoy seguro. Y aguardo los retoños de esos árboles con la esperanza de contemplar el regreso de la vida que son las estaciones. (162)

El último día de su vida está dividido en cuatro partes correspondientes a las cuatro variaciones del poema “El silencio de la luna: tema y variaciones,” el poema que Jiménez de Báez identifica con el umbral. En este espacio, la narración transita, alternando momentos de agitación con momentos de tranquilidad. Las descripciones recuerdan la imagen del repliegue de las olas – el movimiento imitado en la estructura de la novela – Díaz se aferra a la vida. Esta lucha se refleja en los momentos oscuros y de luz (“es casi de día”, “toda la mañana”, “un sol mustio”, “amanece”). La imagen de ‘la lluvia’ de “Un jardín de Berlín” penetra en la humedad del espacio mediante la transpiración profusa y constante del cuerpo, la humedad de los ojos y la lluvia (que moja sus ojos). El deseo por la vida es también el anhelo por el verde de Oaxaca (el lugar

de origen), el olor del aguacate, el canto zapoteco (172). Díaz encuentra alivio en el tacto de la mano tosca y morena de Juárez y el beso y la caricia de las manos arrugadas de su madre, la mujer que, como en “Navegantes” le trae una paz. Este deseo de trascendencia, natural en los seres humanos, en general es registrado por Palou para su retrato de Díaz, por medio del ritmo, las imágenes y como una manera de acercamiento al alma humana. *El silencio de la luna* es un homenaje, por medio de la intertextualidad, a poetas de todos los tiempos, a la escritura. La trayectoria final de personaje protagónico, en una de las posibles lecturas que permite el entretejido textual, es paralela a la del escritor.

#### J. La Memoria Del Dictador y La Presencia de Los Olvidados

México tiene una tradición arraigada por el conocimiento de la historia y de la exploración de ella a través de la literatura. Pacheco ha sabido insertar a su mirada humanista una vista panorámica de la historia. Así como la gota del poema, los eventos se llenan de tiempo; en la novela de Pacheco, *Morirás Lejos* se llena de la memoria de la historia del pueblo judío. Para Pacheco la memoria de los hechos históricos puede ser contada igualmente desde la poesía. *Ciudad de la memoria* (1989) es un poemario de la memoria del terremoto de 1985. *Pobre patria mía* nos invita también a entender la historia en un contexto fuera de la historia como la hace el mismo Pacheco en algunos de su poemario quizás por la libertad de la palabra. El tema central de *Pobre Patria mía* es la memoria, el espacio atemporal, ahistórico, en donde existe la esperanza de permanencia trascendencia: “Soy, ya lo dije, eterno” (14, itálica en el original), “Soy una montaña eterna” (178, itálica en el original). El lenguaje literario, inaugurado por un prefacio y clausurado por un epílogo que están “fuera del tiempo”, hace

mella en el tiempo tal como es entendido por la novela histórica, esto es, en función de los eventos históricos de la vida de su personaje principal. Es común que Pacheco exponga la complejidad humana dentro de un esquema de tesis y antítesis, estructuras de contrapunto (Julián Pérez 346, Jiménez de Báez 304), esto es claro en los oxímoros ("*Soy blanco y oscuro. Verde y transparente como el jade. Opaco y luminoso*") (13, itálica en el original), ("Fantasma de piedra", "la guerra por la paz" (126), "anciano recién nacido" (174) "desterrado hecho de tierra", "Oaxaca tan liberal y tan cristiana"(117). Todos ellos indican que Porfirio Díaz fue muchos hombres, y muchas contradicciones. Pero Díaz habla, pero también calla algunos eventos importantes de la dictadura. Elaborando esta idea, invocaré a un teórico de la historia, Eelco Runia, para hacer hablar lo que el dictador no quiere decir.

La crisis mundial da ocasión a conversaciones entre Díaz y Firio, lo cual transporta al personaje a la violencia de su régimen en referencia a la rebelión tomochi, un levantamiento disidente en la sierra de Chihuahua donde un grupo de familias se levantaron en contra de las imposiciones de su régimen.

Si yo no hubiera ignorado el dolor y el odio que se fue acumulando en las familias de tarahumaras contra los criollos y de los mayas contra todos, no se hubiera dado aquella guerra en Tomochi a finales de 1891 en que fueron carne de cañón las propias castas. (149)

Es de notar que a pesar de que Díaz puede admitir finalmente la represión que ejerció sobre los pueblos tarahumara y los mayas, pasa por alto la resistencia yaqui, seguramente porque ésta representó una de las luchas populares más emblemáticas de la resistencia en la historia de México (Taibo, *Yaquis* 16). En este gesto, Palou indica que los crímenes cometidos contra la población yaqui debieron haber sido los fantasmas más poderosos para el personaje histórico. La palabra 'yaqui' aparece en la novela, pero en la parte poética del epílogo:

*Oigo los gritos de los indios. Los gritos de los yaquis. Y me hago el sordo. Puedo dejar de escucharlos, pero no puedo olvidar.*

*Huelo el olor de la peste. El olor del cólera. El olor de los cadáveres después de la batalla.*

*Es un olor a podrido. Es el salvaje olor a Dios (180, en itálica en el original).*

Con otras de las expresiones paradójicas típicas del prefacio y epílogo—“Puedo dejar de escucharlos, pero no puedo olvidar” —, Palou encuentra una manera de hablar de la historia que está ocurriendo fuera de la voz y conciencia de su narrador-protagonista, confiado, pero no confiable, en la narración interna de la novela.

La elipse textual provoca lo que en “Spots of Time”, el historiador neerlandés Eelco Runia describe como “Presencia,” la manera en que los hechos del pasado tienen la capacidad de emerger independientes del discurso histórico. Runia explica que el pasado existe, permanece, pero su presencia no es tan concreta, ni se halla en las fuentes ni en interpretaciones coherentes; es decir, en la Historia. El pasado no es lo representado. El pasado es lo que es. Se encuentra en el aquí y ahora, y se manifiesta en formas misteriosas que la historiografía, como ciencia, no se siente cómoda en reconocer. Runia relaciona este tipo de experiencia con el concepto de “*mémoire involontaire*,” que Walter Benjamín elabora a partir de sus lecturas de Bergson. La Presencia se muestra en cómo el pasado nos fuerza a reescribir nuestra historia, la historia de la nación, es decir, cómo y con qué se llena nuestra “*mémoire involontaire*” de la cual brota la Presencia:

Presence does not reside in the storiness of stories, but in what a story inadvertently has to be—in, that is, the things a story has to present in order to present a story. (315)

El historiador convoca la Presencia al tratar una parte (un asunto), con el que se crea la posibilidad de hacer resonar un todo.<sup>42</sup> En *Pobre patria mía*, Palou convoca la Presencia por medio de figuras espectrales (“*things*”) para presentar “*a story*”. Espectrales, no porque aparezcan como tales en la novela—como Petrona, Madero o Juárez, con quienes el personaje tiene un diálogo en sus momentos de seminconsciencia (168-172) —, sino de aquellos que tiene una cualidad espectral porque se generan en la mente del lector por efecto del texto narrativo. *Pobre patria mía* conjura el pasado, le da forma a la Presencia, la cualidad del pasado de permanecer vivo. Los gritos de los yaquis—la Presencia—, entonces, casi se materializa: toma forma a través de la memoria, perceptible por el hedor a muerto, a cólera, a podrido: la opresión de las comunidades indígenas, causada por la concentración del poder absoluto—Díaz: Dios; Sierra: Dios; Limantour: Dios; Corral: Dios, etc.—es el olor de la vergüenza que se quisiera borrar, pero que el poder del lenguaje poético enuncia. El pasado, explica Runia, tiene más dominio que el historiador (305). Los gritos, el dolor y el odio permean el presente del lector— el pasado en el aquí y ahora que los mexicanos de hoy en día tendríamos que reconocer en el presente—. La novela hace de Díaz una voz espectral como una manera de recordarnos que Porfirio Díaz es también un pasado vivo que no se puede olvidar. La voz narrativa metaficcional anuncia su permanencia: “yo sigo aquí, insepulto” (15), “*no he muerto aún ni moriré nunca del todo*” (178).

---

<sup>42</sup> Palou trata este tema en “A Theory of Trauma and the Historical Novel: A Small Theoretical Treatise on Fernando del Paso’s *Noticias del Imperio*”. Allí, el autor relaciona estas ideas con la noción freudiana de ‘latencia’ (185).

**K. Alejo Carpentier: La Historia en El Arte, El Arte en La Historia**

La historia mexicana cuenta con un dictador, pero no tenía, hasta *Pobre patria mía*, una novela del dictador. Palou muestra la influencia de este género en su novela sobre Porfirio Díaz al poner en evidencia la voz del dictador por medio de la escritura que lo interroga, igual que lo hace el escritor en la novela de Roa Bastos, *Yo el supremo*. La adopción de este subgénero a *Pobre patria mía* se presenta, como hemos visto, en la intervención de la voz- no confiable del narrador. En el lúdico e incisivo epílogo, Palou señala la inspiración que toma de *El Recurso del método* de Alejo Carpentier. El acercamiento a *El Recurso* se centra en la denuncia, pero también en el tono humorístico y juego lúdico en torno a la intertextualidad como lo evidencia los epígrafes. Mientras que *El recurso del método* mantiene un diálogo con la obra de René Descartes, Palou dialoga, según los epígrafes en *Pobre patria mía*, con hombres contemporáneos del presidente Díaz, entre ellos Ricardo Flores Magón, quien declara: “El presidente Porfirio Díaz es la araña que teje la tela del engaño y la injusticia que las arañas menores imitan”. En el epílogo, el fantasmal Díaz habla desde su tumba en Montparnasse como lo hace el Primer Magistrado de Carpentier, quien también tiene una tumba en Montparnasse cerca de la tumba de Porfirio Díaz y un altar para la virgen de la Pastora. El altar de la tumba de Díaz es diferente como lo es la novela de su biografía. El narrador-protagonista-fantasma se burla de la pasividad de los mexicanos que le llevan flores a la tumba y le rezan como si éste fuera la virgen: “[...]Es curioso, no he dejado de ser el patriarca de esa sarta de desamparados que llamamos México; por eso me piden por sus hijos, me cuentan sus historias [...]Uno que otro incluso se santigua, háganme el cabrón favor” (177, cursiva en el original). Las dos novelas ironizan el hecho de que ambos mandatarios afrancesados sean enterrados en el



país de sus aspiraciones sin la oportunidad de volver a los países en que fungieron como dictadores.

Díaz se ve a sí mismo como “*Yo, el olvidado*” (en itálica), su voz irritada y violenta, expresa la rabia de saberse sin patria. Palou satiriza el embalsamamiento histórico de Díaz en una imagen que tiene eco con la momia cartpenteriana:

Nunca he entendido la fascinación egipcia por la muerte, el embalsamamiento.  
Las momias. [...] La mirada idiota del muerto detenida para siempre [...].  
Los dientes, sonriéndole a la nada.  
La nada. (175)

Ariel Dorfman observa en el capítulo, "Entre Proust y la momia americana: siete notas y un epílogo sobre El recurso del método" la gran ironía de esta imagen en *El recurso del método*: el dictador latinoamericano obsesionado por “ser alguien” y dejar su nombre inscrito en las páginas de la Historia termina en el anonimato de la misma manera que la momia del jefe ancestral que encontró en la caverna de una de las islas del Caribe y que donó al museo del Trocadero. Así, la momia queda reducida a “su dimensión meramente pasiva, y enajenada, polvo sin enamoramiento” (Dorfman 70-71). La descripción del proceso de embalsamado (175), que recuerda el del personaje histórico, contrasta a la imagen de la tumba reverenciada en Montparnasse que provoca el comentario satírico. La presencia de Carpentier contrapone la presencia de Pacheco con respecto a la memoria. La voz rabiosa ve en la historia de México un ciclo vicioso de repeticiones: “*Sangre, miseria y corrupción. ¿En qué orden lo pongo? Cualquiera vale. O podemos jugar a todas las combinaciones [...] No tiene caso seguir; esas tres palabras definen el país que abandone el 31 de mayo de 1911, hace ya tanto tiempo [...] (177, itálica en el original).* La memoria de esta voz no tiene la trascendencia a la que aspira Pacheco.

*Pobre Patria mía*, sin embargo, no es derrotista, como tampoco lo es la novela de Carpentier. El escritor cubano muestra su fe en el futuro en la figura de Mallen, un joven íntegro con espíritu revolucionario. Esta segunda novela de Palou sobre la Revolución Mexicana pone su fe en la posibilidad que brindan la palabra poética y la revisión histórica.

#### L. El Juego

El humor implícito en *Pobre patria mía* deriva del entramado autorreferencial. Palou juega con el trato de las citas intertextuales que es “mínimo” en comparación a la erudición intertextual de Carpentier. María Salvadora Ortiz categoriza las referencias en *El recurso del método* en nombres de lugares, nombres relacionados con obras artísticas (y artistas) inclusive ficticios, nombres relacionados con los medios de comunicación masiva, nombres relacionados con los hechos históricos y con la música (1989). Con excepción de las citas musicales, Palou consigue incorporar todos estos elementos. Nombra personajes históricos de todos los tiempos, intelectuales y generales, muchos de ellos personajes admirables de la Reforma; así como gente de la realeza e inclusive a Justo Chávez, el amigo que acompaña a Díaz por los chichicuiles (25), y quien, aunque en la novela no se menciona, fue uno de los caciques opresores y violentos de aquella época. En cursiva aparecen varios de los periódicos. Díaz hace referencia a su uso y confianza en la tecnología (65,77) y escuchamos sus palabras recogidas en el cilindro de cera (157-159). Con las referencias literarias y de arte Palou crea un comentario metatextual y ofrece un homenaje a la literatura mexicana. Entre las obras citadas está la pintura al óleo que José María Velasco le regalara al presidente Díaz; el retrato de don Porfirio hecho por Joaquín Sorolla, y las novelas *Tomochic*, de Heriberto Frías, y *Morirás lejos*, de José

Emilio Pacheco. La mínima inclusión de referentes culturales no evita que Palou plantee algunos comentarios sobre el arte y la literatura particularmente. El trato intertextual en *Pobre patria mía* es similar al de la novela *El último campeonato mundial* (1997), donde Palou incorpora diferentes registros: partituras y el tema del fútbol, para hablar de literatura. Para Palou, *El último campeonato* es un “ejercicio completamente lúdico”, “un juego del juego del juego,” “llena de referencias literarias, y de guiños a escritores y a obras que me interesan” (Palou “Todavía creo”). La biografía de Porfirio Díaz es otra oportunidad del autor para hablar de literatura y el arte de crearla recurriendo al “juego del juego del juego”.

Palou construye la composición autorreferencial a través del motivo de la familia: sus mujeres, sus casas, tal cual lo señala con el guiño, el “*Diario del Hogar* (19, itálica en la original). Inicia cuando Díaz zarpa. En este punto, ya está establecido el desdoblamiento del personaje: “Pero yo no era entonces el político, era solo un hombre que esperaba salir” (22). A Díaz le acompañan Carmelita, Juana y Nicanora (uno de los grupos de tres elementos femeninos que continuamente reaparecen). A cada grupo de mujeres, se une siempre un elemento masculino, que también se desdobla (Félix; Porfirio, hijo; Firio, el personaje interlocutor cuando Díaz empieza a confundir el presente con el pasado y no estamos seguros de si la conversación es parte de su alucinación) (143-148). Como he señalado antes, los tres elementos femeninos cambian constantemente, solo al final de la novela reaparecen Juana, Nicanora y Carmelita ajetreadas nuevamente, tratando de asistir al personaje protagónico que está a punto de fallecer. Acompañan al personaje además los ocho baúles de su memoria. Conforme el viaje avanza van surgiendo referencias a los autores que forman parte del oleaje intertextual de la novela. Palou hace referencia a las influencias literarias extranjeras a través del motivo de la

'casa' siguiendo la idea de la mansión parisina de la Rue de Tilsitt, en la que el lector del *Recurso del método* de Carpentier percibe el tránsito del arte clásico al arte de vanguardia. En lugar de una casa fija, Palou nombra los lugares que lo acogen a él (y quizás también a otros escritores mexicanos). Le sorprende al viejo que en vísperas de su salida sean un inglés y un alemán quienes lo asisten: “[u]na despedida inglesa y un barco alemán, el Ypiranga” (21). Encuentra en París su otra morada permanente. La tradición de su país es el lugar de origen y este siempre lo acompaña, representado por los sabores de los ‘chichicuilotes’ preparados por Petrona, el verde de Tehuantepec (Pacheco) y el olor a guayaba (de Fuentes). Cuando Díaz se detiene en la Habana, Palou parafrasea la frase de Carpentier sobre la casa de citas, Aux Glaces: “todas las casas de citas son las mismas y lo único que cambian son los estilos” (Carpentier 517). Palou lo describe así: “Todas mis mujeres han sido distintas. Y sin embargo todas las bodas son iguales, ya lo dije” (26)<sup>43</sup> Es posible que lo que el escritor nos dice sea que el proceso intertextual es indistinto, aunque las novelas a las que se acerca sean distintas.

La presencia de la voz autoral es más notable en el par de capítulos que anteriormente identifiqué como el segundo bloque, ya que aquí se puede establecer claramente un comentario sobre el arte y la literatura que tiene implicaciones metatextuales.

Justo Sierra, mi amigo, que tantas veces peleó conmigo argumentando que era más eficaz un libro o una sinfonía de Beethoven para derrocar al enemigo, que un rifle o unos buenos golpes. (79)

Díaz plantea la dicotomía entre el arte y las armas, por antonomasia el contraste entre el idealismo y la realidad. Frente las pirámides, Díaz se maravilla y piensa en la capacidad

---

<sup>43</sup> El trato intertextual de Palou en otras obras has sido descrito por Urroz como “amaridamiento” (*Siete ensayos* 138).

creadora del hombre, los sacrificados y el legado a la humanidad: "Les hago hincapié en que todos los espacios de Egipto están marcados por dos elementos clave del modernismo: el cosmopolitismo y el exotismo"(93). Palou incluye la palabra "modernismo," el movimiento artístico de la época y que en México inició un debate hasta el presente recurrente en el ambiente literario mexicano sobre el cosmopolitismo y el localismo, una discusión a la que Palou ha regresado frecuentemente, así en el "Manifiesto Crack," en *La casa del silencio* (1997) y en varias de sus novelas. Las palabras acentuadas en el capítulo IV: *Profesor de Historia* (itálica en original) "*mala sangre*", "*sangre moldeable*" (78), pacifista (82) el *Héroe de la paz* (itálica en el original) "el Poeta" (84) marcan la diferencia entre una literatura maleable, capaz de transformar(se), por lo tanto, revolucionaria; y la tradicional que ve en lo nuevo una amenaza. El narrador comenta que "[a] Carmelita le dan miedo los ojos del general Horatio Kitchener por ser de un azul "*sucio*" (93, itálica en original), referencia a la figura del poeta nicaragüense, Rubén Darío y al movimiento modernista.

En el capítulo V y VIII se agregan elementos a una alegoría que dibuja el combate entre los grupos culturales que contienden por el poder y el dinero americano que influye el capital simbólico. Es por interferencia de los Estados Unidos que el poeta representativo del modernismo se mantiene al margen de la gran celebración. De cualquier manera, el poeta festeja en un pueblo del puerto y cerca del mar. No es aventurado leer en el baile de Carmelita con el americano la denuncia de los escritores del crack a las expectativas impuestas a los escritores latinoamericanos por "el dictado externo" (Crack Instrucciones 200). El "realismo mágico," acuñado por Carpentier, eventualmente convertido en "*maravilloso y viejo*" (89 itálica en original). Al poner en ficción la querella mediática, Palou se dibuja como un dictador que

con ayuda de cada uno de sus amigos “mi compadre” (81, *itálica en original*) lucha por abrirse un lugar en la república de las letras, esa es su ficción. Desde *Zapata*, Palou abordó la tensa relación del gobierno americano con el estado emergente y la influencia que ejerce sobre ellos. Este tema, tratado tangencialmente en su novela sobre Zapata, será tema central en *No me dejen morir así: Recuerdos póstumos de Pancho Villa* (2016). En este relato sobre el centauro del norte, y basado en su leyenda de mujeriego, Palou nos presenta, como veremos en el siguiente capítulo, con aún más mujeres, caballos y balas como recursos para conversar sobre la literatura de la Revolución mexicana y muy posiblemente por la soberanía creativa de los escritores mexicanos y latinoamericanos.

*Pobre patria mía* es un homenaje a Pacheco y a la herencia literaria mexicana. El término “mínimo homenaje,” escrito en *itálica* también pudiera ser una referencia a aquellas obras que representan un parteaguas en las letras hispanas precisamente porque, combinando lo local y lo global, avanzan hacia nuevas formas. En estos propósitos, Palou sigue una vez más a Pacheco y el reconocimiento que el poeta hace a los movimientos artísticos precursores del cambio. En el artículo “Adiós a Tomochic. Entre el paredón y la espada,” Pacheco reconoce al pintor José María Velasco por su exploración de técnicas impresionistas en el último período de su carrera artística, y a *Tomochic* de Heriberto Frías, por explorar, aunque con poco éxito, las técnicas naturalistas de vanguardia (*Inventario* III 54-61). Por esta razón, no sorprende que Díaz inicie el ensimismamiento que lo llevará a tomar conciencia, precisamente a partir de la mirada al cuadro de Velasco. Cuando Díaz regresa de tomar el aire, entra a su hogar: “Entro a la casa, mi casa por fin...” (140); y se detiene nuevamente a observar el cuadro de Velasco: “Mientras sorbo poco a poco el humeante café se me antoja seguir la ladera entre los dos montículos de

tierra del cuadro de José María Velasco que pende del corredor” (141). Los primeros fantasmas del pasado vienen a pedirle cuentas al mandatario, a través de la figura del tlacuache que Díaz ve “desde el dintel de la puerta” (149). De la misma manera, en *Morirás lejos* Eme ve repetidamente en el hombre de la banca del parque, a través de las persianas de la ventana, a las víctimas deseosas de venganza por los crímenes que cometió en el holocausto.

En su artículo sobre la influencia de *Tomochic*, Pablo Dabove resalta el carácter revolucionario de la novela de Frías, por marcar indeleblemente en la memoria colectiva la brutalidad del régimen porfirista, al poner en entredicho su discurso de modernización y mostrar, aunque haya sido sin una conciencia cabal del autor, que ni los tomochitecos eran bárbaros, ni los militares porfiristas eran el ejército de un gobierno civilizado (Dabove 356). Por otra parte, Pacheco dice que en *Morirás lejos* repite una y otra vez las escenas del genocidio judío para que no se olvide la maldad de que es capaz el ser humano. *Morirás lejos* y *Tomochic* son novelas revolucionarias porque guardan para la memoria, bajo estilos innovadores, narraciones sobre la maldad y la resistencia.

Teresa Urrea no es uno de los personajes en *Tomochic*, más Palou incluye a este personaje histórico reverenciado por los tomochitecos para señalar la multiplicidad y los desdoblamientos través de las formas diferentes en que es nombrada: de nombrar: “la mentada santa”, “esa mujer”, “la Santa de Cabora”). La santa mujer y las novelas hasta este punto comentadas tienen en común ser revolucionarias y representan un reto para el dictador. Los santos tomochitecos, seguidores de su culto tienen que ser sacrificados (151-152) porque así lo demanda la civilización y la creación. Una conclusión divertida si la masacre cometida contra los tomochitecos se lee dentro de la construcción autorreferenciales. *Pobre patria mía*

ofrece diferentes rutas de exploración, pero el proceso de la lectura depende de quien recorrer el viaje.

No es el objetivo en este análisis descifrar lo que puedan significar, en el contexto literario, las palabras subrayadas en este capítulo (*santos, su Majestad, el Dr. Atl*). Sin embargo, es muy posible que como lo ha venido haciendo a través de juegos autorreferenciales, Palou cuente sus altas y bajas en su carrera literaria, su “*querida Patria*” (40, *itálica*), el oficio que representa su más grande amor. La frase del viajero que rememora su pasado: “No soy el viejo general que huye, ahora lo sé bien, yo soy el sobreviviente de mí mismo” (31), muy bien podría ser dicha por este novelista mexicano que irónicamente vive su propio exilio en Nueva Inglaterra y concluye su novela bajo el frío y la nieve invernales (184).

#### **M. Conclusión**

*Pobre patria mía* es una novela breve con mucho de historia, literatura, juego y humor. La novela es un esfuerzo narrativo que le permite a Díaz exponer su verdad de patriarca fundador de una nación moderna, a la vez que expone el carácter ficticio de esta verdad y presenta una serie de elucubraciones sobre memoria, historia y arte. A través de un apoyo intertextual, histórico y literario, la novela de Palou hace un retrato humano y emotivo de Porfirio Díaz que pueda hacer que el lector identifique con él y por lo tanto pueda ser receptivo a sus motivos y razones. Por otra parte, por medio de la voz entrecortada de Díaz y a una construcción alegórica, el autor señala las limitaciones que acarreen posturas totalitarias y autoritarias en el ámbito de la política, la historia y la cultura. En *Pobre patria mía*, Palou se esconde bajo el *Profesor de Historia* (78), *el Poeta* (84), *Firio* (53) y *El Dr. Atl* (152) para ofrecer una versión histórica, poetizar, argumentar, intrigar y diagnosticar.



Con una conciencia aguda sobre el poder del discurso histórico para determinar lo que se incorpora y se rechaza del pasado, la novela plantea la importancia de asumir una postura abierta a otros discursos además del histórico en la reconstrucción del pasado. Palou se basa en las *Memorias de Porfirio Díaz* y el libro familiar de Tello Díaz para hacer más evidentes los límites borrosos entre la ficción y la historia. Palou compagina estrategias de diferentes corrientes literarias (realistas, modernistas, posmodernistas) y encuentra puntos de contacto entre las obras literarias usadas como intertextos, buscando integrar también algunas de sus particularidades. Palou se acerca a los escritores de *La muerte de Artemio Cruz*, *El silencio de la luna* y *El recurso del método* porque reconocen la importancia del pasado y el papel fundamental de la literatura en su reconstrucción; además de que exploran el mundo interior de sus personajes. El concepto de multiplicidad del universo de José Emilio Pacheco y su postura ética en el trabajo literario se convierten en nociones para crear las imágenes y el lenguaje poético con que se nutre la narración; presentan la posibilidad de reflexionar sobre la naturaleza compleja del hombre, la historia y el tiempo.

Las novelas de Alejo Carpentier y Carlos Fuentes son intertextos importantes por su retrato de la introspección del dictador al borde de la muerte y la construcción alegórica. La *muerte de Artemio Cruz* aparece a través de la nostalgia y la emotividad del personaje; así como por la historia personal estrechamente relacionada con la historia de México. Carpentier se escucha en esta novela de Palou en el humor, el juego y la denuncia directa de posturas totalitarias. Palou hace un reconocimiento especial en *Pobre patria mía a Tomochic*, de Frías, y a *Morirás lejos*, de Pacheco, por ser testigos y cronistas de su historia y porque Frías y Pacheco se aventuraron a tratar nuevas formas de narrar.

*Pobre patria mía* comparte con *Zapata* las nociones sobre el carácter ficcional de la Historia, la inclusión de diversidad de discursos en la reconstrucción del pasado, la centralidad de la literatura en la preservación de la memoria y la denuncia de la ausencia de espacios públicos de representación para la mayoría de los mexicanos. Propone, como una parte de la solución al problema de violencia social y cultural, una revisión de la historia que incorpore varios registros en la recreación del pasado y que rompa con algunos de los mitos arraigados en la cultura mexicana: progreso y modernidad, liberalismo. En esta su segunda novela histórica sobre la Revolución Mexicana, Palou sigue su esfuerzo de apegarse a literatura extranjera y local en búsqueda de caminos diferentes de expresión literaria.

#### IV. UNA CRÓNICA Y EL CUERPO DEL

##### DELITO EN: NO ME DEJEN MORIR ASÍ. RECUERDOS PÓSTUMOS DE PANCHO VILLA.

Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas cualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada.

##### A. Introducción

Pancho Villa es quizá la figura legendaria más emblemática de la Revolución Mexicana. La literatura, la historia y el cine han dejado en el imaginario popular ideas de violencia, machismo y carisma asociadas a su imagen. Solo a partir de finales del siglo XX se empezó a discutir la noción de que su rebelión tuvo como objetivo conseguir una transformación social y de que, como Zapata, también estuvo interesado en una reforma agraria. Durante la época revolucionaria se capturaron imágenes poderosas que asociaban al Centauro del Norte con el movimiento intempestivo de un tren, su cabalgar en medio de un remolino de viento y su encuentro con Zapata en el Palacio de Gobierno en la ciudad de México en donde se le ve sentado en la silla presidencial, sonriente. Sin embargo, en el imaginario colectivo predominó la idea de un hombre que se encontraba fuera de la ley, una idea que tenía sustento en la vida de cuatrero que llevó en sus años de juventud, y la cual, que se sepa, nunca trató de esconder, aunque sí intentó justificar en sus memorias. La década de los años treinta explotó la idea de Villa como el macho mexicano: valiente, mujeriego y bebedor. Se satisfacía, entonces, la demanda de un público lector, que se había incrementado tras la campaña de alfabetización de José Vasconcelos y que estaba ansioso por lecturas fáciles que narraran las historias del pasado

reciente (O'Malley 100). En ese período, escritores como Ramón Puente y Rafael F. Muñoz publicaron entradas en los periódicos de la época, y algunas de las entradas de este último autor fueron reunidas en forma de novela en *Vámonos con Pancho Villa* (1931). La historia oficial, sin embargo, consiguió borrar aspectos de la historia del personaje. En los años treinta hubo esfuerzos vagos de reincorporarlo al panteón revolucionario, sin éxito. Antonio Vilanova Fuentes explica en el prólogo de *Muerte de Villa* que el personaje causaba acaloradas controversias todavía a mediados de los sesenta (Prólogo). Las iniciativas de los gobiernos de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría por revivir a Villa fracasaron (Dabove, *Bandit Narratives* 20). Así, Villa permaneció en la sombra histórica por casi cinco décadas. La historiografía reciente, desde finales del siglo XX, tiene una apreciación diferente que reconoce en el Centauro al hombre de mentalidad progresista, interesado en conseguir para México una transformación social basada en una reforma agraria y educativa. Precisamente por ello, un libro de gran presencia en la novela de Palou sobre Villa es la biografía del historiador austriaco Friedrich Katz, *The Life and Times of Pancho Villa*. Katz caracteriza a Villa con estos atributos y nota que el auge de escritores norteros ha tenido una influencia significativa en la apreciación renovada de Villa (798). Pedro Salmerón y Jesús Vargas han hecho una mancuerna productiva con Paco Ignacio Taibo II participando en varias discusiones públicas sobre Villa en la ciudad de México. Además, han escrito bastantes trabajos históricos y narrativos. De tal manera que, a pesar de la fuerte campaña posrevolucionaria de desprestigio para borrar a Villa del mapa histórico, su figura ha resurgido una y otra vez en el imaginario mexicano a través de corridos, leyendas, historia, literatura, películas y, más recientemente, en cómics.

De entre las leyendas más memorables de Villa, los mexicanos recordamos su osadía de violentar el territorio estadounidense de Columbus, New Mexico, y la de escabullírsele al General John Pershing en las montañas de Chihuahua. Pero lejos de considerarlo un héroe por tales hazañas, el gobierno posrevolucionario le tuvo temor. Antes de que los archivos fueran abiertos por las arcas estadounidenses revelando la muy posible relación del presidente Álvaro Obregón y el general Plutarco Elías Calles en la emboscada en que Villa fue acribillado, ya la gente hablaba de la implicación del gobierno posrevolucionario en el crimen. Los mexicanos se preguntaban, en broma: “¿Quién mató a Villa?”, y respondían “Cállate” en una obvia referencia a Plutarco Elías Calles que entonces era el secretario de gobernación. En cuanto a la profanación de la tumba de Villa en 1926 y el robo de su cabeza, se decía que los americanos querían estudiar el cerebro del genio militar de este hombre que, curiosamente, había medio aprendido a leer muy entrado ya en su edad adulta. Estas historias han formado parte del saber común, lo que la gente dice y cuenta. *No me dejen morir así. Recuerdos póstumos de Pancho Villa* toma de este saber común para elaborar una construcción palimpséstica que tiene como columna hipertextual las novelas *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez, *Vámonos con Pancho Villa* (1931), de Rafael F. Muñoz, y *Cartucho* (1931/40) de Nellie Campobello. Apoyada en estos intertextos, la novela de Palou nos hace detener la mirada en las diferentes construcciones contradictorias que se han hecho de Villa y el villismo mostrando su calidad de constructos. Además, Palou incorpora a esta estructura de intertextos literarios canónicos, memorias históricas que son menos conocidas: el manuscrito *Memorias de Francisco Villa* transcritas por Manuel Bauche Alcalde y el libro *La muerte de Villa* (1966) de Antonio Vilanova Fuentes. En la novela también están presentes dos figuras emblemáticas de la

oposición política de la resistencia política mexicana, José Revueltas y Ricardo Flores Magón. Así, la novela configura una estructura de contrapuntos que plantea cuestionamientos sobre la violencia social, la violencia de género y las formas de representación de la historia, permitiéndonos construir nuestra propia memoria de la Revolución Mexicana y de las crónicas históricas y literarias que la narraron. Palou presenta, lo mismo que lo hizo con sus novelas sobre Zapata y Porfirio Díaz, con provocaciones que provocan reflexionar sobre el México de la actualidad.

## **B. Estructura y Estética**

En *No me dejen morir así*, Palou mantiene la premisa desplegada en las otras dos novelas que componen este estudio: la preferencia por el valor simbólico y por la verosimilitud, sin pretender una postura unívoca y coherente: “La verdad, ya lo menté hace rato, no existe y quizás no importa mucho,” nos dice Villa en la última página de la novela (170). De la forma en que lo ha hecho en las otras dos novelas históricas hasta ahora analizadas, Palou nos expone a un cuerpo textual fragmentado que invita a un proceso de reconstrucción de la memoria. *No me dejen morir así* se estructura a través de varios episodios breves que recuerdan las anécdotas contadas en muchas novelas de la Revolución Mexicana. Respecto a la estructura de la anécdota, Brian Gollnick dice:

Anecdotes circulate and define a mutable, contextualized form of communication and history-making. Within oral societies, the short narrative structure of an anecdote is a rhetoric but also a form of cognition. The brief tale is a specific kind of storytelling. It has genre norms suited to the space of what can reasonably be told in a single sitting, and those norms generate a way of relating the tale's meaning. Anecdotes establish a narrative unit that can be

easily recognized, propagated, and altered to fit circumstances. (*Latin American Icons* 27)

Los dieciséis capítulos cuentan varias anécdotas, mayormente sobre la participación de Villa en la política durante la Revolución y sus enemistades personales. Entre este tipo de anécdotas están la entrevista con el periodista Regino Hernández Llergo (II); el incidente en la cueva de Santa Ana después del ataque a Columbus (III, XI); sus primeros encuentros con Madero y Huerta (V); el rompimiento con Venustiano Carranza (VI); el contrato fílmico con la Mutual Corporation (VIII); y la visita de Obregón a Chihuahua durante la contienda política sonorense (XIII). Los capítulos I, IV, VII y XII tratan algunos aspectos familiares, por ejemplo, del día en que Villa defendió a su hermana de los avances del hacendado Agustín López Negrete (IV). En el capítulo “Matar a una hembra es matar a diez mexicanos” (VII), Villa nos cuenta sobre su primera esposa Luz Corral y en “Una carta de amor” sobre la carta de despedida que le escribe a su segunda esposa, Betita (XII).

La novela es aparentemente anecdótica, pero en realidad su estructura más compleja. Las dieciséis anécdotas están entrecruzadas por la trama del asesinato del personaje. La evidencia de esta complejidad asoma desde el capítulo I, en el que los lectores tendríamos que ser movidos por la curiosidad ante la imprecisión temporal (medianoche, madrugada, media madrugada, a la medianoche: “Esa madrugada, nunca anocheció del todo”) y la imprecisión del espacio: Villa tiene la premonición de su muerte cuando está en la casa de Manuela Casas, la última de sus esposas, y con quien pasó la última noche en Parral, pero puede observar a Austroberta Rentería, que se encuentra en Canutillo. Al mismo tiempo se dice estar al lado de Luz, su primera esposa y quien no está ni en Parral ni en Canutillo. Hay otros aspectos raros,

como el hecho de que el narrador comente sobre el ronquido de estas dos últimas mujeres. Pero, además, el relato de la segunda mitad de este primer capítulo no parece tener nada que ver con el de la primera. Allí se habla del general Francisco Lozoya y el plan para “madrugar” a Villa tendiéndole una trampa. Como se sabe en el español mexicano, esta palabra tiene dos acepciones, levantarse muy temprano y tomar ventaja de otra persona alevosamente, principalmente en la política. Villa le sigue el juego a Lozoya haciéndole creer que lo esperará en Parral. Sin embargo, sale para uniéndose a diferentes grupos de sus seguidores, hombres que le serán fieles, aunque también habrá quienes lo traicionarán. Pronto entendemos que nos encontramos ante un texto que enigmático cuya clarificación irá conformándose a lo largo de la novela.

El capítulo tercero, que cuenta la historia de Martín López y las tarjetas con las que contaba el fusilamiento de su hermano Pablo en Chihuahua —intertexto tomado de *Cartucho* de Nellie Campobello, que será discutido con detalle más adelante— funciona a manera de comentario autorreferencial. El relato de Martín se basa en otros relatos pasados. El narrador recuerda la historia que le contaron sobre la historia de Martín, quien a su vez cuenta la historia que a él también le contaron sobre el fusilamiento de su hermano. Como sabemos *Cartucho* es un compendio de historias que se nutren de otras historias, también lo es *No me dejen morir así*. El narrador recuerda que recordaba estas historias cuando miraba las tarjetas de Martín en un tiempo futuro “Lo sé porque yo también tenía las mías [las tarjetas] y las veía y veía en Canutillo cuando ya los dos, Pablo y Martín, estaban muertos” (35-36). La historia del pasado es contada desde un tiempo futuro no identificado:

Hablaba de la noche, ¿no?



Pero también es otra noche en el recuerdo. (16)

Siguiendo estrategias semejantes a sus novelas anteriores, Palou crea posibles entrecruces entre los textos utilizados en la construcción de palimpsesto; esta vez, a través de los nombres de los títulos de los capítulos, conformados de distintas frases atribuidas a Villa o relacionadas con él. Algunas partes de estas referencias se encuentran dispersas en otros capítulos. Un ejemplo de esto se observa en el capítulo III, titulado “Tengo el deber de informarle que Pancho Villa se encuentra en todas partes y en ninguna a la vez” que nos remite al pasaje de la novela de Rafael F. Muñoz, *Vámonos con Pancho Villa* cuando los carrancistas andan en busca del Centauro (Muñoz 155). La alusión a esta frase asoma en el capítulo “La muerte no mata a nadie, la matadora es la muerte,” que es parte de los versos del corrido “El General Felipe Ángeles,” pero que Palou cita en el capítulo llamado “Parral me gusta hasta para morirme” (160). Otros títulos y oraciones textuales son parte de los escritos de los periodistas John Reed y Regino Hernández Llergo. Los títulos que no tenían relación con Villa hasta la escritura de la novela de Palou son “la madrugada que me iban a matar,” una clara referencia a *Crónica de una muerte anunciada*; “Una carta de amor” y “Nadie hace bien lo que no sabe”. Como en sus otras novelas de la Revolución, con estos guiños Palou deja ver que su novela es una reconfiguración más de Villa. Palou toma lo que necesita de los intertextos y los inserta a una estructura compleja, acercándose a algunas interpretaciones históricas, aunque mayormente a crónicas y testimonios, pero también textos literarios canónicos tratados hipertextualmente.

Palou explica que recurre a la estética del remix porque el escritor es “un DJ que mezcla una y otra vez lo ya dicho” (184). El fusilamiento de Pablo López —otro asomo de Cartucho ejemplifica esta estética en otro gesto autorreferencial de Palou cuando incluye los detalles de

la escena narrada primero por Campobello. Palou incluye detalles señalados en otros textos que se han detenido en el mismo pasaje. Por ejemplo, en *Una muerte sencilla, justa, eterna*, Jorge Aguilar Mora nos dice que antes de su fusilamiento, Pablo pide un vaso con agua y le pone una piedrita que “bailaba como loca”; y que el nombre del americano a quien Pablo pide que saquen antes de ser fusilado era Marion Letcher (41).

En el apartado final, como es costumbre en sus novelas históricas, Palou nombra los textos de los que la novela es subsidiaria. Como lo ha notado antes, una presencia dominante a lo largo de *No me deje morir así* es un libro histórico, *The Life and Times of Pancho Villa* (1998) de Friedrich Katz. El historiador, por cierto, como se puede constatar en la bibliografía de su enorme libro biográfico sobre Villa, cita varios de los pasajes que Palou toma para esta novela, muchos de ellos provenientes de algunas crónicas o testimonios, este es el caso de Luz Elena Corral de Villa y su *Pancho Villa en la intimidad* (1949). En la biografía de Villa, Katz nota una transformación de sus años de bandolero a la época revolucionaria en la que se interesa por realizar cambios sociales. Igualmente describe los aciertos de Villa como gobernador de Chihuahua, y muestra que Villa mantenía una relación muy cercana con hombres que eran muy diferentes entre sí, lo mismo con el presidente Francisco Madero y el afamado general Felipe Ángeles que con su compadre Tomás Urbina, antiguo compañero de actividades ilícitas. Katz también hace valoraciones sobre la personalidad del personaje, señalando como destacable una extrema autoconfianza que a veces lo llevaba a actuar de manera altanera, resultando en su propio perjuicio. De acuerdo con Katz, Villa experimenta una “degradación moral” entre los años de 1917-1920, resultado de vivir en guerra por tantos años (*Life and Times of Pancho Villa* 623). Este período corresponde a la etapa más sangrienta en la Ciudad de Parral.

Por otra parte, los sucesos sobre el asesinato y la exhumación del cuerpo de Villa se basan en los tres últimos capítulos del libro de Antonio Vilanova Fuentes, *Muerte de Villa*. Palou recurre al género de memorias con las “Memorias de Francisco Villa,” un texto transcrito por Manuel Bauche Alcalde, a quien Villa dicta sus memorias durante el corto tiempo en que fue su secretario. Estas memorias fueron terminadas el 27 de febrero de 1914 en Chihuahua, pero publicadas por primera vez en *Pancho Villa: Retrato autobiográfico 1894-1914*, por la nieta del personaje histórico, Helia Villa. Con “Memorias,” Palou no intenta capturar la voz de Villa como lo hiciera en su novela de Porfirio Díaz porque, a diferencia de Matías Romero, quien escribió las memorias del presidente Díaz, Bauche Alcalde usa la retórica política y el tono formal que asociamos con la de un intelectual liberal de principios de siglo XIX.

Varios pasajes de estos libros mencionados por Palou en el apartado son incluidos en la novela; así, del antes mencionado relato de Luz Corral Villa, retoma la anécdota de cuando Villa estaba a punto de fusilar a Obregón en Chihuahua. De *Con Villa (1916-1920), memorias de Campaña*, Palou incluye el testimonio de José María Jaurrieta, y autor del texto, sobre el regreso del exilio del general Felipe Ángeles en 1919. Palou incorpora además varios pasajes de la entrevista de Regino Hernández Llergo en la que vemos al general Villa convertido en hacendado y campesino a la vez. Además, *No me dejen morir así* noveliza, como no lo había hecho antes Palou en su narrativa histórica, a algunos personajes literarios (aunque no ficticios todos ellos); por ejemplo, Tiburcio Maya de la novela de Rafael F. Muñoz, *Vámonos con Pancho Villa*, y las historias de los hermanos Pablo y Martín López de *Cartucho*. También incorpora en su novela algunas ideas tomadas de los estudios literarios de una manera mucho más detallada que en *Pobre patria mía* donde Palou había señalado la influencia de los estudios literarios de

Tomochic. Al hablar sobre la deuda a los intertextos usados para su novela de Villa y a los muchos “*significados*” (itálica en original) que se le han ido superponiendo, Palou explica:

[...] la figura de Doroteo Arango, alias Pancho Villa, quien es antes que otra cosa un signo escrito, y reescrito, como ha probado con fineza Max Parra en su *Writing Pancho Villa's Revolution* y han reinterpretado mejor que nadie Jorge Aguilar Mora en sus prólogos a otras excepcionales versiones de Villa: *Cartucho*, de Nellie Campobello, *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz. (184, itálica en original)

Esta inclusión por parte de Palou enfatiza el reconocimiento del papel que la ficción y el elemento literario (narrativo y crítico) han jugado en la construcción del imaginario colectivo sobre Villa.

*No me dejen morir así* hace evidente, quizás más que en sus otras dos novelas de la Revolución Mexicana y de manera más directa, la imposibilidad de capturar el pasado y lo mucho que hay de ficción en el proceso de su reconstrucción.

### C. La Metonimia y La Historia de Dos Crímenes

*No me dejen morir así* se estructura como un palimpsesto que tiene como hipertexto *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Así lo anuncia desde el primer momento el título del capítulo I, “La madrugada en que me iban a matar” (11) que de inmediato evoca la frase de García Márquez, “El día que lo iban a matar [...]”, y la estructura de analepsis y prolepsis de *Crónica* (García Márquez 3). Varios estudios han prestado atención a la construcción metaficcional de la novela de García Márquez, que cuenta una historia de la vida real que el autor leyó en un periódico. Él mismo es el narrador de su novela, algo de lo que nos enteramos cuando introduce al personaje Mercedes Barcha quien es su esposa en la vida real (García

Márquez 43). Jorge Olivares observa que *Crónica* es una novela que guía nuestra lectura y hace un comentario sobre las dinámicas de la lectura y escritura en general (Olivares & García Márquez 485). Argumenta que los personajes de la novela de García Márquez, aun las expertas en leer los signos, Plácida Linero y Luisa Santiago, hacen una interpretación incorrecta de los hechos, y, como consecuencia, apunta:

Since the novel underscores how misreading results from misinformation, for the absence of proper contextualization, it seems that *Crónica*, through the story that it tells, thematizes the act of critical reading; it foregrounds the contextual character of meaning. (486)

En el mismo orden de ideas, el personaje de Bayardo San Román, el extranjero que llega a Riohacha con sus ínfulas de sabelotodo, también se equivoca en la interpretación que hace de Ángela Vicario. Bayardo tendrá que aprender, al verse deshonrado por su mujer, el arte de conocerla y amarla por quien realmente es y no por las apariencias. Este proceso de reconocimiento, en la lectura de Olivares —que comparto—, implica un comentario metatextual que será discutido al final de este capítulo. Representa igualmente la oportunidad de rearticular omisiones, misinterpretaciones y reinterpretaciones en las historias de la vida y muerte de Villa, a la vez que ofrece un nuevo intento de contextualizarlas. Ahora conviene enfocarse en el aspecto del crimen y la investigación; es decir, en la intriga que es también esencial en las novelas de García Márquez y Palou.

La idea de que la Verdad es incognoscible es un elemento fundamental tanto en la novela de García Márquez como en *No me dejen morir así*. El asesinato de Santiago Nasar y la investigación del crimen es el hilo conductor de la trama de *Crónica*. El relato sobre este asesinato llevado a cabo por los hermanos Vicario (Pedro/Pablo) está saturado de detalles,

pero, como lo nota acertadamente Kathleen N. March en “Crónica de una muerte anunciada: García Márquez y el género policiaco,” la novela es una crónica híbrida que puede ser leída como una parodia de literatura detectivesca: “Es inventar, casi parodiado, otro juego con las reglas que ya existen” (64). Después de la investigación sobre el asesinato de Nasar no se sabe si él fue realmente responsable de la deshonra de Ángela Vicario, el crimen moral por el que es ejecutado, o si su muerte fue producto de la fatalidad. Conforme avanza la trama, la novela genera más incógnitas de las que resuelve:

García Márquez aísla los varios elementos y, mediante una nueva combinatoria, los hace resaltar uno por uno hasta dejar al lector en un laberinto cognoscitivo que impide la valoración objetiva hasta tal punto que adquiere primacía la mera estructura u organización. (March 64)

Más que el suceso mismo, importa la manera en que el narrador nos cuenta la historia. En la novela de Palou, se repite mucho de lo que el saber colectivo decía sobre la motivación política en el asesinato de Villa, en el que estuvo involucrado el gobierno posrevolucionario de Álvaro Obregón. El gozo para el lector es el de deshebrar el tejido del misterio planteado en la novela, atar los cabos sueltos superando los trucos del narrador no confiable que está muy consciente, además, de que los lectores activos están realizando un ejercicio interpretativo. Cuando habla de la posible participación de Alberto Corral en el crimen de Villa, el narrador protagonista aclara: “nada que ver con doña Luz, por si quieren atar cabos que no están sueltos” (166). Los lectores de la novela somos los detectives y Palou indica que algunas de las pistas son falsas, lo que otorga al relato un grado de inestabilidad significativa.

Interesa analizar el último capítulo, “Nadie hace bien lo que no sabe,” en su función metonímica, ya que el cuerpo (cocido a balazos) y cercenado del personaje alude a la fragmentación de su historia pulverizada (154). El capítulo XVI, entonces, cuenta el suceso

asombroso e inverosímil de la exhumación, decapitación y re-entierro del cuerpo de Villa. La investigación sigue puntualmente los datos ofrecidos por Antonio Vilanova, salvo por dos personajes que en el relato de Palou no concuerdan con la versión del cronista. Éstos tienen, sin embargo, relación con *Crónica* a través del personaje apellidado Anaya, el alcalde que ordena que se haga la autopsia al cuerpo del cadáver. En *Crónica*, el párroco que realiza la primera autopsia dice: “«Fue como si hubiéramos vuelto a matarlo después de muerto [...]»” (García Márquez 70). En *No me dejen morir así*, un personaje llamado Anaya pregunta si habría una autopsia antes de volver a enterrar el cadáver de Villa, a lo cual el juez Gabas responde: “No se le hacen dos autopsias a un mismo cadáver” (165). Si en *Crónicas* la autopsia implica una muerte adicional, en *No me dejen*, la segunda autopsia sugiere la posibilidad de incluso más muertes. La muerte y vida de Villa están fuera del alcance cognoscitivo.

En la novela de Márquez hay testimonios contradictorios, omisiones, notas dejadas al margen, un texto borroso que da para una lectura abierta. En *No me dejen morir así* la Verdad está velada por muchas capas de ficción:

Y es que la verdad siempre se tapa con mil velos. La verdad se vuelve imposible, por oculta. La verdad no existe, solo quedan las historias, lo que se cuenta, lo que se dice, y se va aderezando con más y más cuentos, hasta que lo que todos aceptan como cierto es la más grande de las mentiras. (Palou, *No me dejen* 167)

El narrador subraya así el artificio que subyace en el relato y en la historia. Cronistas, historiadores y literatos son puestos al mismo nivel en su acercamiento a la Verdad. Los lectores somos colocados en la posición de participar en un ejercicio hermenéutico, de modo que nos convertimos en constructores de nuestro propio relato, conscientes de que el cuerpo del cadáver ha sido robado y de que todavía anda perdida su cabeza. No sabremos que pensó,

sintió o soñó Pancho Villa, simplemente lo imaginaremos con las posibilidades que ofrece la novelización de su vida. El cuerpo (textualidad) de Villa ha sido reinterpretado y lo seguirá siendo.

He expuesto antes el tratado teórico de la novela histórica de Palou, cuyas ideas recoge en el artículo “A Theory of Trauma and the Historical Novel: A Small Theoretical Treatise on Fernando del Paso’s *Noticias del Imperio*”. Palou concibe el pasado como algo irrecuperable; lo describe como “trauma”, “catástrofe” o “desastre” porque se encuentra fragmentado. La imposibilidad de contener todos los fragmentos hace que el escritor o historiador del evento reconozca que éste es incognoscible. Es necesario, según Palou, regresar a la escena de la catástrofe para entender lo que aconteció, con la conciencia de la provisionalidad de este entendimiento (Sánchez Prado *Mexican Literature* 186). La imagen del cuerpo de Villa cosido a balazos es una metáfora de estas ideas. El autor invita a visitar junto con él la “catástrofe,” para lo cual plantea diferentes trayectorias de las que emergen varios enigmas por resolver a través de la relectura de esta novela, pero también de otros libros, los citados en el apartado final “De vuelta, siempre de vuelta,” por ejemplo (*No me dejen* 183).

El asesinato de Villa es mencionado en casi todos los capítulos de la novela, con un mayor desarrollo en los capítulos I, II, IX, XI y XV. En el primer capítulo escuchamos la declaración del personaje de que va a morir: “me iban a ejecutar [...], me iban a coser a balazos y a llenar de agujeros el cuerpo, los muy cabrones” (14); el segundo capítulo propone que la entrevista de Hernández Llergo fue la causa del asesinato: “Yo mismo firmé mi sentencia con esas palabras, y con otras que le dije a Hernández Llergo” (27); el capítulo IX, “Primero pago a un maestro que a un general,” incluye los detalles del crimen: la fecha del asesinato —el



sábado 21 de julio de 1923—, el lugar de los hechos, el plan y los hombres que participaron en él. Por primera vez escuchamos sobre la mañana en que Villa sale con su escolta en el Dodge rumbo a la hacienda de Canutillo. El narrador repite por segunda vez la entrevista con Hernández Llergo: “el tiro de gracia me lo dio la mentada entrevista en El Universal” (96). El capítulo XI, “Yo estoy silencito,” trata sobre los muchos agraviados parralenses que debieron buscar venganza contra Villa asociándose con Melitón Lozoya, uno de los responsables de llevar a cabo la conspiración que concluye con el asesinato. El capítulo IV relata por segunda vez el asesinato. Es en este segundo relato en que Villa se dirige a los lectores con el imperativo que da título a la novela y que conlleva, además, la propuesta de reconfiguración de la historia: “— Ah malditos, no me dejen morir así, digan que dije algo” (154). El último capítulo, “Nadie hace bien lo que no sabe,” que trata sobre la exhumación, plantea un juego de dobles sentidos que señala, en el plano histórico, los motivos políticos y económicos detrás del crimen de Villa.

Retomando la lectura hipertextual de la novela de García Márquez, conviene indicar que *Crónica*, según March, conserva la valoración moral-religiosa del género policial ofreciendo un comentario sobre la sociedad de la época (64). *No me dejen morir así* no propone una crítica religiosa sino a la desigualdad social, a la vez que hace pensar en los mecanismos de poder. Las primeras conclusiones sobre el asesinato de Villa indican la intervención de los Estados Unidos y la complicidad de algunos mexicanos. Sin embargo, la narración toma una serie de desvíos que generan otras especulaciones, las cuales son de inmediato descalificadas, hasta que al final se vuelve nuevamente a la conclusión inicial: fueron algunos americanos los responsables del crimen. La evidencia es ingenua: La cabeza es entregada en la universidad de Chicago a James Whitney Hall y Orlando Scott quienes trabajan para un “rico loco”. Sin embargo, la desviación

del relato dramatiza así la capacidad que tienen los órganos de poder de distanciarse del crimen. Sucede igual con el asesinato mismo, ocurrido en México: ante la ley, los culpables son siempre únicamente los asesinos materiales:

La cautela era esencial y no podían dejar un hilo suelto que involucrara a alguien del gobierno ni del estado de Durango, a nadie. Lo ideal era utilizar la animadversión de los de abajo, para que fuera un crimen entre iguales: entre bandidos, pensaron. (116)

Así, vemos que Durazo, el jefe principal de Parral, delega la acción del crimen a sus subordinados, quienes, como los hermanos Pablo y Pedro Vicario, se resisten a cometer el asesinato: el coronel manda así al capitán José Elpidio Garcilazo y éste, a su vez, delega el asunto al cabo José Silva. Nadie quiere realizar el asesinato, hasta que finalmente, los soldados rasos, José Martínez y Nivardo Chávez, acompañados por Anastasio Ochoa, ejecutan la orden (168). En el lado americano, conocemos el nombre del espía, Holmdahl (165) y de los doctores de Chicago, pero no del “gringo loco”. Las relaciones entre los agentes intelectuales del crimen y los actores materiales, en el contexto de omisiones e imposición, amerita que el relato sea observado desde el ámbito de estructuras de poder en el contexto doméstico y de las relaciones entre México y los Estados Unidos.

El narrador insiste en que el dinero, o quienes lo poseen, pueden generar un crimen y la historia de este crimen: “Pero ya dije que tenían dinero” (167). El dinero echa a andar el andamiaje político en México, relacionado con los intereses de los Estados Unidos. Una de las acepciones de la palabra *Oil* (itálicas en el original), distinguida con letra itálica varias veces en el texto, refiere al combustible de las compañías petroleras. El “oil,” y el poder que genera, ha sido el responsable de echar a andar la maquinaria histórica, política y cultural.

#### D. La Memoria en La Revisión Histórica

La frase “No me dejen morir así,” que compone la primera parte del título de la novela, es también parte de uno de los tres epígrafes en la novela: “No me dejen morir así, digan que dije algo”. Abajo de esta línea, leemos: “ÚLTIMAS PALABRAS ATRIBUIDAS A PANCHO VILLA,” lo que se entiende como inspiración de Palou, ya que los nombres de los autores de los epígrafes—RICARDO FLORES MAGÓN y DANIEL SADA—aparecen también acentuados en letra mayúscula. Efectivamente, el dicho es una de las leyendas del personaje histórico, que Palou toma para que éste se dirija a los lectores:

Mucho me han criticado pero lo único que pido, quizá por eso ahora hablo desde el polvo de la nada, es una oreja atenta que sepa por una vez en la vida escucharme. ¿Es mucho pedir su atención, su valioso tiempo? (60)

La novela no significa, sino hace, explica Palou en su artículo “A Theory of Trauma” (*Mexican Literature* 178). El apostrofe en el enunciado anterior tiene una cualidad más insistente y directa que en las dos anteriores novelas de la Revolución de Palou. Podría resultar paradójico que Villa pida atención por lo mucho que se ha dicho, filmado y escrito sobre este personaje histórico. Sin embargo, el Villa fantasmagórico de *No me dejen* parece regresar para ofrecer una versión que anteponga al discurso de la facción victoriosa de la Revolución y de algunas novelas que narraron los excesos villistas.

En “Clasicismo y novela en México” Carlos Monsiváis aclara que en algunas novelas de la Revolución Mexicana “las cananas y la indiferencia ante la muerte dieron lugar a que el signo distintivo de la revolución fuera la crueldad de Villa, cuando el signo distintivo era realmente la crueldad de los hacendados” (172). Vilanova explica que en la década de los sesenta persistía todavía un abuso de la imagen “folklórica” que impedía que pudiera hacerse una evaluación

ecuánime de los acontecimientos (Prólogo). Pocas fueron las representaciones positivas de Villa y el villismo, y entre ellas es singular la de Nellie Campobello, quien, desde una mirada femenina, en su *Cartucho* intentó rehabilitar la imagen del Villa salvaje y sangriento. Pero la obra de Campobello, como lo han notado varios críticos, entre ellos Elena Poniatowska, tuvo poca resonancia no obstante su calidad artística (Chapel 425). En un sentido similar, Juan Pablo Dabove se lamenta de que las crónicas de Jáuregui y de Ángeles no hubieran tenido la difusión debida en su tiempo (Bandit Narratives 90). Martín Luis Guzmán presentó a Villa en una luz más favorable en *Memorias de Pancho Villa*, mas la representación desfavorable *El águila y la serpiente* (1927) fue decisiva en la imagen violenta del Centauro. Paúl Arranz advierte que las imágenes de las novelas de la Revolución influyeron el imaginario colectivo más que los relatos históricos (“La Novela” 50).

En una actitud que concuerda con la de los historiadores contemporáneos que buscan recuperar al Villa desconocido, Palou posibilita que el fantasma de Villa salga a contarnos su verdad y a saldar cuentas. La novela presenta, por un lado, la imagen de la tumba en que fue enterrado y que permaneció en el anonimato bajo el número “632” (163) y, por otro, la imagen de un sepulcro más digno con la inscripción de 1936—gracias a su esposa Luz Villa— que lee: *“Los insultos y sus autores no reemplazarán al guerrero en los brazos de la Historia y sí exhiben su bajeza”* (170 *italica en el original*). *No me dejen morir así* no es, sin embargo, una apología villista. Continuando con su postura en *Zapata y Pobre patria mía*, Villa expone sus razones y adyacente e inadvertidamente brinda otra información que desmiente las anteriores. El contraste en la biografía ficcional del personaje, la estructura fragmentada y el aparato

paratextual coloca a los lectores dentro del entramado político y cultural de la gesta revolucionaria.

La versión de los hechos se narra a través de la primera persona, por la que escuchamos sus pensamientos y sentimientos íntimos. En el capítulo anterior he explicado que, en el libro de James Fernández sobre la autobiografía en el discurso confesional español del siglo XIX, el autor nos muestra que el discurso autobiográfico, o discurso del 'Yo', es más complejo de lo que parece, al estar conformado por una tensión entre dos tropos: la apología y el apóstrofe. Fernández subscribe a la idea de que, para hablar del ser, la palabra tiene frecuentemente un timbre institucional, lo que habla de la conciencia histórica en la autobiografía. El 'Yo' apologista expresa sus motivaciones y justificaciones bajo una conciencia esencialista, pero su discurso también contiene una autoconciencia historicista. El apóstrofe señala una inconmensurabilidad primaria entre la verdadera identidad de uno y la apreciación o falta de apreciación, entre el 'Yo' y los otros, o la identidad privada y la pública (Fernández 21-22). Si la invocación apostrofada es genuina y efectiva, el hablante debe parecer desvinculado, ajeno a aquellos a quienes apostrofa (27).

El Villa retratado por Palou está dotado de una conciencia histórica. La voz es muy consciente de los jueces (los lectores), a quienes les solicita acción. Expone sus razones y explica los malentendidos y las versiones erróneas sobre su persona, nombrando los términos peyorativos con los cuales se le ha descrito: "Un jaguar, dijo alguno. Ay, que poco saben del desierto los catrines de la ciudad. Que nada conocen de los coyotes hambrientos" (15), comentario en el que reconocemos las descripciones de Rafael Muñoz y Luis Guzmán en sus

novelas; también hace referencia al relato de John Reed en *México insurgente*: “[e]ra lo que decía el gringo Reed, que yo no tenía suficientes letras para ser presidente de México” (107). Posteriormente, explica que Felipe Ángeles, quien fuera el hombre más admirado de Villa, a quien dedica su escuela en su hacienda en Canutillo (Palou, *No me dejen* 26), califica de salvaje la conducta de los villistas cuando habló sobre el ataque a Columbus (Palou, *No me dejen* 160). Estas observaciones podrían ser las de Aguilar Mora y Max Parra por su condenación a las interpretaciones burguesas de la élite cultural de la época al evaluar las novelas villistas. Hay en la novela una conciencia de la influencia que ejerce la voz enunciativa en el objeto que trata de representar, específicamente cuando el sujeto y objeto son un intelectual y un ser que no pertenece a la misma clase social y cultural. Palou trata estas ideas al describir la historia de las tarjetas de Martín López: “La tercera tarjeta lo mostraba antes de la descarga [a Pablo López], con el fotógrafo colándose entre el pelotón y el ajusticiado” (35-36). La subjetividad de quien escribe, o toma la foto o pinta, está contenida, de manera consciente o inconsciente, en la configuración que proyecta. En esta escena el ‘fotógrafo’ (escritor, pintor) representa la voluntad del autor de mantener una posición neutral ante las dos partes antagónicas representadas, los villistas y los carrancistas. Sin embargo, está expuesto a la bala disparada. Una tercera perspectiva, la del lector, tiene el poder de intervenir en la interpretación.

El capítulo, “Cuando fui actor en Ojinaga” plantea los elementos que intervienen en la representación y los intereses detrás de éstos. El combate a Ojinaga es “vituperado” (86), pero gracias a esta película, negociada por the Mutual Film Corporation —dirigida por un americano y fotografiada por un alemán— Villa gana poder político y el interés suficiente para que, en el extranjero, se conciba filmar su biografía. La novela interroga, de igual manera, las razones de

la representación de la historia y, por supuesto, los personajes celebrados y condenados dentro del discurso histórico. Francisco Villa y Felipe Ángeles son personajes que comparten batallas y enemigos por muchos años; sin embargo, la manera en que se les ha recordado en la historia oficial es muy diferente.

La recreación ficcional de la muerte de Villa y Ángeles en el capítulo XV, “Parral me gusta hasta para morirme” no puede ser más diferentes. Allí, Villa recuerda la balacera que le priva de la vida:

Un ruido sordo y una levantadora de polvo fue lo último que percibí de la vida.

—Ah, malditos, no me dejen morir así, digan que dije algo. (154)

Villa es, pues, baleado y su legado fragmentado en pedazos. La gente observa la violencia en su cuerpo lacerado y éste es exhibido más tarde en su hotel de Parral. El general Ángeles, en cambio, tuvo una muerte heroica, como lo evocan los versos del “Corrido del General Felipe Ángeles” (160). Más aún, Ángeles tuvo la oportunidad de exponer elocuentemente sus razones en la guerra y de denunciar la ilegalidad del juicio llevado a cabo por los carrancistas en Teatro de los Héroes en Chihuahua. Se ve rodeado de gente que lo vitorea, lo asiste y le dispensa gestos de afección. El capítulo termina con una de las estrofas del corrido, inspirada en unas palabras atribuidas a Ángeles al final de su vida:

*Aquí está mi corazón  
Para que lo hagan pedazos,  
Porque me sobra valor  
Pa’ resistir los balazos.* (160, itálica en el original)

Los versos hablan de la dignidad en la muerte, una representación positiva del personaje histórico común en el ámbito histórico y literario —por ejemplo, en las viñetas de Campobello

en *Cartucho*, pero también en la obra de teatro de Elena Garro, *Felipe Ángeles* y la novela de Ignacio Solares, *La noche de Ángeles*—. De manera indirecta, el Villa de Palou parece decir que le hubiera gustado tener la muerte de este general, o al menos se podría decir que tiene estos pensamientos cuando dice:

Hay hombres a los que se les perdona todo, quién sabe por qué. Así me pasó a mí con Felipe Ángeles, el más inteligente de los militares que conocí durante la jodida revolución. (155)

Estas palabras adquieren mayor sentido si se reconoce el nexo de este capítulo con el anterior, “La muerte no mata a nadie, la matadora es la suerte,” título inspirado en el “Corrido del General Felipe Ángeles”. Aquí, Villa recuerda con nostalgia el día en que pudo haber muerto en la cueva de Santa Ana, cuando “tenía la consciencia tranquila” (141). En esta época, a principios de 1916, la incursión de la Punitiva para atrapar a Villa por el ataque a Columbus hacía resurgir la popularidad perdida de los villistas y Villa volvía a ser respetado en varias regiones de Chihuahua. De haber muerto en este período, su legado histórico habría sido, tal vez, muy distinto al legado negativo que tuvo en las cinco décadas posteriores. Sin embargo, el asesinato de Villa en 1923 ocurre cuando es un hombre odiado no sólo por la élite política de la capital, sino también por la gente rica de Parral, las Defensas Sociales y hombres a quienes les había matado un pariente o robado una hermana (116).

La novela de Palou focaliza las similitudes entre estos dos personajes y recuerda el aprecio y admiración que hombres del calibre de Ángeles y Madero tuvieron hacia Villa. Ambos hombres creían entender las razones de Villa y no pensaban que fuese más culpable que ellos mismos, así que lo defendieron en repetidas ocasiones. ¿Fue la suerte, como sugieren los versos del corrido, la responsable de que las representaciones del legado de estos dos



revolucionarios hubiesen sido tan distintas, o estas representaciones dicen más de las formas del poder que de los acontecimientos mismos? ¿Qué, quiénes y por qué escribieron las historias de estos generales? Al hablar sobre el género “novela” en la sección final Palou propone que nos preguntemos al leer: “¿Quién habla? ¿Quién escucha? ¿Qué se está diciendo? Estas tres preguntas, en medio del ruido, sigue siendo las únicas relevante para la novela” (183). Los hechos históricos tratados bajo la ficción quedan expuestos a renovados escrutinios.

La presencia del presidente Madero es muy breve en la novela. Sin embargo, en los pocos momentos en que aparece, se hacen visibles también errores serios. Madero le pide a Villa que obedezca a Victoriano Huerta (17) e ignora las acertadas recomendaciones que le hacen de cuidarse de este militar. Villa nunca combatió contra el líder del Sur, sin embargo, en apoyo a Madero y a Huerta, atacó a Pascual Orozco, a quien los zapatistas apoyaban, cuando la consigna era deshacerse de los zapatistas y sus aliados. Por otro lado, el apoyo que Madero da a Villa es soslayado por lo difícil que resulta para los hombres de Estado relacionarse con personajes violentos, aunque éstos hayan contribuido a sus victorias. Así, si bien el discurso de Madero en la Quinta de Santa Ana atrae a Villa por su radicalismo (55), Madero no puede sostener este discurso una vez que está a cargo de gobernar. Ello evidencia que, al igual que en *Zapata*, en *No me dejen morir así* la interrogación propuesta sobre los personajes sagrados de la historia patria es notable. De esta manera, la novela interroga la valoración del panteón histórico, y propone una evaluación más profunda que amerita poner atención, no sólo en la violencia de la guerra, lo obvio, sino a las fuerzas políticas y económicas que la generan y que intervienen en la representación de los acontecimientos.

La autorreferencialidad es un dispositivo común en las novelas sobre la Revolución de Palou, pero en *No me dejen*, es mucho más evidente porque los guiños de autorreferencia se condensan generalmente hacia el final de algunos capítulos; por ejemplo, cuando Villa narra los sufrimientos que padeció, y que lo empujaron a la vida de bandolero, al final de la anécdota indica que se trata de una versión de su vida contada por él y propagada por otros: “Así empezó mi vida, al menos la que la historia recuerda y la que me encargué una y otra vez de contar. Tomando las riendas del destino, encarando la jodida adversidad” (*No me dejen* 49). Estas palabras evocan, por la cualidad melodramática, uno de los pasajes escritos por Bauche Alcalde en “Memorias”: “La tragedia de mi vida comienza el 22 de septiembre de 1894, cuando tenía yo dieciséis años” (Villa 75). Debido a estos artificios de naturaleza metaficcional, la voz de Villa suena inorgánica y artificiosa. Desde los primeros intentos en que Palou trató de retratar el lenguaje auténtico de un hombre marginado, en su novela *Con la muerte en los puños* (2003), la crítica literaria describió que la voz de personaje era “mecánica” (Aguilera Garramuno) y que, la novela tenía muchos méritos, pero no conseguía retratar el habla del boxeador (Rafael Lemus) (202). Esto a pesar de que como señala Rebecca Janzen, Palou haya llevado una a cabo una investigación exhaustiva para recrear la voz de un boxeador en su personaje Baby Cifuentes. Es posible que la representación natural de la voz no convenza del todo por las divagaciones del personaje sobre la escritura de su biografía. Lo mismo sucede con la novela de Villa.

En *No me dejen*, a Palou no parece interesarle la configuración de la voz natural de Villa, a pesar de que las crónicas a las que se acerca ofrezcan muchas posibilidades con sus diálogos, el lenguaje coloquial y las expresiones vernáculas. Para retratar a Villa, a Palou parece interesarle más entender sus pensamientos y sentimientos. En las dos siguientes secciones

veremos la forma en que Palou retrata la inteligencia, el sentido de justicia, el amor a la patria y la lucha por la libertad de su personaje protagónico.

### **E. Villa es El Norte y La Defensa del Territorio**

En *No me dejen morir así*, Villa expone una crítica a la violencia social del Porfiriato. La vida de Villa está intrínsecamente relacionada con la dictadura, ya que —bajo el nombre de pila de Doroteo Arango Arámbula—, nació el 5 de junio de 1878, aproximadamente dos años después de que Porfirio Díaz asumiera el poder en su primer período presidencial. En 1894, cuando Villa tiene dieciséis años, en el territorio del norte se han dado cambios drásticos por la expansión ferroviaria y minera y las leyes en torno a las tierras y lotes baldíos. La novela de Palou se enfoca en los eventos que acontecen en el norte de México, en las ciudades y la sierra de los estados de Chihuahua y Durango de donde son dos de los escritores mexicanos a los que Palou hace referencia, José Revueltas y Daniel Sada. Ricardo Flores Magón, quien también es mencionado en el epígrafe, está presente a través de algunas palabras de su discurso del 3 de septiembre de 1910, con las que pone de presente la conexión que hay entre revolución e ilegalidad. Este activista anarquista, fundador del Partido Liberal Mexicano y del periódico *Regeneración*, representa, junto con José Revueltas en la próxima generación, la más pura expresión de la disidencia en México. Mientras que Flores Magón fue perseguido y murió en una cárcel estadounidense en 1922 debido a su militancia política, Revueltas pasó muchos años de su vida a partir de 1929 entre la cárcel de Lecumberri y las Islas Marías pagando sentencias causadas igualmente por sus ideas políticas. Los ensayos de Revueltas proyectan su ideología comunista, pero éste fue también un libre pensador que denunciaba los excesos del partido en

*Los días terrenales* (1941). Tal vez por su conexión con la frontera (nació en Durango, aunque la familia se mudó a la capital cuando tenía seis años), documentó y habló de la miseria en ambos lados del Río Bravo. De hecho, Daniel Sada, Flores Magón y Revueltas tienen en común el ser espíritus movidos por el dolor de la gente marginada y su disposición a la acción, en el caso de Sada, en el ámbito literario.

Me detengo en Revueltas con más detalle porque sus palabras invitan a la reflexión acerca de la relación entre el escritor o artista y su obra. Palou refiere el texto de Revueltas cuando se pregunta si el escritor debería escuchar más que hablar:

«Los mexicanos que no podemos evocar una cultura honda y distante, ¿qué somos? No somos, es la respuesta. Patria es terrenalidad, no nacionalismo, y nosotros somos nacionalistas sin patria, que ni siquiera estamos a la búsqueda de un espíritu, inauténticos, falsificados, hipócritas, machos avergonzados de ser hombres». (184)

Este pasaje, incluido en *Las evocaciones requeridas*, está inscrito en una sección de reflexiones literarias de Revueltas. El pasaje recuerda la crítica que el escritor expresó contra los muralistas mexicanos, quienes, según Revueltas, traicionaron el espíritu revolucionario al apoyar el discurso nacionalista del Estado. En cuanto a los novelistas de la revolución, denunció su “falso realismo, su falta de análisis de las causas y el escamoteo del contexto social (Paúl Arranz “La novela” 53). Aunque la presencia de Revueltas en *No me deje* propicia un diálogo metaficcional, es importante destacar que la producción literaria y crítica de Revueltas atañe la actividad política. En el mismo sentido, en “José Revueltas y el México de afuera”, Javier Durán señala la relación establecida por Revueltas entre la identidad y los sentimientos hacia la patria entendida como territorio en la denuncia que Revueltas expresa en contra del racismo sufrido por los jóvenes mexicoamericanos angelinos en los años cuarenta.

La presencia de Revueltas en la novela no se limita a la tarea literaria, sino que tiene que ver con la construcción de la identidad en base con el territorio del norte, lo cual no parece descabellado considerando la repetida denuncia de Villa con respecto a los abusos sufridos por los latifundistas del porfiriato y las negociaciones políticas en torno al petróleo. Estos temas de naturaleza política con implicaciones sociales tienen vigencia en las discusiones sobre la privatización de las paraestatales mexicanas que han ido cediendo terreno al empresariado global al margen del capitalismo neoliberal, siendo PEMEX, una de las de mayor tradición y resistencia. Palou tendría en mente la realidad presente cuando discute el declive de Villa, y especialmente el asesinato de Villa con relación a las negociaciones entre los políticos mexicanos y el dinero norteamericano. En *No me dejen morir así*, Villa encarna la imagen de la lucha por el territorio en donde se crece, se gana la vida y se desea morir. Villa es, pues, el norte.

En “Fronteras líquidas: Agua y bio-política de la territorialidad en España,” siguiendo el concepto de “gubernamentalidad” de Michel Foucault, Tatjana Gajic observa cómo hay discursos —pasados y presentes— que hacen la conexión entre recursos naturales —como el agua—, la vida de los seres y el progreso. Para la autora, si estos discursos satisfacen agendas particulares de propuestas contrarias, es importante poner atención en su efectividad siempre que sean políticas beneficiosas para los hombres y mujeres que tienen un vínculo de trabajo directo con el territorio (36). Gajic nos recuerda con esto que el progreso y desarrollo tecnológico no son actividades positivas por sí mismas, sino por la función que deben cumplir en el mejoramiento de las vidas de los seres humanos. El Villa de Palou acusa al positivismo mexicano del porfiriato de ser la causa de la desesperación y la muerte de los mexicanos al

permitir la acumulación de tierras en muy pocas manos y a los carrancistas y al gobierno posrevolucionario de vender el territorio a los Estados Unidos.

Palou trata este tema en el capítulo “En Canatlán se rompe mi infancia”, y lo hace acercándose a las “*Memorias de Francisco Villa*”. En ellas, el Villa histórico acusa a la oligarquía porfirista de monopolizar las tierras y causar la miseria de los campesinos. Villa describe el norte de México como una región en donde no hay ninguna posibilidad de futuro. Los niños mexicanos nacen en la absoluta pobreza y aprenden a ser agresivos a muy temprana edad porque no tienen lo más elemental, menos aún, acceso a la educación:

No pretendo justificarme ni defenderme: pero que se me conozca tal y como fui, para que se me aprecie tal y como soy: un hombre que nacido de la clase más ultrajada y más sufrida de nuestro pueblo, de la peonada que fecunda la tierra con su sudor y con su sangre y con sus lágrimas, supe rebelarme contra la esclavitud brutal de nuestra sociedad egoísta y de nuestras costumbres corruptoras, y desarrollado todas mis energías, y ...todas mis esperanzas, y fortaleciendo todas mis aspiraciones. (Villa 68)

“*Memorias*” también vincula la opresión social con el ultraje a las mujeres pobres, quienes, además de ser los miembros más marginados de esa sociedad, quedaban expuestas a la voracidad sexual de los hacendados. En el análisis del manuscrito de Bauche sobre Díaz, en el capítulo “*Speculum Latronis*” de *Bandit Narratives in Latin America: From Villa to Chávez*, Juan Pablo Dabove señala que la retórica melodramática usada por Bauche muestra a un Villa en su papel de víctima más que de héroe. Esta estrategia discursiva funciona, según Dabove, porque está basada en el código moral de las comunidades rurales, en donde la defensa del honor de la mujer es parte de la identidad masculina. Dentro de este código se concibe igualmente la economía de la violencia (se mata en defensa propia), las reglas del bandidaje (no se roba para el enriquecimiento) y la lealtad sin medida al grupo y al jefe supremo representado por la figura

de Madero (31). Villa se convierte así en el representante del pueblo —padre-nación-tierra— que contrasta y se opone a los representantes de la nación del estado porfiriano, los ladrones patricios, cuya corrupción justifica moralmente las actividades ilegales de los rebeldes:

Villa can become an avenger of Madero, when Madero is killed. This is the last figure of Villa that emerges in the narrative. Villa as an avenger of the true king, killed by the usurper. Here the link between the moral and the political becomes complete. (41)

El capítulo IV de *No me dejen morir* así es una síntesis de los primeros cinco capítulos de las “*Memorias*” de Villa. El narrador de Palou describe sus inicios como bandolero y la defensa que hace de su hermana ante los avances del hacendado. Villa reconoce en la violencia del hacendado un mal endémico que no afecta exclusivamente a su hermana y familia, sino que atañe a toda la gente pobre que tiene que luchar para poder ser dueña de su propia vida y su destino: “Cuando se es peón de una hacienda como la de los López Negrete no se tiene futuro, sino un presente reiterado como el de los perros y otros animales domésticos” (41-42); “[...] pobres todos [...] excepto los Terrazas, los Creel [...]” (46); “Hombres y mujeres dejados al margen en su propio territorio y el norte al margen del centro, vulnerables a los abusos de los López Negrete, hacendados, terratenientes: Todo lo controlaban, todo lo decidían [...] eran Dios, y no había vuelta de hoja” (46); “Eso era Chihuahua: tanta tierra en bien pocas manos” (46). Aquí, al igual que en “*Memorias*”, el narrador arremete contra Porfirio Díaz, los científicos y los gobernadores, que son la base de la oligarquía porfiriana lo mismo en el norte que en el resto del país.

Villa muestra tener una consciencia social al igual que Zapata y es significativo que, como también sucede en *Zapata*, esta novela sobre Villa relacione la propiedad privada de la tierra con la vida y el bienestar social. Villa se queja de que las tierras comunales hayan sido

arrebatadas, pero encuentra que el principal problema es que los campesinos sean peones y no dueños de sus parcelas. En otro momento de la novela, Villa se jacta de que los trabajadores de su hacienda en Canutillo no son peones, sino medieros (97). Esto quiere decir, gente que pone su trabajo y sus herramientas para obtener ganancias los mismo para el hacendado que para ellos mismo; así que, aunque hay una estructura jerárquica, hay a la vez un medio de protección al campesino. El documento inscrito en la novela sobre la Conferencia de Torreón expresa el interés agrario de Villa y la presión que estaba poniendo al gobierno de Venustiano Carranza por avanzar esta agenda:

«Considerando que el principal motivo de descontento entre el pueblo de nuestro estado, que le obligó a levantarse en armas en 1910, fue la falta absoluta de propiedad individual; y que las clases rurales no tienen medio de subsistencia al presente, ni ninguna esperanza para el futuro [...], excepto la de servir como peones en las haciendas de los grandes terratenientes [...] Considerando que la fuente principal de nuestra riqueza nacional es la agricultura, y que no puede haber verdadero progreso en ésta sin que la mayoría de los agricultores tenga un interés personal en hacer producir la tierra [...] Considerando, finalmente, que los pueblos rurales han sido reducidos a la más honda miseria [...] El Gobierno del Estado de Durango declara una necesidad pública que los habitantes de las ciudades y pueblos sean *los poseedores de las tierras agrícolas*». (64-65, en doble triangulación en el original)

El documento también expresa que los campesinos habían perdido independencia económica, política y social, y con ello la posibilidad de ser tratados como verdaderos ciudadanos. Concluye así con la demanda de la repartición de tierras agrícolas para los habitantes de las ciudades y pueblos de Chihuahua, Durango y otros estados (65).

La guerra entre Villa y Carranza es presentada como una conquista por el territorio para obtener el poder político. Villa acusa a Carranza de haber participado en la Revolución motivado por intereses personales. Según Villa, Carranza acepta finalmente dar algunas



soluciones a la cuestión agraria en la Constitución de 1917 porque se vio forzado a hacerlo, y no porque le preocupara realmente el beneficio social (143). En todo caso, hace todo lo posible por frenar el avance de Villa a la capital, mientras que Villa recurrirá a todo su poder militar y capacidad política, por medio de sus asesores (Felipe Ángeles, Raúl Madero), para asegurar los territorios que lo acercarían a la Ciudad de México. Éste es quizás uno de los más drásticos contrastes entre los dos líderes de la revolución popular tal cual los retrata Palou en sus novelas. Mientras que Zapata duda, y toma tiempo antes de decidirse a atacar, Villa entiende de inmediato la importancia de la conquista territorial y actúa en consecuencia. Así, Villa toma la oportunidad que le ofrece la gesta revolucionaria para realizar su sueño de defenderse y defender a los suyos de los abusos de los poderosos.

#### **F. El Norte Es La Libertad y La Creatividad**

*No me dejen morir así* presenta a un Villa independiente y valiente que arriesga su vida por su convicción de tener derecho a la vida plena. Se distingue de otros hombres por ser un hombre de acción que ‘no se deja’. Cuando es capturado para ser reclutado en el ejército, se escapa porque siempre se propuso “dejar las filas de los que no hacían nada por salir del atolladero y seguían obedeciendo ciegas y tontas órdenes” (47). Sus declaraciones y acciones encajan perfectamente con la relación entre revolución e ilegalidad reivindicada por Ricardo Flores Magón en el epígrafe de la novela:

El verdadero revolucionario es un ilegal por excelencia. La Ley conserva, la Revolución renueva. El hombre que ajusta sus actos a la Ley podrá ser a lo sumo un buen animal domesticado, pero no un revolucionario. (Sin paginación)

Después de defender a su hermana Martina de los avances sexuales del hacendado López Negrete, de meterle un balazo y huir con su caballo, Villa se convierte en un fugitivo que debe vivir fuera del poblado, bajo sus propios términos. Los últimos estudios sobre Villa han puesto la violencia con que se ha caracterizado la revolución villista en el contexto de la cultura militarista del norte y la defensa del territorio. Max Parra explica que a Villa y a sus hombres la guerra les era orgánica porque sus vidas estaban ligadas a la historia de las guerras de la frontera en el siglo XVIII, cuando los hombres luchaban contra los comanches y apaches para ganarse el territorio en que habitaban. Por ello, el honor de estos norteros se cimentaba en su capacidad de defender el territorio. Se trataba, pues, de una sociedad para la cual la guerra era parte de la vida:

Villa embodies the laws of frontier warfare—permanent mobility and unforgiving destruction of human obstacles—in all their dehumanizing nature. Perhaps more important, the pattern represents a raw and radical vision of life, whereby war is not the exception to the rule but a way of life: sublime, barbarous, yet ethically coherent. The Villista tradition of war and its attendant violence is a permanent—normal—state of being according to this pattern, an integral aspect of human reality that the cloak of civilization, the modern state, and humanistic culture try to negate or conceal. (Parra 114)

Estas son ideas inquietantes y difíciles de digerir para las personas que deseamos creer en las instituciones, el estado, la democracia y los derechos humanos. Palou está consciente de lo incómoda que resulta la violencia en el contexto de la familia, la comunidad y la sociedad en general. Así lo deja ver en la escena cuando Villa va a la parte de atrás de la casa a conseguir el arma con que le disparará al hacendado: “mi mamacita no podía ver las armas en el mismo lugar donde dormía” (43).

Es notable, además, que los actos transgresores de Villa retratados en la novela no sean gráficos. El lector no ve sangre, ni muerte, aunque se hable de ambas. Esto es un contraste

drástico con las imágenes prevalentes de Villa en el pasado y podría responder al interés de Palou de marcar un distanciamiento con imágenes pasadas. La creatividad en el lenguaje sustituye a las imágenes sangrientas. El primer acto de transgresión de Villa —el disparo con un rifle al hacendado— trae como consecuencia la huida a la sierra, la cual se convierte para él en un espacio de posibilidades, una vez que logra superar los rigores que conlleva mantenerse en el espacio más extremo de la marginación, Villa consigue conocer como pocos el territorio áspero de la sierra y aprende a sobrevivir bajo sus condiciones precarias y extremas. Cuando la Punitiva anda tras sus huellas, Villa es capaz de escoger ese lugar “recóndito” que los americanos no consiguen ubicar durante casi un año en que permanece escondido en la serranía.

La transgresión de los códigos hegemónicos requiere la creación de un lenguaje nuevo, o de nuevas significaciones, lo cual influye, a su vez, en la re-significación de valores y conductas:

Huí a la sierra de la Silla, montado a pelo en un caballo propiedad de este al que le había dado de tiros; ahora que, si eso es robo, pues tomé en préstamo el méndigo animal. (44)

Villa coloca la actividad del abigeato dentro del mismo rango semántico de actividades con que la gente se gana la vida: “[...] ni tardo ni perezoso me uní a esos menesteres y a otros, como el de arriero, y al abigeato y la pizca y lo que se ofreciera.” (47) . Es revelador que sea el abigeato, entre otras actividades ilícitas (el robo de armas y caballos), lo que le permite a Villa establecerse como comerciante y subir en la jerarquía social, aunque este oficio tampoco resulte del todo provechoso por el monopolio de la carne de los Terrazas (48). Villa no es un Zapata que intenta inicialmente apelar a las instituciones para pedir justicia. Es, en todo caso,

más parecido a aquellos asaltantes de caminos que Díaz quiso eliminar con mano enérgica. Pero, Villa es singular por ser dotado además con la capacidad de recrear, de dar un significado nuevo a las cosas. La influencia de su capacidad de imaginar y actuar fuera de esquemas establecidos influye en su genio militar. El éxito de la batalla de Torreón que lo da a conocer más allá del espacio regional se basa en una historia que inventa, y que por audaz e y única no provoca la sospecha de sus enemigos (85-86).

El incidente con Victoriano Huerta sobre el “hurto/préstamo” del caballo sintetiza el conflicto que representa para el personaje vivir al margen, y el reto que representa para quienes tratamos de interpretar o reconstruir su historia. En efecto, mientras que Huerta quiere fusilar a Villa por haberse robado unos caballos, Villa dice que los tomó prestados y que el problema de Huerta era personal (58). Desde el inicio, la novela plantea la posibilidad de dos puntos de vista contrarios respecto a los hechos. Sucede así, por ejemplo, cuando Villa habla de las veces que estuvo cerca de la muerte: “y muchas veces por un pelito le ganas otros días a la vida, o se los robas a la muerte, quien sabe” (14). La ambivalencia implica una sucesión de interrogantes. De cualquier modo, lo que es claro en la novela es la posibilidad de que el Centauro del Norte haya representado una amenaza y un cambio real por el poder que le dieron las armas y por su clara disposición de utilizarlas para revertir la injusticia de su tiempo.

El Villa de Palou es consciente y coherente en asumir el poder de la fuerza militar y la destrucción que conlleva, incluso en términos humanos. Villa se siente orgulloso de la admiración que su ejército provoca en “la gente de a pie”:

Para ellos yo era el jefe de los Dorados, por el uniforme café deslavado que portábamos, además de nuestros sables de acero toledano con cabeza de águila, nuestras pistolas Smith & Wesson con cachas de concha y rifles .30-40. (65)

Max Parra explica que Villa despertó una fascinación en las masas porque encarnaba la idea de una utopía posible (Parra 42). Villa tuvo por un tiempo la fuerza material para sostenerse en guerra y la usó sin reservas. En esta línea de pensamiento, es entendible que el retrato que Villa ofrece de Rodolfo Fierro no sea el del psicópata retratado por Martín Luis Guzmán en el capítulo “La fiesta de las balas” (300-307) de *El águila y la serpiente* (1927). El Villa de Palou entiende que “la ferocidad” de Rodolfo Fierro fue fundamental para ganar la batalla de Tierra Blanca y con ella un enorme capital político y militar para la División del Norte:

Fierro ejecutaba todas mis órdenes con exactitud, apostaba siempre a ganar; se jugaba la vida en cada encomienda, aunque tampoco era muy considerado con el enemigo. Yo sabía que, si había que hacer de tripas corazón para alcanzar el triunfo, es decir, escabecharnos a unos cuantos, pues el general era el indicado para dirigirla. (119)

Villa no ve una contradicción al describir a Fierro como: “un buen hombre el Cenicero Fierro” porque Fierro cumplía las órdenes que le asignaba de manera eficiente y con éstas se conseguían las victorias y la ventaja sobre el enemigo.

Al igual que Fierro, Villa seguía las órdenes del general Felipe Ángeles, a quien le pensaba dejar su poder militar, y recuerda que Ángeles fue quien aprobó la ruptura definitiva con Carranza (67). Sin embargo, a Villa no lo paralizan sus pensamientos, como le sucede en algunas ocasiones a Ángeles. Es un hombre práctico. Villa recuerda que cuando Ángeles le explicó sobre la Alianza Liberal en Nueva York y de sus objetivos de pacificación en 1919, lo escucha mientras estaba pensando en el ataque a Ciudad Juárez (157). A Ángeles, lo mismo que a Francisco I. Madero antes, les preocupaba la opinión de los Estados Unidos, pero, a pesar de que Villa entiende la importancia de este país en términos políticos, actúa conforme lo que piensa y conoce; esto es, se apegaba a su plan de conquistar el territorio con miras a la victoria. Es

la misma postura que tomó cuando decidió atacar Ciudad Juárez en 1911, desobedeciendo las órdenes de Madero.

Nutrido por la cultura militarista de Chihuahua y Durango, Villa se yergue, como un personaje excepcional que sobresale en su coraje de desafiar al poder, cruzando la línea de las normas sociales y legales establecidas. Para poder cambiar una sociedad de desigualdad extrema, sus acciones no parecieran desproporcionadas. Villa no cambia en la etapa posrevolucionaria porque el cambio social se frustró. Se ve incapaz de plegarse al pacto que había firmado con el gobierno posrevolucionario de no intervenir en asuntos de política. Por otra parte, a lo largo de la novela se plantean diferentes preguntas con respecto a si las acciones de Villa tuvieron siempre como base una motivación social que respondían a la manera de ser característica de “los hombres del Norte”, o si eran el resultado de motivos más egoístas.

#### **G. La Intriga Histórica**

*No me dejen morir así*, al igual que *Zapata* y *Pobre patria mía*, propone algunas provocaciones que hacen revisar y considerar algunos temas no cubiertos, o poco tratados, en la historia oficial. En el caso de esta novela, se dirige la atención a estudios sobre las conspiraciones de los exiliados mexicanos en los Estados Unidos. El título de uno de los libros de Katz sobre este tema es revelador: *The Secret War in Mexico: Europe, the United States, and the Mexican Revolution* (1981). El ataque de Villa al territorio y la población de Columbus es centro de muchas de las confabulaciones hasta el presente no resueltas. Si Villa no busca el poder político – este es el consenso histórico- la cuestión es a qué persona y grupos beneficiaba

su militancia y qué intereses salvaguardaba. La contienda por el poder político ocurrida inmediatamente después del asesinato de Madero se plantea a través de la analogía de la pelea de gallos:

Pulir las navajas de los gallos encrespados me provocaba sobre todo el descanso mental que necesitaba. Me parecía igual que la batalla con los antirrevolucionarios, todo dependía de cómo estuviera colocada la navaja, de cómo uno se moviera a la hora de enfrentar al enemigo. (59)

Parte de la complejidad de rastrear a Villa es su centralidad en las negociaciones con varios grupos de poder, a quienes traicionan o quienes lo traicionan. En la disputa política por la gubernatura del estado de Sonora, Villa traiciona al exgobernador Maytorena cuando se involucra con Álvaro Obregón. El mensaje que le envía a Obregón revela que Villa no había descartado del todo una alianza: “Los destinos de la patria están en sus manos y las mías: unidos los dos, en menos de un minuto dominaremos al país” (135). En retrospectiva, sin embargo, el personaje se da cuenta de que se equivocó y que su deslealtad con respecto a Maytorena resultó contraproducente, ya que mientras que Villa sacrificó a Maytorena, Obregón no lo hizo con Carranza (135). La mancuerna de estos dos últimos consigue detener el impulso villista.

El apoyo de los Estados Unidos a Carranza es la causa por la que Villa pierde contra Obregón. Convencido de que este general sonorenses está politizando a su base, Villa decide fusilarlo. La decisión genera una división entre los villistas guerrilleros, Urbina y Fierro, que apoyan la decisión de Villa, y los estrategas villistas, Ángeles y Raúl Madero, que están en contra porque el fusilamiento de Obregón traería una mala reputación para Villa en los Estados Unidos (136). Villa, entonces, cancela la orden de fusilamiento de Obregón en dos ocasiones diferentes. Este doble titubeo ocasiona el inicio de su derrota. En una mezcla de atrevimiento,

astucia, destino y traición, Obregón logra escapar en un tren después de haber conseguido el objetivo de ganarse el apoyo de los villistas descontentos. Se podría decir que Obregón colocó mejor sus navajas en esta ocasión, como también lo hizo cuando derrotó militarmente a Villa en el Bajío.

Siguiendo el curso de las conspiraciones entrelazadas en la novela, conviene prestar atención a la conspiración internacional que involucra a Estados Unidos con los asuntos internos de la revolución en México. En el capítulo “Parral me gusta hasta para morirme”, Villa piensa en el sacrificio de lo mejor de la revolución, Zapata y el general villista Felipe Ángeles, los paladines ejecutados. En este punto, la narración dirige la atención del lector al año de 1918: “yo creo que, a finales de 1918, lo que pasa con los recuerdos de un fantasma es que no todos tienen fecha” (155). La duda sobre la fecha exacta de 1918 se revela intrigante porque los acontecimientos a partir de este año son omitidos en la “Mínima cronología narrativa” (171 - 181). ¿Qué sucede a partir de 1918? Este es el año en el que los combatientes federales, bajo las órdenes de Carranza, concentran sus ataques contra los rebeldes zapatistas y en el norte del país se intensifica la acción de las autodefensas que tratan de impedir el reagrupamiento de los villistas. Es parte del período negro de Villa en el que, a decir de Katz, se observa un aumento en el reclutamiento forzado y el uso de la extorsión como medio para solventar los gastos de la guerra. Mientras tanto, en los Estados Unidos hay una intensa actividad política por parte de los exiliados mexicanos, conservadores y radicales, en la que se discuten importantes asuntos que afectan el devenir histórico de México.

Con respecto a la política y convenios llevados a cabo por los exiliados conservadores en El Paso, Texas, en 1918, Friedrich Katz observa la enorme influencia de Manuel Calero, el



principal negociador de las compañías petroleras, quien estaba en contra de las restricciones que imponía la Constitución de 1917 al capital extranjero, e interesado en llegar a Villa a través de Ángeles (Katz, *Life and Times* 780). A pesar de lo sospechosa que pueda parecer la relación Calero-Ángeles, Katz descarta la posibilidad de que el regreso de Ángeles a México haya respondido a otro propósito que no fuera su deber moral hacia su patria cuando decide unirse a Villa. El tema del papel de las concesiones de petróleo durante la guerra es considerable y a él dirige Palou nuestras miradas. Son intrigantes también los silencios en la novela sobre la Alianza Liberal de los mexicanos en Estados Unidos. Por otro lado, está el comentario de un general villista que responde a la pregunta del coronel Miguel Trillo cuando, después de leer el manifiesto de la Alianza Liberal, les pregunta por su opinión y sobre la Constitución de 1917: “Yo no sé mucho de constituciones, pero si Carranza abolió la del 57, entonces [es esta constitución la que] debe ser la buena— contestó uno de sus generales” (157). El general deja ver en su respuesta el sentimiento antagónico de los villistas con respecto a todo lo que tuviera que ver con Carranza, sin reparar en el hecho de que la constitución de 1917 contenía artículos que obstaculizaban los intereses capitalistas americanos que el villismo decía querer combatir.

Otra intriga que se genera en la novela es la que se da en torno al espionaje internacional en el que Villa pudo estar involucrado con fuerzas alemanas en la contienda geopolítica de principios de siglo. En el capítulo X, “Sería magnífico, yo creo, ayudar a México a ser un lugar feliz”, se sugiere una posible alianza entre Villa y Félix Díaz, a quien se le relaciona con la conspiración alemana: “Allá por 1918, cuando ya andaba yo fuerte de nuevo se me vino a presentar un tal general Solache” (110). Villa niega que haya aceptado la alianza con este general, pero reconoce que los felicistas trataron de contactarlo desde 1914, a través del

general Bonales, a quien mandó fusilar. En 1914, Villa se encontraba en la cúspide de su carrera militar, contaba con suficientes armas y seguidores, pero este no era el caso hacia finales del mismo año, ni en los años subsecuentes. Por lo tanto, la recuperación que Villa dice tener en 1918 —ya sea militar, económica o en el número de seguidores— únicamente habría podido ser sido posible con la ayuda del exterior.

#### H. Violencia, Fidelidad y Traición a través de Tiburcio Maya y Los Hermanos López

La intervención de Villa en Columbus impactó por años de manera profunda la vida en las ciudades y poblados del norte, ya que con ella se reactivó la guerra fratricida. La representación de estos temas aparece a través de la evocación de las novelas que narraron esta experiencia, la de Rafael F. Muñoz, *Vámonos con Pancho Villa* y la de Nellie Campobello, *Cartucho*. Apoyándose en estas novelas, Palou noveliza los momentos en que, tras la irrupción a Columbus, Villa se esconde del ejército del general John Pershing en la sierra chihuahuense. Para esta anécdota, la novela de Palou noveliza al personaje de *Vámonos con Pancho Villa*, Tiburcio Maya, y a los dos hermanos sacados de las viñetas de Campobello, Pablo y Martín López: “La muleta de Pablo López” y “Las tarjetas de Martín López”. Tiburcio es un personaje puramente literario, los López, en cambio, representan a dos de los hombres más cercanos al Pancho Villa histórico. Pablo fue fusilado en Chihuahua por su participación en los ataques de Santa Isabel y Columbus.

El título del capítulo “Tengo el honor de informar a usted que en estos momentos Francisco Villa se encuentra en todas partes y en ninguna a la vez,” como se mencionó antes es una referencia a *Vámonos con Pancho Villa*, en la escena que describe cuando el ejército

carrancista busca a Villa en la sierra antes del ataque a Columbus: “Tengo el honor de informar a usted —decía un general a quien pidieron noticias de paradero del rebelde— que Francisco Villa se encuentra en todas partes y en ninguna” (Muñoz 155). Es de notar la diferencia temporal de los hechos históricos. El pasaje de Muñoz relata los acontecimientos de 1914 mientras que Palou describe los pertenecientes al año de 1916, específicamente, la entrada del ejército estadounidense con el propósito de capturar a Villa.

La novela de Muñoz narra la participación entusiasta en el ejército villista de seis hombres que se hacen llamar Los Leones de San Pablo. Los cinco personajes de la historia hacen esfuerzos extremos por mostrar su valentía en la guerra, aunque cada uno de ellos termina de manera trágica, excepto por Maya quien abandona la gesta y regresa a su pueblo. En la segunda parte de la novela de Muñoz, Tiburcio se reintegra al movimiento revolucionario; el protagonismo del personaje es mayor y su caracterización más compleja. Por un lado, Tiburcio reconoce la corrupción del villismo y de Villa, pero, por otro lado, entiende el resentimiento y la desconfianza del general, causados por la traición de aquellos hombres que lo siguieron en sus tiempos de fama, pero lo abandonaron cuando ya no tuvo para repartir favores. Tiburcio sabe de la rabia de Villa porque muchos de sus hombres se fueron con Carranza para formar parte de las Defensas Sociales que se organizaban en su contra. Adicionalmente, este personaje siente una fuerte identificación con Villa porque cree que, al menos al inicio de la Revolución, Villa luchó por todos esos hombres que no tenían futuro, y se ve a sí mismo como uno de estos hombres (154).

En sus reflexiones, Tiburcio se dice que todavía debían quedar hombres que, como él, fueron a la lucha impelidos por el sentimiento común, un sentimiento en muchos de ellos

nunca definido, de buscar un mejoramiento general de la gente del campo, hombres que se presentaron con su caballo y su rifle al jefe revolucionario más próximo, ofreciendo su vida y su sangre para derribar a un gobierno levantado sobre el crimen (154). También habla con el sargento ex federal Balboa de la excepcionalidad de Villa y del período histórico que viven, pero reconoce que los revolucionarios están temerosos porque piensan que Villa está buscando un pretexto para atacar los Estados Unidos:

Entre sus dos pares de ojos se precipitó el desfile de acontecimientos próximos, y uno y otro quedaron atónitos por lo que vieron: el tropel de la lucha y de la muerte desbordándose en su cauce, la guerra trasponiendo una frontera virgen, el odio desgarrando una presa prohibida, la audacia provocando el despertar del gigante, y su cólera. (171)

La ambivalencia de Tiburcio Maya con respecto al general Villa es duplicada en la novela de Palou a través de la contextualización de la anécdota sobre la huida y persecución de Villa en dos capítulos que ofrecen lecturas contrarias.

En el primer relato, escuchamos de entrada los insultos de un Villa hacia los norteamericanos: “John Pershincito”, “ridícula Expedición Punitiva”, “brutos estadounidenses”, “los gringos, a quienes nunca pude ver del todo con buenos ojos”; “Yo mismo provoqué, qué canastos, [...] con tal de aguarle la fiesta a Carranza y evitar que Estados Unidos le brindara su apoyo” (Palou 31); “Había que darles una lección por andarse metiendo donde no los llaman. Les interesa más el petróleo de este país que su mentada democracia, sudan y sudan su oil los muy cabrones” (34). Villa condena la traición imperdonable de los Estados Unidos en la expedición de Agua Prieta, Sonora: “Había que cobrarle, pues, a Columbus” (34). Por otro lado, desmiente los rumores de que sus hombres no sabían que estaban atacando territorio americano cuando siguieron a su general a Columbus y que Villa no conocía bien el territorio

antes de atacarlo – ambos rumores relatados en la novela de Muñoz (173). Dice el Villa de Palou: “ya me sabía de memoria [el territorio]: mis muchachos ya sabían de lo que se trataba aquello” (*No me dejen* 34). A continuación, Villa narra los momentos en que junto con sus hombres se esconde en una cueva de la sierra. Aquí, la narración de Palou evoca una de las escenas más inquietantes en la representación de Villa —tomada de la novela de Muñoz—; esto es, cuando Villa ejecuta de dos balazos a la esposa de Tiburcio y a su pequeña hija para que Tiburcio no tuviera impedimentos en retomar el combate:

Rápidamente, como un azote, desenfundó la pistola, y de dos disparos dejó tendidas, inmóviles y sangrientas a la mujer y a la hija.  
—Ahora ya no tienes a nadie, no necesitas ranchos ni bueyes. Agarra tu carabina y vámonos... (Muñoz 135)

La perturbadora violencia de esta escena fue causa de que el director Fernando de Fuentes no la incluyera en la primera versión de su filme basado en la novela de Muñoz, sino en una segunda versión que no tuvo distribución comercial. Palou evoca esta imagen cuando narra la captura de Tiburcio Maya por las tropas americanas y la manera en que sacrifica su vida antes que denunciar el escondite de Villa:

Así lo juraron todos y así procedió Tiburcio al verse sorprendido por una trampa de osos: los malditos lo torturaron, pero nada pudieron sacarle a uno de los más fieles villistas que yo hubiera tenido. Por tres días lo trajeron desangrándose. Querían que Pershing lo viera y le sacara la sopa, pero Tiburcio no tenía más jefe, más familia que yo. Le estaba bien claro cuál era su patria; sabía bien que más valía muerto que soplón y deshonorado. (Palou 33-34)

Villa aparece, entonces, como un hombre sádico que presume de la fidelidad de sus seguidores.

La crueldad de Villa es sugerida nuevamente con la memoria de Martín y las tarjetas con las que recordaba a su hermano Pablo el día de su fusilamiento. Ambas historias forman parte

de la sección de “Los fusilados” de *Cartucho*, cuyos relatos son contados desde la perspectiva de una niña narradora que cuenta sobre los recuerdos de su madre y sus propios recuerdos de la época sangrienta en Parral. La narradora de Campobello transmite la admiración, el respeto y el cariño de los habitantes de Parral hacia el ejército villista. Así, en “La muleta de Pablo López”, Campobello se detiene en la descripción de la juventud, la timidez y la sonrisa de Pablo López el día en que lo fusilan por haber ejecutado a unos americanos. En “Las tarjetas de Martín López”, Campobello nos muestra el amor que Martín siente hacia su hermano, en su deambular por las calles de Parral, contando la muerte de “Pablito” con una mezcla de dolor y orgullo mientras muestra las “tarjetas” y “retratos”. Martín declara: “yo tengo que morir como él, él me ha enseñado cómo deben morir los villistas ¡Pablo López! —gritaba Martín calle arriba, dando tropiezos con sus pies dormidos de alcohol— ¡Pablo López! ¡Pablo López!”, “... véalo, usted señora, sus muletas parecen quebrarse de un momento a otro” (Campobello 110). Max Parra explica que Campobello idealiza la muerte de los personajes de *Cartucho* para que trasciendan su muerte y permanezcan como héroes en la memoria colectiva. Uno de los ejemplos que ofrece es precisamente la descripción de la muerte de Pablo López (75). Escribe Campobello que “[l]as balas lo bajaron de sus muletas”, “Sus heridas de Columbus ya no lo molestaban” (Campobello 99).

Palou nos deja ver que su relato es diferente al de Campobello hasta cierto punto cuando, además de usar las palabras de la escritora —“tarjeta” y “retrato”—, utiliza la palabra “tarjetas postales,” como si se tratara mandar o recibir un saludo de un lugar visitado (35). Villa nos cuenta la historia de Martín de una manera muy similar al texto de la escritora parralense. La narración transmite la mezcla de dolor y orgullo de Martín al observar las fotos y

recordar a su hermano. Sin embargo, mientras avanza el relato, la narración se va convirtiendo en una acumulación de exageraciones: “[...] sigue riéndose. Mírele nomás los dientes, parece que anduviera de fiesta. Así nos enseña Pablito a morir como villista” (35), “así estaba la piedrita, sonando como loca” (36) “[...] y Martín López se reía como un loco pensando en su hermano [...]”, “gritaba entonces, ya presa de algo parecido a la locura o a esa excitación que solo produce el alcohol, tan dañino para mi pueblo” (36), “él mismo dio la orden [de disparar] al pelotón, a voz en cuello”, “Nunca se cayó la ceniza de su puro [...] lo tenía mordido entre los dientes” (37). En seguida de todas estas enunciaciones, al final del capítulo, Villa ofrece un comentario que pareciera haber sido articulado por Aguilar Mora o Max Parra cuando hablan de los críticos literarios que desconocen la cultura militarista del norte: “Es algo cabrón, más profundo. Algo que quizá no tenga respuesta” (37). Los comentarios autorreferenciales en este capítulo rompen la emotividad creada inicialmente y por lo tanto interroga la participación de Villa respecto a los acontecimientos relacionados con Columbus. La idea de que Villa que pudo haber traicionado a sus seguidores más fieles con sus actos de violencia queda acentuada por la reflexión póstuma del personaje sobre los hermanos López: “¿O andarán como yo, sin poder estarse quietos?” (37). Curiosamente, Villa no expresa este tipo de duda sobre Ángeles, Madero, Abraham González, o Fierro.

En cambio, la segunda versión sobre los eventos en la cueva de Santa Ana acentúa la solidaridad y el afecto de los soldados villistas hacia su general mientras se esconden de la Punitiva. El capítulo “La muerte no mata a nadie, la matadora es la suerte” retrata la emotividad cómo los hombres más cercanos al general le construyen una parihuela en la que lo llevan cargando en hombros por las montañas; preocupándose de no dejar huellas a los

punitivos, padecen al ver a su general en un estado delirante y están dispuestos a obedecer sus órdenes y a soportar la dureza de la sierra y la vida de guerrilleros:

De no ser porque a veces asomaba los ojos, casi sacándomelos para evitar que alguien me percibiera, y contemplaba lo verde de los pinos, la vegetación de tan noble montaña, quizás hubiera muerto de tristeza, que no de la herida. A veces me platicaban desde afuera mis dos centinelas, quedito, para asegurarse de que no había perdido la razón, de que todavía estaba vivo. Cuando la fiebre me atontaba estoy seguro que lloraban, porque su voz recia se entrecortaba tratando de platicarme sobre cosas insignificantes para un hombre próximo a la muerte. (147)

El general Nicolás Fernández, flaco y débil, saca fuerzas para bajar en brazos al general. El relato es de tono melancólico, como en ciertos pasajes de la segunda mitad de la novela de Muñoz. El capítulo inicia cuando uno de los hombres de Villa expresa el temor de las consecuencias en caso del ataque a Columbus: “Ya puedo confirmarle, mi general, el temor que siempre he abrigado: si usted ataca, las tropas estadounidenses cargarán en su contra —me dijo en una de esas mi coronel” (144). Es la misma aprensión que experimentan Tiburcio y Balboa en *Vámonos* (Muñoz 171) y la de la gente que le advierte a Pablo López no fusilar a los americanos (Campobello 101). El general Villa de Palou insiste, como en el capítulo III, en que su ataque es justo y recuerda la bravura con que los villistas deben responder a pesar de las graves consecuencias.

El Villa de este relato, a diferencia de la novela de Muñoz, no tiene duda ni se deja llevar por pasiones. Actúa de acuerdo con objetivos previstos. Es el Villa que tiene que terminar lo empezado por la convicción de que es lo mejor para su gente: “A mí tampoco me han gustado las cosas a medias, las tortillas medio crudas, el café medio frío; las persona que no sabían definirse [...] Para qué vivir como pusilánimes” (115). Es el Villa que describe el cronista Ignacio Muñoz —otro Muñoz— como lo nota Aguilar Mora, cuando cuenta el relato del hecho



“sensacional”, la noche fría de diciembre de 1915 en Chihuahua: Villa salió al balcón del Palacio de Gobernación y, después de reiterar las acusaciones de Naco —sobre la entrega de Baja California e importantes concesiones de recursos naturales a los Estados Unidos por parte del gobierno de Carranza—, se despidió de sus hombres con las palabras “nos volveremos a encontrar” porque para Villa la lucha no había terminado a pesar de la derrota sufrida en este punto de la guerra. Los verdaderos villistas se mantendrían en pie de lucha, comprometidos a pelear hasta la consecución de los objetivos revolucionarios, aunque en ello les fuera la vida de por medio (Aguilar 114).

Las palabras registradas por Ignacio Muñoz, por cierto, son evocadas en “Sería magnífico, yo creo, ayudar a México a ser un lugar feliz” cuando Villa dice: “Me voy [...] pero volveré” (*No me dejen* 106). Villa recuerda esa mañana de Chihuahua con tristeza porque a pesar de su permanente resistencia, el desenlace histórico le fue adverso: “sí volví, pero para qué. Ellos se quedaron” (106). No se le pudo escapar a Palou, sino que, por lo contrario, lo debió tener muy en cuenta, que el Tiburcio Maya de *Vámonos con Pancho Villa* esperaba a Villa porque sabía que cumpliría su promesa: “El Viejo, el general Villa... Un día cualquiera de un mes cualquiera, él vendrá” (Muñoz 126). Tiburcio piensa estas palabras mientras espera el resurgimiento de la lucha villista. Villa, en *No me dejen morir así*, las dice desilusionado de la dirección que tomó la Revolución. Es posible que para Palou esta consigna esté latente cuando Villa negocia la paz con Obregón por medio de Adolfo de la Huerta, ya que el título del capítulo II está basado en el discurso de Villa en Cuatrociénegas, Coahuila, en agosto 1920, cuando va de camino a Canutillo: “No crean ustedes que el que haya yo asumido esta actitud de paz sea

porque no puedo sostenerme. Villa puede sostenerse el tiempo que quiera” (19). Las palabras expresan la voluntad de alguien que no ha aceptado la derrota definitiva.

La presencia de las novelas de Rafael F. Muñoz y Campobello en *No me deje* refuerza la cualidad mítica de Villa. Por medio de estas dos novelas canónicas sobre Villa, Palou incorpora un elemento el afectivo entre el personaje y sus seguidores, en un movimiento que no había mostrado en sus dos novelas sobre la Revolución anteriores. Es importante notar que los corridos de *No me dejen* a diferencia de *Zapata*, celebra a los villistas y sus batallas. El único dedicado a Villa recuerda que se quedó a la mitad del camino sin haber podido cumplir sus metas (170). Zapata es un personaje muy querido, pero en la mayor parte de *Zapata* se lo ve solo y ensimismado. La relación de Villa con sus seguidores es más intensa, por lo que la insinuación de que los villistas hayan sido carne de cañón como lo fueron los combatientes en *Zapata* y en *Pobre Patria mía* resulta perturbador.

### **I. Canutillo: Utopía y Traición**

Canutillo plantea por lo menos dos posibilidades de interpretar a Villa en su vida de hacendado después de haber terminado la gesta armada, un tiempo de intensa política. Uno de los planteamientos pinta a un Villa convertido en hacendado, viviendo la vida próspera y digna que soñó y por la que luchó. Por otro lado, se puede ver la figura de un Villa aburguesado y abusador que aprovecha su poder en la región para imponer su voluntad. Dos configuraciones trazadas dentro de conspiraciones y una proposición enigmática propuesta por medio de la frase que introduce el capítulo: “No fue de cobardes atrincherarme en la hacienda de Canutillo, qué va. Quedarme silencito para olvidar, sí” (21). La expresión regionalista “quedarme

silencio” expresa la intención que tiene una persona de permanecer tranquila, una referencia localista que además se relaciona con Villa y que fue registrada por Regino Hernández Llergo en la entrevista que le hace al general en Canutillo. Palou quizás vio en ella, las características de Villa que lo tendrían que llevar a su final trágico. La entrevista ocurre cuando se vive un ambiente político intenso. El reportaje de Hernández Llergo, “Una semana con Francisco Villa en Canutillo,” se publicó a manera de serie en El Universal en mayo de 1922. Llergo llega a Canutillo desde la Ciudad de México, acompañado de una amiga y un fotógrafo del periódico y pasa allí diez días durante los cuales conversa en diferentes momentos con el general. Después de las reservas iniciales, Villa prueba ser buen conversador. Los invitados son amables durante sus pláticas y Villa termina hablando sobre temas políticos que había dicho no querer tratar. En la novela, Villa advierte que concede la entrevista porque quería acallar a quienes pensaban que sus ideas sociales eran una utopía imposible (No me dejen 22-24). La entrevista de Llergo registra con detalle los avances que hacen de Canutillo una hacienda moderna (49-50), la ética laboral de Villa que se levanta a las cuatro de la mañana a trabajar la tierra; su idiosincrasia capitalista que desprecia en la igualdad de clases (95-95), pero sobre todo su identidad regional forjada en una tradición militarista y de agricultor (82-83). Podría resultar sorprendente el interés del general por educarse (83-84) e invertir en la educación de los pueblos aledaños a Canutillo (63-65) y su aspiración a que sus hijos persigan estudios en el extranjero (61).

Todas estas ideas son reproducidas en *No me dejen*. El Villa de Palou repite una y otra vez que “había de todo” que “de todo había” en Canutillo. Su hacienda es la utopía que soñó, y la que Villa compartió con John Reed en “El sueño de Pancho Villa”, de *México insurgente* (Reed 121). En este pasaje, Villa expresa el deseo de abolir los ejércitos porque los déspotas los

usaban para mantenerse en el poder. En las colonias militares que Villa imaginaba, los militares jubilados protegerían el territorio en caso de invasión extranjera y en tiempo de paz participarían, como el resto de la población, en la prosperidad de la sociedad: sembrando, construyendo y educándose (171). *No me dejen morir así* pinta al Villa hacendado, progresista, trabajador que conoce de agricultura, construye la escuela Felipe Ángeles, usa la tecnología de su época y promueve una educación en la que los niños ponen en práctica lo que aprenden en sus lecciones tal cual lo describe Llergo en su reportaje.

Por otro lado, Villa se da cuenta que habló de más, comprometiéndose. Se llama a sí mismo “lenguaraz” (15) y concede que con esa entrevista firmó su sentencia de muerte: “Por supuesto, sus preguntas y pláticas «al azar» les medían el caldo a los frijoles, para ver cómo andaba mi relación con Estados Unidos; si pendejo no nací” (No me dejen 25).

Las ramificaciones políticas de la entrevista se revelan en la sección de la entrevista que Llergo titula, “Nada de Política, pero sobre todo, la política” (Una Semana 53-56). Aquí, Llergo resume lo que termina sucediendo en Canutillo: mientras Villa habla orgullosamente de los logros conseguidos en la hacienda, va ganando confianza y empieza a platicar de los temas políticos y candentes del momento. Reporta Llergo para su periódico:

Pero como más adelante se verá de lo que mayor amplitud me habló el general fue de política, y eso sin que yo iniciara la conversación, respetado su deseo y solo le hacía preguntas cuando él había entrado de lleno en la platicada. (*Una Semana* 54)

El reportero aprovecha el gusto de Villa por la conversación para obtener la información que necesita porque es evidente que fue a Canutillo para indagar sobre la opinión de Villa en el acontecer político mexicano. Un día antes de su regreso a la capital, Llergo le pregunta a Villa

sobre el concurso de exploración nacional llevado a cabo por El Universal sobre personajes de la política: “[...] hice al general una pregunta que traía preparada de antemano, para lanzarla en la primera oportunidad” (*Una semana* 93). Ante las evasivas de Villa, el periodista insiste: “quise todavía que me dijera algo sobre los primeros candidatos” (Hernández Llergo 93). Villa dice muy poco de Palovicini y habla sobre la personalidad conciliadora de Alfonso de la Huerta. Sorprendentemente, habla además sobre radicalismo de Calles en tanto el tema obrero (Hernández Llergo 94). Otras declaraciones que Palou toma de Llergo para su novela, que pudieron causar alarma al gobierno obregonista tienen que ver con las muestras de cariño del pueblo y el entusiasmo de la gente por la candidatura de Villa a la gubernatura de Durango; así como su capacidad para la guerra: “¡—Yo puedo movilizar cuarenta mil hombres en cuarenta minutos!” (Palou, *No me dejen* 27).

El texto de Llergo se entreteje con los econs de Reed en “Sería magnífico, yo creo, ayudar a México a ser un lugar feliz” para expresar el lamento de que no se hayan logrado los objetivos revolucionarios, quienes se quedaron en el poder fueron los peores (133). La desilusión se expresa a través de una construcción de aliteración a lo largo de este capítulo, a la manera de un corrido: “¡Qué no tiene derecho a soñar! (Palou 105)”, “¿Qué uno no puede tener sueños...?” (107), “Qué no tiene uno derecho a soñar...?” (109), “Qué no tiene uno derecho a soñar?” (111). Las interrogaciones y exclamaciones surgen de una voz dolida porque las aspiraciones a una vida digna no tendrían lugar en la época postrevolucionaria. En el seguimiento de estos pensamientos se podría concluir que la reincorporación de Villa al espacio político en apoyo a de la Huerta—amen de los momentos atrabancados—responde con su

voluntad de no cesar en la lucha por el bien común. Su asesinato puede leerse entonces como otro asalto en contra de la Revolución.

En su estadía en Canutillo, Llergo registra igualmente la existencia de detenidos en las galeras, el lugar que funge de bodega (56, 57). Combinando esta idea con las descripciones de Vilanova sobre la organización en Parrar para el asesinato de Villa, la novela muestra el lado oscuro de Villa en Canutillo. Villa aparece como un hombre que ejerce un control total sobre la gente: “Allí, en la estación, uno de los míos, Nicolás Flores [vigilaba]; nadie salía o entraba sin que yo lo supiera” (23-24). Los abusos de algunos villistas y del mismo Villa, permitiendo hacerse justicia por su propia mano, generan deudas pendientes que se tienen que pagar, tanto con gente pudiente como lo era la familia Herrera, como otros agravios por cuestiones de mujeres. Las múltiples desavenencias entre Melitón Lozoya y Villa en Canutillo son una síntesis del malestar general de los pobladores por las imposiciones de general. En este contexto, su asesinato en Parra parece ser resultado de deudas acumuladas por sus conductas excesivas. La conspiración política, entonces, puede fraguarse porque Villa había dejado de ser el Centauro que inspiraba respeto y lealtad.

#### **J. Las Pistolas y Las Mujeres de Palou**

La representación de las mujeres en la Revolución Mexicana es casi nula. El personaje de la Pintada destaca en *Los de abajo* de Mariano Azuela porque tiene un protagonismo importante, a pesar de ser un personaje femenino, y por ser retratada con rasgos individuales. Este mismo tipo de mujer revolucionaria lo podemos reconocer en el papel que María Félix desempeña en el filme *La cucaracha*, aunque la maternidad de la protagonista la haga

convertirse en una mujer reformada cuando los carrancistas derrotan a Villa. En su libro *Las Soldaderas: Women of the Mexican Revolution*, Elena Poniatowska rescata a varias mujeres de la revolución, pero en *No me dejen morir así*, Palou no nos presenta a estas coronelas o a las Adelitas y Valentinas de los corridos, sino a mujeres sumisas. Con esto vemos un contraste significativo con respecto a Villa, cuya hipersexualidad no conoce límites, y se impone tomando ventaja de las circunstancias. La más fuerte autodenuncia se observa en las jóvenes que llegan a Canutillo con la esperanza de mejorar su calidad de vida—que hacen recordar a Martina, la hermana de Villa— y son tomadas por el general para su beneficio personal, en algunos casos con la anuencia de los familiares de las jóvenes (77-78). Esto se combina con la actitud pasiva y cómplice de quienes lo rodean, lo que le permite a Villa casarse con algunas de ellas y procrear muchos hijos con todas. Palou debe tener presente la historia de violencia contra las mujeres en relación con la violencia en las maquilas en la economía neoliberal en el norte de México. *No me dejen morir así* presenta entonces a las mujeres como las principales víctimas de la violencia económica en la sociedad patriarcal y machista mexicana desde entonces hasta el presente. Es importante señalar que la novela de Palou no muestra la misoginia de Villa que describe Poniatowska en *Hasta no verte, Jesús mío*, esto es, y una vez más, debido a que los elementos femeninos son motivos que forman la construcción alegórica metatextual.

Sin dejar de reconocer la crítica social implícita en la novela, en esta parte final del capítulo retomo la conexión de *No me dejen morir así* con *Crónica de una muerte anunciada*, esta vez en torno a un juego metatextual. En el análisis sobre el aspecto metaficcional de *Crónica*, Jorge Olivares explica que los dos puñales con que los hermanos Vicario matan a Nasar representan los instrumentos de la venganza y la causa de la muerte física del asesinado. Esta

configuración contiene un doble significado, uno de los cuales es metaficcional (Olivares & García Márquez 491). Basado en el concepto de la muerte del autor de Ronald Barthes, Olivares nos recuerda que para que un texto gane autoridad es necesario que el autor muera. Esto sucede cuando el lector participa activamente para develar la escritura, superando la visión simplista que supone que el texto está terminado cuando el autor termina de escribirlo. Para Olivares, García Márquez dramatiza en *Crónicas* este proceso de escritura y lectura del texto a través del triángulo amoroso que se establece entre Nasar, Ángela Vicario y Bayardo San Román. En la lectura de Olivares, Nasar es identificado con el autor del relato, quien deberá morir; Ángela Vicario, con la escritura, que es inicialmente malinterpretada y tendrá que ser develada; y Bayardo San Román, con el lector de la escritura.

En su argumentación, Olivares explica que Nasar adquiere agencia como autor por la intervención de Ángela Vicario quien, al tener que decir el nombre de quien comete su deshonra, nombra a Nasar describiéndolo como a su autor:

Cuando el juez instructor le preguntó con su estilo lateral si sabía quién era el difunto Santiago Nasar, ella le contestó impasible:

—Fue mi autor. (citado en Olivares 486)

Al nombrar a Nasar, Ángela participa en un acto creativo, “se le ocurre”. La declaración de Ángela sobre la autoría de la deshonra de Nasar es causa de la muerte de éste. Muerto el autor, la escritura (Ángela) asume la agencia. Es ella, entonces, quien inicia el proceso de seducción. En el seguimiento de estas ideas, Olivares nota la importancia del epígrafe de Gil Vicente y la referencia a una seducción: “La casa de amor / es de altanería”. El acto amoroso se concreta cuando Ángela Vicario y Bayardo San Román se reúnen (Olivares & García Márquez 488),



dramatizado a través de las cartas de amor que Ángela envía a Bayardo. En el proceso para atraer a Bayardo, Ángela pasa por diferentes etapas de lo que se podría ver como un proceso creativo. Inicialmente es una escritura “convencional”; después Ángela escribe en un “estilo sesgado”, de “compromiso”. Finalmente, la escritura se torna “apasionada”, “febril”. A partir de ese momento, nos dice el narrador:

“[...]se quedó convencida de que aquel desahogo terminal sería el último de su agonía. Pero no hubo respuesta. A partir de entonces ya no era consciente de lo que escribía, ni a quién le escribía a ciencia cierta, pero siguió escribiendo sin cuartel durante diecisiete años.” (García Márquez 92-93).

El acto amoroso termina por cumplirse, cuando Bayardo llega a visitar a Ángela, y ella lo reconoce: “«Estaba gordo y se le empezaba a caer el pelo, ...Pero era él, carajo, era él»” (García Márquez 93). El hecho de que Bayardo busque a Ángela sin que haya leído las cartas indica que para Bayardo lo que importa es el intento de ella por seducirlo.

Aquí hay que recordar que, para Palou, como lo indica su tratado sobre la novela histórica, el escritor y el lector se comportan como dictadores, ejercen autoridad en el texto (181). Propongo que, en una configuración alegórica, al igual que *Crónica, No me dejen morir* dramatiza el proceso de la lectura y la escritura. Como autor de esta novela, Palou se desempeña primero como lector de los textos que intertextualiza, después como escritor de la novela. Por eso, el presentimiento de la muerte al inicio de la novela expresa la conciencia de la muerte del autor. Después, en el capítulo IX, el narrador (Palou) ve su propia muerte cuando lo atraviesa la “primera bala”: “supe que esa sensación ya la conocía, la había esperado desde siempre, la tenía identificada: la del abandono, la de la despedida” (Palou 100). Se cumple la fatalidad anunciada: “no tiene caso intentar escapar porque lo que una voz me vino a decir; clarito, sin palabras, pero clarito, fue que ora si me tocaba, que la pelona iba a venir por mí; ay

jijo, la muy inesperada” (14). Siguiendo la hebra alegórica planteada, la novela crea diferentes momentos de humor: “me iban a coser a balazos y a llenarme de agujeros el cuerpo, los muy cabrones. Instintivamente puse la mano sobre mi pistola enfundada, pero ya el siguiente balazo no me dejó decir ni una palabra” (100-101). A través de esta descripción en la que se alude al carácter incognoscible de Villa, Palou también expresa el reconocimiento de la cualidad fragmentaria de la novela y la participación del lector en su construcción. En cuanto la lectora inicia la lectura participa en una escritura. El autor no tiene más que decir.

Por otra parte, el narrador expresa la centralidad que las mujeres (la escritura, en nuestro esquema alegórico) han tenido en su vida: “Desde chamaco decidieron mi destino” (73). Su primer encuentro amoroso lo tiene con “la viuda” que al desaparecer después de un encuentro inesperado lo deja con el anhelo de volverla a encontrar: “sonaba tocarla en mis noches más febriles” (74). La metáfora se concentra principalmente, mas no exclusivamente, en los capítulos en que Villa nos habla de sus tres mujeres: Manuela, Betita, Luz (I, VII, XII). Palou se basa en los hechos biográficos que dan cuenta de los numerosos amoríos de Villa y la disputa de la herencia de sus viudas después de su muerte, así aparece el testimonio de Luz Corral, su primera esposa, en donde declara haber encontrado una nota por la que se entera de la infidelidad de Villa con Austroberta Rentería, dentro de su propia hacienda, por lo que Luz sale de Canutillo para siempre (Corral 228).

Con el dicho “La mujeres juntas ni difuntas”, el narrador indica la complejidad que deriva del entrecruce intertextual. Al hablar de los casamientos, “arrejuntamientos” —Urroz los llama “amaridamientos” (Urroz 138)—, infidelidades, hijos legítimos e ilegítimos, es muy posible que Palou esté indicando su acercamiento a la actividad escritural, a la incorporación de

las novelas que toma como intertexto y, muy posiblemente, a manera de broma, de diferentes momentos de la trayectoria literaria del autor. En el primer capítulo, el narrador se muestra insomne a medianoche, entre el día y la noche. Piensa que Luz “ronca” en el cuarto al lado; quiere estar con Betita en esos momentos, pero también se encuentra lejos, en Canutillo, el lugar que hemos asociado con la utopía o la posible traición de los ideales. La imagina roncando, pero sabe que puede despertar en cualquier momento cuando despierten sus retoños:

Así que Betita, allá en la hacienda, ni se enteró ni se inmutó, acostumbrada a mi peso muerto mal durmiendo y vociferando, entre sueños, los nombres de muchos de mis muertos y de mis tantas mujeres. Pero ella no reclamaba nunca, todo se lo guardaba, yo pensé, para mejor ocasión, de usarlo en mi contra. Si despertaban sus hijos, Panchito e Hipólito, ahí sí que ella cortaba de tajo lo que estuviera soñando; aunque observando cómo roncaba, ida, revuelta en las mantas en esa oscuridad me sentí más solo. (15)

Este pasaje, que no tendría sentido si no fuera dentro de un tratamiento metafórico, es una referencia a los instantes de placer en el lecho amoroso en *Crónica de una muerte anunciada*, con María Alejandrina Cervantes, la prostituta de Riohacha responsable de iniciar a Nasar y a sus amigos en las artes del placer. Por otra parte, “la sábana de hilo” nos remite a Ángela Vicario quien pensaba inicialmente fingir para tapar sus “prendas perdidas” (García Márquez 37). Olivares nota, por cierto, la importancia de que Ángela decida no engañar a Bayardo al seguir el consejo de las amigas de hacerse pasar por virgen, en favor de la verdad. En la cita reconocemos, además, la referencia a Bayardo San Román que cree “comprar la felicidad” con el “el peso descomunal de su poderío” (37). En resumen, el pasaje expone los engaños que serían obstáculos para una unión verdadera.

El capítulo “Matar a una hembra es matar a diez mexicanos” se centra en Luz Corral, a quien se relaciona con el período oscilante de la guerra y se la caracteriza principalmente por su altivez. Luz se desdobra como la Santa de Cabora de Porfirio Díaz en *Pobre patria mía*; es también la Güera, Luz Corral de Villa, “La Güera Luz Corral” “Lucesita” y “Lucesita de Villa”. Tal vez por haber sido su primera mujer, “a la Güera Luz Corral le tocó el camino más difícil”. Luz Corral “se portaba como la dueña [de una tienda de abarrotes], aunque era de sus padres. Nomás me vio entrar, abrió tamaños ojos y paró la trompa sin mirarme, ladina” (75). Le daba picotones para que volviera a la tienda de vez en vez. Luz Corral, la altanera, siempre volvía, pero desaparecía por períodos breves cuando se iba, “muchas veces” (al extranjero), en ocasiones, llevada por causas mundanas. Lucesita de Villa “daría a luz a un niño muerto. La tristeza la apagó por un tiempo y yo no tuve a bien detenerme a juntarle las lágrimas” (75). Villa le promete a la Güera ponerle una casa para que la administre (78), pero Luz es consciente de las mundanidades de la vida del general y acepta a sus otros amores: “se da cuenta que siempre sería la primera, pero nunca la única” (76). Luz se encarga de mantenerlo purificado, y nótese que la manera en que lo logra es como lo hace Ángela Vicario “tejiendo la rueca frente a la ventana”, atenta a su “bordado” o “bordando una máquina de coser” (García Márquez 86, 88, 91, 93). Luz lo consigue “mientras daba vuelta a su tejido” (No me dejen Palou 78). Según el Villa de Palou: “Muchas de mis prendas nomás no aguantaban la purificación”. Así, las mujeres “fugaces” son las que conoce solamente por unas horas y tienen “la más triste historia” (77), en contraste con Luz: “La Güera y yo le dimos rienda suelta al hilo del amor, y a pesar de tanta calamidad fuimos medianamente felices” (75.).

El capítulo “Una carta de amor” es la carta que Villa escribe a Betita (Austroberta Rentería). A esta mujer le hace las mismas promesas de darle a administrar la casa y hacerla la dueña de la hacienda (79): “Una carta te quitó por unos días el sosiego y despidió también a Luz de la hacienda, porque no pudo entender que de momento tú reinabas en mi corazón” (128). Betita, quien acepta también no ser la única, representa un período más tranquilo (en el proceso de la escritura), pero no por ello deja de ser compleja: “se encargó que anduviera todo con precisión de reloj suizo” (79); “Betita, tan pequeña que te me evaporabas en la cama, escurridiza cuando había que tomar decisiones ajenas a tu voluntad” (128). Sin embargo, tampoco es ella la última mujer de Villa. Cuando Betita pasa a ser la “generala”, Villa se interesa por un nuevo amor: “También puedo decir que al final [Betita] me gustaba más para generala ahora que Luz se había retirado, y por eso la Manuelita apareció en el camino, pues no solo de flores en la mesa vive el hombre” (79). Manuela Casas se hace cargo, provisionalmente, de la administración del hotel.

Hacia el final del capítulo VII, Villa menciona los nombres de las muchas mujeres que tuvo, a quienes les puso casa cerca de la hacienda. Estas mujeres, al igual que Luz y Austroberta, al principio se hacen las difíciles. Villa nos dice que las más rejegas son las que más le gustan: “claro que hubieron las recias, las respingonas como yeguas salvajes, que eran las que me gustaban por juguetonas, por difíciles; al final fueron las que más duraron con un servidor” (77). El general confiesa que “hubiera querido darles más y hacerlas sufrir menos” (73). Le consuela saber que cuando estuvo con ellas les dio todo su amor. En un lenguaje casi lírico expresa su sueño: “Un rancho con vacas y muchos niños riendo. Una puesta de sol. El beso de la mujer de uno, sus ojos. Siempre sus ojos” (112); así como la duda de alcanzar esta utopía:

“aunque no creo que lo halle nunca y pueda convertirme al fin en arbusto o espina triste de cardenche, en pájaro o en mujer, en río de nuevo, en uno ojos; siquiera en viento que mueve los cuerpos de los ahorcados y sus pies descalzos” (170). Sin embargo, se convence que, aunque esté perdido no cesa su esfuerzo porque lo que cuenta es el intento:

[...]una ciega necesidad que se niega a batirse en retirada y que no negocia rendición alguna. De lo contrario estaré condenado a ser solo palabras. Un montón de palabras que nadie entiende y se confunden, cabronas, con el silencio. (170)

Si en *Crónica* el hilo y el bordado son los motivos de la escritura, en esta novela de Palou es la constancia en el arado de la tierra lo que posibilita “cosechar lo sembrado”. Villa declara reconocerse orgulloso de cada uno de sus hijos engendrados y de los otros (escritores) revolucionarios que son herederos y portadores de un legado (129). El narrador es atrevido al declarar que tiene hijos del otro lado del Río Bravo que no saben de la herencia revolucionaria mexicana que el general ha dejado, pero en el fruto del tiempo futuro lo sabrán. La novela termina así con la fecha y el lugar subrayado en letra itálica, confirmando con ello que Palou es uno de los generales, de los tres subrayados en la novela (119, 121).

Seguramente, el lector familiarizado con la trayectoria literaria de Palou, que sabe de su temprana incursión en el ámbito literario, de las controversias, los manifiestos, los logros, las amistades literarias y su larga permanencia en la novela histórica, podrá reconocer en las altas y bajas, las conspiraciones, las traiciones y las lealtades, las idas y regresos del extranjero, varios aspectos de la vida literaria del autor, e incluso nombres específicos detrás de algunos de los personajes, generales y contrincantes como el general Lozoya, o el tal Solache, enfrascados en hacer la revolución o contenerla. Valdez ya mencionaba que, en *El último campeonato mundial*,

novela en la que Palou usa el motivo de un torneo de fútbol para hablar de la contienda literaria de su época, el autor hace guiños a sus amigos de temas relacionados con la literatura. En el capítulo sobre *Pobre patria mía* describí el trazo alegórico por el cual, y con motivos relacionados igualmente con mujeres, esposas y residencias, se hace un reconocimiento de la cualidad palimpséstica de la narración a la vez que se describe el proceso creativo como un viaje. *No me dejen morir así* continua esta estrategia abrevando de motivos similares, aunque en contextos diferentes.

#### K. Conclusión

En 2013, tras la publicación de *Varón de deseos* (2011), Palou expresó su intención de trabajar en un proyecto sobre la violencia en el norte de México. No dijo que se tratara de otra novela histórica ni que abordaría el tema de Villa. Es muy probable, sin embargo, que en ese entonces se estuviera refiriendo a *No me dejen morir así. Recuerdos póstumos de Pancho Villa*, por las interrogantes y los planteamientos que la novela propone. La violencia que se vive en el norte y a lo largo de todo México tiene como fuente generativa la violencia social que esta novela denuncia. La política económica neoliberal implementada agresivamente desde los años noventa ha provocado una desigualdad insultante para cualquier sociedad consciente. El acceso a fuentes de trabajo, a la educación, a una vida segura, en familia y dentro de una sociedad son derechos humanos cada vez más lejanos para gran parte de la población mexicana. No es fortuito, con la penosa violencia contra las mujeres en Juárez, pero también en el resto del país, que la novela posicione a las mujeres como las principales receptoras de esta violencia social y el símbolo de la violencia del porfiriato y de la era neoliberal. Este es un problema que, por

estar lejos de ser resuelto, resurge continuamente en trabajos literarios, como lo muestra la obra de teatro *El túnel* (2017).

Palou noveliza a Pancho Villa para poner en la mesa la discusión acerca de la violencia social y la relación de ésta con la violencia criminal. Con Villa, Palou trae a los testigos que sufrieron la violencia social como ejemplos de vida porque no aceptaron las condiciones opresivas y soñaron con una sociedad diferente. Para Villa, según Reed, se trataba de colonias militares en las que hubiera una independencia regional. Lo que la novela rescata es la osadía de imaginar una sociedad que sea símbolo de vida digna y en la que los ciudadanos asuman su responsabilidad y ejerzan su derecho de actuar. La novela hace que nos preguntemos, junto con Villa, el por qué tendría que ser ésta una utopía.

Al igual que las otras dos novelas de Palou sobre Zapata y Díaz, la novela de Villa tiene una buena dosis de literatura. Reconociendo en la herencia latinoamericana los ingredientes para la intriga, Palou sigue los rastros de García Márquez y su *Crónica de una muerte anunciada* en el cuestionamiento epistemológico, la denuncia social y el juego metaficcional. También muestra, como lo hiciera el autor colombiano, que no hay género literario (policiaco o histórico) que ponga límite a la imaginación y al gusto de contar historias. En cuanto a su herencia mexicana, Palou configura su novela con una serie de anécdotas, a través de un trazo alegórico y dentro de la estructura más compleja de la intriga. La presencia de Campobello en esta estructura de temporalidad dislocada se siente por medio de la técnica del empalme de historias usada en *Cartucho*. El contrapunto se sostiene por medio de la ambivalencia del personaje planteada a través de *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael F. Muñoz. Palou abreva de los testimonios de Bauche, Vilanova y otros muchos cronistas, enriqueciendo este entretejido



textual con voces diversas y acentuando la imposibilidad de quedarse sólo con una versión de Villa. En este sentido, Palou hace una parodia de ciertos aspectos de *Vámonos con Pancho Villa* y *Cartucho*, mostrando la tendencia que ha habido de exagerar característica impuestas al del personaje y contribuyendo a su configuración mítica. Con todo, Palou reivindica a Villa al formular el carácter social y político de la revolución del norte.

Las fuentes históricas y literarias, así como la crítica literaria, son sometidos a la ficción como materia prima y tratados bajo los recursos narrativos posmodernos para configurar una subjetividad de Villa desde la que el lector puede acercarse a sus convicciones, sueños, y lamentos, lo mismo que a su confianza y a su orgullo. No hay soluciones, ni posturas tajantes sobre el pasado en *No me dejen morir así*, lo que hay son conductas y acciones condenables y admirables; así como una provocación a seguir búsqueda de respuestas tras el estudio de la historia y sus formas de representación.

## V. CONCLUSION: PALIMPSESTÓ DE LAS VOCES DE HUÉRFANOS

Desde 1995 en que Palou escribe su novela apocalíptica *Memoria de los días* hasta la publicación de la última novela histórica de Palou, se cubre un período de más de veinte años en los que México vive diferentes momentos históricos: el resquebrajamiento priista, la transición política panista en el gobierno, la cual Mauricio Merino describió como la "transición votada" ya que las reformas se concentraron en la política electoral y no en reformas que mejoraran las estructuras institucionales antiguas. Claudio Lomnitz (2001) prevenía también de los peligros del enfoque exclusivo en los derechos electorales. Para este sociólogo, se corría el riesgo de que se ignoraran cuestiones sociales y que esto diera lugar a la reemergencia de la perniciosa dialéctica de servilismo y rebelión (80). La evaluación de Lomnitz resultó ser profética. No se generó la apertura democrática que sugerían algunos estudiosos de los cambios que se estaban viviendo en México,<sup>44</sup> por lo contrario, desde entonces al presente, el país ha atravesado por momentos realmente escabrosos por el incremento de la pobreza. La crisis económica trajo como consecuencia una ola de migración de trabajadores mexicanos a los Estados Unidos sin precedente en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI. México empezaba a ser descrito como un Estado fallido. Mauricio Tenorio habla de una sociedad "groseramente desigual" (54). El acercamiento militarista contra el crimen organizado del presidente Felipe Calderón desató la violencia de los carteles de narcotráfico y desapariciones de personas civiles. El resurgimiento de las autodefensas en Michoacán (1913) fue un caso sintomático de la ineficacia de las instituciones y la desesperación de la población por obtener seguridad en sus regiones. La desintegración del tejido social se ha extendido más

---

<sup>44</sup> Véase *Opening Mexico: The Making of a Democracy* (2004), escrita por Julia Preston y Samuel Dillon.

allá de la publicación de las tres novelas que hemos comentado en esta disertación. El gobierno del presidente Enrique Peña Nieto fue incapaz de implementar exitosamente las reformas educativas y de transparencia, y tampoco consiguió controlar la criminalidad. Además, su sexenio estuvo plagado de escándalos de corrupción en los que estuvieron involucrados el Estado, grupos de tecnócratas y el crimen organizado. Baste mencionar el fiasco de la multimillonaria construcción del sistema de transporte público (METRO), la segunda fuga de Joaquín Guzmán Loera (El Chapo) y la corrupción de un sinnúmero de gobernantes que debían enfrentar cargos criminales por enriquecimiento ilícito. El título del artículo del New York Times, “Corruption at a level of audacity ‘Never seen in México” (NYT 20017), con motivo de la captura del gobernador de Veracruz Javier Duarte, resulta revelador en este sentido. Todo esto acompañado de la terrible sombra de la desaparición de los cuarenta y tres jóvenes estudiantes de Ayotzinapa y la falta de esclarecimiento sobre los hechos y los responsables.

Palou, al igual que otros escritores mexicanos, ha puesto en ficción lo que pareciera ser la desaparición del Estado mexicano. Ya en su novela *Memoria de los días* (1995), al igual que Ignacio Solares en *El sitio* (1998), Palou muestra el éxodo de los habitantes de la Ciudad de México que migran hacia Los Ángeles en busca de respuestas. Como Carmen Boullosa, en *La Milagrosa* (1993), los curanderos de esta novela de Palou sanan el dolor de una multitud de personas que viven en el borde económico y afectivo. Incluso después del viaje, estos mexicanos son incapaces de crear un espacio diferente en el que puedan reinventarse. Después del apocalipsis, dice Palou en esta novela, lo que sobrevive es la palabra, la memoria, aunque ésta corra el riesgo de quedar atrapada en los estantes de una biblioteca (*Memoria de los días* 276). La diferencia de *Memoria de los días* y las novelas de Solares y Boullosa es el

entretejido intertextual conformado por poesía y reflexiones de varias épocas y de diferentes culturas sobre el tema del apocalipsis, incluso textos pictográficos del tarot. Las novelas sobre la Revolución Mexicana: *Zapata*, *Pobre patria mía* y *No me dejen morir así* indican el interés de Palou por entender el presente que le ha tocado vivir revisitando el pasado desde múltiples ángulos y apoyado por textos plurales. En su ensayo *La culpa de México: La invención de un país entre dos guerras*, Palou propone como necesaria la interrogación permanente para saber, como lo intentó Vargas Llosa en *Conversación en la catedral*, cuándo se “jodió” el país (*La culpa de México* 9).

La memoria y la palabra es lo que toca a las tres novelas históricas que he analizado. A través de ellas, el autor busca dialogar y que los lectores conversemos con el pasado prerrevolucionario y revolucionario. Pudiera resultar paradójico que el autor urda tal conversación en un período histórico – La Revolución Mexicana – que fue revisitado tantas veces por los gobiernos posrevolucionarios como fuente de legitimación. No lo es tanto, si consideramos que Palou se apoya ampliamente para la elaboración de sus novelas en una historiografía contemporánea que revisa y deslegitima varios mitos del discurso histórico posrevolucionario oficial (John Womack hijo<sup>45</sup>, Francisco Pineda Gómez, Paul Gardner, Friedrich Katz). Cada uno de estos historiadores trae a la mesa, en su acercamiento microhistórico y abierto a géneros otros que el histórico, una visión de mayor elaboración sobre los acontecimientos de la época; así hay un intento por entender a los personajes históricos más allá de su presente inmediato y en un contexto local e internacional, registrando además el

---

<sup>45</sup> Womack pertenece a una generación de historiadores anterior. Sin embargo, es pionero en el estudio de la historia del movimiento comunitario agrario en Morelos y ha influido las investigaciones de historiadores más contemporáneos.

papel de la producción cultural. Apoyado por tales textos de no ficción, Palou recurre a su imaginación para indagar en la vida íntima, los pensamientos y los sueños de sus personajes. Todo ello con una conciencia sobre el papel que juega el poder hegemónico en la construcción de imaginarios.

Palou explica que la novela histórica crea una ilusión del pasado, pero vive en el presente (Sánchez Prado 2018, 177). Palou escribe ficciones históricas basándose en documentos de archivo y la historia contemporánea, pero con la conciencia de que hay un margen de error o prejuicio. En otras palabras, el autor cree en el poder de las fuentes al mismo tiempo que tiene la conciencia de que esta construcción es relativa por el hecho de que ningún discurso escapa a una postura ideológica particular, por lo que cada novela cuenta con una sección en que Palou refiere a sus fuentes. Cada una de las ficciones contiene un elemento ensayístico que le permiten a Palou avanzar ciertas hipótesis en torno a tres personajes protagónicos de la historia: así nos presenta al Zapata legalista de la novela epónima; al Díaz cegado por la modernidad en *Pobre patria mía* y a un Pancho Villa reclamando, justificando y corrigiendo algunas descripciones de su biografía en *No me dejen morir así*. La posición histórica planteada por el autor es provocar la conversación que estimule la revisión y reflexión del lector sobre el pasado, en relación con su presente y con miras de imaginar el futuro. El autor parte de la premisa del valor simbólico que se desprende de su trabajo ficcional histórico, hecho que es palpable en su elección enunciativa. Palou inserta en sus tres ficciones históricas una pluralidad de voces y se apoya para ello, lo mismo en fuentes canónicas que en fuentes híbridas de la historia, pero también en la literatura y la cultura popular: corridos, crónicas y leyendas. En esta práctica, Palou confirma su declaración en el manifiesto crack de que la

multiplicidad, “ejercicio coral”, es uno de los principios esenciales en la narrativa que ambiciona (*Crack. Instrucciones de uso* 203). Las tres novelas son una polifonía de voces, de diferentes géneros y registros tratados en una manera que hace evidente el poder que cada uno tiene en la configuración del pasado.

Es posible trazar una continuidad en las novelas históricas de Palou, o aquellas que se centran en personajes históricos. Los conceptos históricos y culturales, los recursos intertextuales y las estrategias narrativas de que se vale para la configuración de estas tres novelas históricas son ya identificables en sus primeras novelas. Un aspecto remarcable de *En la alcoba de un mundo* (1992), novela sobre la vida del poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia, es la función de la voz narrativa en la construcción de la ficción. María Gutiérrez Tovar destaca como fundamental el papel del personaje del transcriptor, el cual se presenta ante el lector como un simple compilador y ordenador del material, aunque en realidad, dice Gutiérrez Tovar, el transcriptor interpreta y comenta sobre lo que se dice en primera persona (117). Gutiérrez Tovar identifica la intervención argumentativa del transcriptor con el autor. Ignacio Sánchez Prado observa el carácter multitonal de *En la alcoba de un mundo* y describe la novela como un “aggregate of text in multiple registers” (132), explicando que es un rasgo notable igualmente en *Paraíso clausurado*, cuyo argumento describe el descenso melancólico del escritor Gavito a la vez que articula una postura melancólica hacia el trabajo literario. Gavito representa el espíritu modernista— la tradición cosmopolita—que no se puede sostener en la era neoliberal (131-132). Esta “capacidad para mezclar sutilmente las ideas propias del autor con las ideas de Xavier Villaurrutia” o “amaridamiento” es reconocida también por Eloy Urroz (Urroz, 2004 137-138). De esta mancuerna deriva la cualidad ensayística de la novela.

En *Memoria de los días* el autor dice experimentar con el narrador en tercera persona el flujo de conciencia para que éste no tenga la hegemonía discursiva, sino que compita con las otras voces sin que ninguna de estas sea más verdadera que otra (Regalado 2009). Aquí es necesario recordar la relación entre la perspectiva del narrador en *Zapata* con la del autor observada por Gambetta Chuk (72). En *Zapata, Pobre patria mía* y *No me dejen morir así*, hay un balance entre las voces, aunque los textos que son tratados de manera hipertextual tienen por la naturaleza de esta estructura una presencia más abarcadora que las citas intertextuales. Recordemos, por tanto, la presencia de Rulfo y Vallejo en *Zapata*, y lo mismo se puede decir de la presencia del poema de Pacheco, "*El silencio de la luna*" y de *Crónica de una muerte anunciada* en *Pobre patria mía* y *No me dejen morir así* respectivamente. El narrador (Palou) se desdobra, como lo explica Palou en su entrevista con Tomás Regalado en relación con *Zapata*, y trata de pensar y sentir como los personajes.

En *Zapata* el narrador omnisciente se aprovecha del narrador colectivo que es el corrido, pero con indicaciones que no se puede confiar completamente en él. El narrador asume la persona de un corridista, absorbe diferentes voces y se desempeña como compilador y ordenador de un cuerpo textual diverso. *Zapata* representa de manera metafórica el deseo de los marginados de inscribirse en la historia y romper con el estatismo histórico. La tensión encarnada por el personaje protagónico indica, por un lado, la materialidad de la historia y su relato de fracaso, y por otro, la recuperación de la demanda zapatista de "*Justicia y Ley*" que quedó soterrada bajo el extenso discurso zapatista, y que, según el autor y narrador de *Zapata*, es la demanda orgánica que surge de la lucha agraria en Morelos. La novela articula el sentido

perverso de la palabra en su manifestación ideológica, política y propagandística. En el centro de la novela está un sentido metafísico en torno al poder creador y destructivo de la palabra.

La identificación de una retórica apologética y apostrofada en la construcción en la modulación de la primera persona propuesta por James Fernández nos ayuda a distinguir la doble narración de las 'autobiografías' narradas por Díaz y Villa, en las que reconocemos al narrador no confiable de la teoría retórica. Las novelas, entonces, se presentan bajo la modulación del "Yo," en lo que pareciera ser la enunciación de una sola perspectiva, pero que resulta ser realmente uno de los contrapuntos por los que se entretienen otros textos y otras versiones mientras, de manera tangencial, se denuncian juicios históricos pasados y se provoca el recuerdo de la historia. En *Pobre patria mía*, Palou intertextualiza algunas estructuras sintácticas y la caracterización del lenguaje del personaje histórico tomadas de *Memorias de Porfirio Díaz* y se sirve de los pretextos extraídos de la correspondencia personal del presidente Díaz; todo esto para construir la voz directa y de mando del personaje ficcional que se complementa igualmente del estado psicológico del personaje imaginado por Palou, pero basado en el relato histórico de Tello Díaz, *El exilio: un relato de familia*. Así, Palou consigue un retrato aparentemente realista del personaje. El dibujo realista y el contrapunto se detallan además gracias a la aportación intertextual literaria. Palou, lo mismo que lo hace Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, somete a su personaje a vivir diferentes estados de consciencia y al dolor físico y emocional de confrontar a sus fantasmas del pasado con la desolada realidad del presente discursivo. Ambas novelas plantean la sugerencia de un paraíso perdido, que es, sin embargo, falso porque esconde otras omisiones de violencia histórica. La novela de Palou critica a quienes una vez en el poder olvidan sus ideales patrióticos y destaca, al igual que



aquella, el peligro del olvido histórico y lo fútil que resulta intentar escapar del pasado.

Incorpora, como no lo hizo Fuentes en su novela, un homenaje a la literatura—*Tomochic* y *Morirás lejos*— que es parte de la construcción de la memoria histórica y literaria, y por ello representan la “ruptura y continuidad” en la literatura mexicana.

Palou elige para la construcción de palimpsesto de *No me dejen morir así*, la novela de García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, un trabajo metaficcional que hace alarde del ingenio, artificio y confianza en el poder de la palabra, atributos dados al personaje protagónico de la novela. La presencia de *Crónica* es articulada de una manera hipertextual en tanto constituye un comentario metatextual sobre el carácter incognoscible de la historia y una crítica a prácticas culturales perniciosas para la sociedad descrita. Al igual que *Pobre patria mía*, cada uno de los episodios de esta novela sobre Villa representa una unidad autónoma que es a la vez interdependiente de otras en un contexto más panorámico. Dos de los intertexto dominantes son dos de las novelas más representativas del villismo literario: *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz y *Cartucho* de Nelly Campobello, cuyos ecos permiten que Palou consiga, a la vez, una condenación y reivindicación del personaje respectivamente. Estos dos textos permiten indagar en la compleja relación de Villa con sus dorados, en la cultura militarista regional y la historia particular del territorio del norte de México, particularmente Chihuahua y Durango con la frontera estadounidense. La contraposición que suponen estos dos relatos villistas se duplica en cada uno de los capítulos que a la vez se basan en varias de las crónicas que existen sobre el personaje histórico, incluyendo la propia versión de Villa sobre el relato de su vida como lo cuenta Bauche Alcalde en su manuscrito. Este último, el relato sobre su asesinato basado en *La muerte de Villa* de Vilanova, y la entrevista del periodista Hernández

Llego a Villa meses antes de su muerte retratan la vida íntima del personaje, aspectos de su vida política y el impacto que tuvo en los territorios del norte y en el país. Los dos últimos son especialmente fundamentales en la configuración de la trama política; es decir, de la intriga. Los textos literarios e históricos, al igual que la crítica literaria y los pretextos, repiten como las voces asonantes de Zapata y la voz apostrofada de Díaz un mensaje singular que fue barrido por la historia oficial escrita por los adversarios del Villa histórico. Así, la novela propone el mensaje social de la lucha villista a pesar de la falta de un texto ideológico a la manera del Plan de Ayala y elabora en las visiones de Villa en cuanto a la distribución de tierra, arraigadas en una cultura regional e influenciadas por ideas progresistas sociales y liberales donde se considera importantes la educación y el desarrollo técnico. *No me dejen morir así* es más enfática que las novelas anteriores en hacer evidente la manipulación ideológica del discurso histórico por parte del poder hegemónico en ambos lados de la frontera y la influencia de los medios culturales en la reconstrucción del pasado. Es la única novela en donde se refieren textos de la crítica literaria — Max Parra y Jorge Aguilar Mora—como parte constitutiva de la novela.

Las tres novelas están compuestas bajo estructuras complejas y comparten otras similitudes de peso; son novelas dialógicas que promueven una postura crítica y la participación del lector. Como signo de contemporaneidad, el autor recurre a la intriga como estructura interna. Esta estructura además de tener gran vigencia en la época contemporánea le permite a Palou generar una narración de contrapunteo, además de ir acorde con el elemento enigmático que encierra el ambiente político de la época revolucionaria y el carácter mismo indescifrable de la Historia. Por otro lado, las tres estructuras narrativas se complementan con

una configuración alegórica, recurso propio de la tradición de la novela de la Revolución Mexicana: Zapata es el campesino traicionado, Díaz es el viejo régimen patriarcal, Villa es el norteco estoico que vive entre la violencia perpetua.

Los entrecruces intertextuales dan lugar a dobles sentidos de los que se derivan interpretaciones múltiples. Las novelas comparten temas similares que están relacionados entre sí, tales como la orfandad, la incomunicación, la violencia y la traición de los ideales revolucionarios, históricos, y literarios. Antes que padre Zapata es el hermano, pero ante todo *Zapata* es la figura del hijo que se rebela al fatalismo del padre, aún después de haber internalizado este fatalismo. La conciencia social del personaje deviene paradójicamente de la memoria de los agravios del pasado. Pero es un pasado que pudiera paralizar. El mérito de Zapata es la lucha permanente a pesar de sus dudas. El tema de la orfandad es predominante de igual manera en las novelas sobre Porfirio Díaz y Pancho Villa. En *Pobre patria mía*, la alegoría formula una relación entre el espacio íntimo (la familia) y el espacio público (el estado). Es una alusión a la época de la formación del liberalismo mexicano que incluye el evento traumático de la pérdida del territorio (Santa Anna) y se extiende al período de la primera Constitución liberal con Juárez, que es a la vez el período de formación política y militar que va a dar paso a la modernidad mexicana. Díaz es el hijo huérfano de madre “huérfana” y de un padre débil y enfermizo que muere prematuramente; tiene una cualidad fantasmal porque representa la figura del deseo, una figura siempre añorada. Díaz debe sustituir la figura paterna a una temprana edad. El sentimiento de traición en esta novela es resultado de la injusticia del patriarca al dispensar preferencias a los hijos oligárquicos y marginar a la mayoría de los mexicanos. Desequilibrio facilitado por el desapego a la ley y la política caudillista de

compadrazgo bajo el disfraz de liberalismo. La novela denuncia en la representación del poder desmedido de algunos y la marginación de la mayoría, la falta de instituciones y apego al estado de derecho que crea una sociedad sostenida en vínculos caprichosos que resultan en traiciones inesperadas, brotes de violencia y residuos espectrales. La herencia liberal es presentada como un gesto vacío en la que se sostiene un proyecto de modernidad que encierra una doble mascarada: Orden (ley) y progreso (modernidad). La novela rompe el mito del liberalismo mexicano y relativiza algunos hitos de la historia del país azteca (Juárez, la Constitución de 1857), hace que los lectores volvamos la mirada a la época de la Reforma, a sus aspiraciones, a sus retos y a las tendencias que impidieron su definición. Una forma, tal vez, más beneficiosa para Palou que la de concentrarse en execrar al Díaz histórico. La novela pone el dedo en las posiciones perniciosas en las que participan el Estado y sus ciudadanos: el paternalismo y el centralismo, generadores de manifestaciones autoritarias del poder y la pasividad de la ciudadanía. Como en *Zapata*, aunque en mucho menor grado, la novela focaliza la marginación de la patria chica y la violencia contra las comunidades indígenas.

En *No me dejen morir así*, la orfandad deriva de la falta de compromiso a la familia, la base del tejido social, causado por la inconciencia social y la ambición personal de las elites del poder. Los líderes de todas las facciones revolucionarias, al igual que en *Zapata*, son incapaces de llegar a algún acuerdo que sea respetado. Los decretos, reformas, planes y constituciones tienen una cualidad efímera, resultado de los caprichos personales y engaños. La novela pone énfasis en el costo social que las prácticas de poder tienen en la familia, estableciéndose la conexión entre violencia social, violencia criminal y rebelión. El personaje protagónico, de la misma forma que el personaje histórico, es mejor conocido por su apodo que por su nombre de

pila —Doroteo Arango—como síntoma de desarraigo social. Villa, a la vez, dice dar su nombre a todos los hijos que se le adjudican, como una manera de presentarse como un padre que responde, pero solo puede ejercer sus responsabilidades paternas con algunos de sus hijos cuando puede vivir de manera holgada, y hasta con privilegios, en la hacienda que obtiene en el período posrevolucionario. Esta biografía que Palou realiza sobre Villa es la única de sus novelas sobre la Revolución en que la violencia hacia las mujeres es tratada de una manera frontal, aunque se asoma sesgadamente en las dos novelas anteriores. De esta manera, Palou critica la cultura machista, y la sitúa bajo el contexto de una red de paternalismos en un patriarcado reconstruido por huérfanos, respondiendo a los abusos de poder en una sociedad expuesta a vejaciones inimaginables debido a la impunidad y el poder desmedido. La revolución armada y la muerte se presentan como únicas alternativas de cambio en ausencia de vías legítimas y reales para que los marginados transformen su situación de opresión.

El tema de la relación entre México y los Estados Unidos es una constante en las tres novelas, aunque en *Zapata* y *Pobre patria mía* los comentarios son menos en comparación con la novela de Villa. Entre las diversas presiones sobre los zapatistas se cierne el constante temor de una posible invasión americana, lo que tiene impacto en las decisiones tomadas. Además, está el hecho de que Zapata no recibe el apoyo que en otros momentos recibió Villa por parte del gobierno americano. La compleja relación entre los dos países se expresa en *Pobre patria mía* por medio de las contradicciones de Porfirio Díaz en torno al país del norte. Díaz admira a los Estados Unidos, pero lo ve con reserva y, en algunas ocasiones, hasta con desprecio. Por otro lado, la dependencia que se genera por la inversión de este país anglosajón obliga a que sus intereses sean tomados en cuenta, a la vez que es seducido por el gusto afrancesado de las

élites conservadoras y los políticos científicos de su gobierno. El impacto de los intereses capitalistas estadounidenses en la política y devenir social e histórico de México es muy notable en *No me dejen morir*. En la época en que en México se está negociando terminar con las paraestatales del país, la historia de las negociaciones en torno al petróleo resulta muy sugerente y obliga a ampliar el ángulo de análisis sobre el tema en el México presente. La novela reafirma la percepción en México de ser considerado por los estadounidenses como la trastienda de los Estados Unidos, percepción reveladora ante el acentuado discurso antimexicano desde la campaña presidencial de 2016 en Estados Unidos.

Así como las novelas muestran algunas posturas nocivas que impiden el desempeño democrático y la independencia política, la novela recupera también cualidades que el México de hoy necesita. No se trata de posturas ideológicas sino cualidades de tipo ético. El autor parece admirar la capacidad de los tres personajes de imaginar un determinado tipo de sociedad y participar activamente por alcanzarla. Zapata se levanta, una y otra vez, a pesar de sus dudas, del racismo imperante y la corrupción de las instituciones para lograr que la comunidad indígena y campesina sea representada en la esfera pública y se cumpla su derecho ante la ley de recuperar las tierras comunales. Díaz imagina una patria que pueda vivir a la par del mundo que goza del progreso y valora el talento, la creatividad y el esfuerzo de sus ciudadanos. Al igual que Díaz, Villa cree en el progreso individual, y en la necesidad de crear, desde el gobierno, condiciones de trabajo y educación pragmática para promover la superación e independencia de todos los ciudadanos. Los tres son hombres de acción que tienen dignidad y amor a la patria chica—Morelos, Oaxaca, Chihuahua y Durango—por la que luchan.

El revés irónico que cada uno de estos personajes sufre es resultado de sus propios excesos, que son los de la sociedad mexicana. Esto, sin embargo, no impide que se reconozcan rasgos excepcionales en los momentos de solidaridad y acción, como un ejemplo que marca la ruta del cambio. Se podría decir que, a pesar del pesimismo histórico, en las novelas permea una utopía ubicua. En *Zapata* aparece cada vez que el personaje logra superar su última desilusión y, como lo describe una escena en *Zapata*, lanza la cuerda del otro lado sin saber exactamente lo que hay del otro lado (80). La esperanza en *Pobre patria mía* deriva de la noción cíclica de la historia y la presencia de energías destructivas (opresión, ambición) y regenerativas (libertad, creación) repetidas a través del tiempo. En ambas novelas lo mismo que en la de Villa, el autor parece inducir en el lector el deseo de la búsqueda histórica y de confrontar a los fantasmas que regresan del pasado porque no ha habido un intento de exorcizarlos.

Las diferencias notables entre las tres novelas, y que tiene que ver con los diferentes tonos en ellas presentes, derivan de la huella literaria en que se construyen. En *Zapata* predomina un tono de dolor y duda apoyado por la omnipresencia de las interrogaciones y la poderosa presencia emotiva de César Vallejo. Con las imágenes espectrales de *Tierra* (Zapata en su caballo blanco) y de *Pedro Páramo* (Juan Preciado), la novela describe la ruptura social del campesinado morelense y traza una narración que nos lleva de la esperanza al desencanto sucesivamente, emulando el sentir del personaje. La certidumbre y el enojo que se desprende de la voz de Díaz se mantienen constantes a lo largo de las dos terceras partes de la narración. Sin embargo, a partir del inicio del tercer tercio de la novela, los ecos del poemario *El silencio de la luna* hacen que el tono transmute y se convierta en el espacio de las sensaciones de

resignación y cansancio que trae consigo la vejez. El concepto del umbral, como espacio de las posibilidades y de la muerte, afianza los momentos de reflexión en los que se mezcla un sentido de tristeza y perplejidad. Díaz se da cuenta que la vida (la historia) sigue su curso sin él y posiblemente sin su memoria histórica; es, hasta entonces, que puede vislumbrar el engaño en que ha vivido. Los tonos en Villa son más cercanos a los de Porfirio Díaz que a los de Zapata por sus enojos y reclamos. Palou toma algunos textos de archivo y varios pasajes de crónicas que capturan a un Villa dueño de sus palabras. Este Villa acusa con enojo a las malas interpretaciones que se han hecho de su persona y explica con un tono de extrema certeza sus razones. La cualidad ensayística de *Zapata* se organiza en torno a la reflexión en el sentido de la palabra, mientras que en *Pobre patria mía* lo hacen alrededor de reflexiones sobre la historia, la memoria, y su relación con el tiempo. En *No me dejen morir así*, el lector presencia los mecanismos de representación que han influido en la reconstrucción del personaje, incluso en la novela que Palou escribe sobre Villa.

Los críticos que se han detenido en la obra literaria del autor han notado la tendencia de Palou al tono melancólico. Es cierto que hay melancolía en los momentos en que los personajes reconocen algunas culpas, lamentan el fracaso revolucionario y advierten que el presente enfrenta todavía muchos de los retos de entonces. Mas, sin embargo, estas mismas preocupaciones son expresadas también bajo sentimientos de enojo, de dolor, e incluso de manera sarcástica como en el epílogo de *Pobre patria mía* cuando el narrador altera repetidamente la secuencia (corrupción, sangre y miseria) para indicar que estos tres elementos todavía describen la realidad mexicana (177). La emotividad que se desprende de estas modalidades tonales produce una respuesta afectiva de parte del lector, pero como lo



propone la teoría teatral de Bertolt Brecht, la novela interrumpe los momentos emotivos e incluye momentos en que se recuerda al lector que lo que se narra es una representación de la realidad, y no la realidad misma. Es así como el narrador se dirige a los lectores, muchas veces a través de expresiones vernáculas —en el caso de Zapata y *No me dejen morir así* para romper su empatía. Las interferencias de este tipo en Pobre *patria mía* son mucho más veladas por la ilusión realista del relato. En la novela de Villa, en cambio, el narrador señala constantemente que lo dicho por la primera persona ha sido tomado de otro(s) discurso(s). La tonada de los corridos en *Zapata* y *No me dejen morirá así* diversifica el rango tonal al incorporar momentos cargados de energía y alegría, aunque al ser considerados en un contexto más amplio generan cierta ironía. Los guiños al lector y la lectura metatextual otorgan a la novela momentos humorísticos. Palou recurre a tópicos revolucionarios (generales, enemigos, caballos, armas, mujeres, conspiraciones, traiciones) veladamente para describir su tránsito y participación en el ambiente literario mexicano de su época que como la Revolución aspira a cambios mejores.

Palou es un autor que, en lo que toca a sus novelas históricas, sigue las tendencias literarias y las concepciones históricas predominantes en su época.<sup>46</sup> Sus tres novelas se proponen como una especulación histórica que no contienen la crítica política corrosiva que tuvieron las novelas latinoamericanas posmodernas que le preceden. Sin embargo, es claro que hay una denuncia a la política neoliberal actual, desde sus efectos perniciosos denunciados por el neozapatismo en Chiapas. Palou hablaba de la vigente crisis de la distribución de la tierra

---

<sup>46</sup> Véase el artículo de María Rosa Palazón Mayoral “Vida para Leerlas, no para Creerlas”, que analiza cinco novelas históricas contemporáneas: *El seductor de la patria* (2001), de Enrique Serna; *Mi gobierno será detestado. Las memorias que nunca escribió Don Félix María Calleja, virrey de la Nueva España y frustrado libertador de México* (2000), de José Manuel Villalpando; *Imagen del hechizo que más quiero. Autobiografía apócrifa de José Joaquín Fernández de Lizardi* (2001), de María Rosa Palazón Mayoral misma; *En recuerdo de Nezahualcóyotl* (1994), de Marco Antonio Campos; y *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez.

en pleno siglo XXI. Se podría decir que *Pobre patria mía* es la versión narrativa de su ensayo *La culpa de México* en la que denuncia el hecho de que los gobiernos imiten y asuman políticas económicas que sean ajenas a la realidad nacional. Algunos episodios de *No me dejen morir así* podrían ser vistos como problemas contemporáneos; así, la falta de oportunidades para los jóvenes en todas partes de la República Mexicana, el incremento delictivo, la violencia laboral de la que son víctimas principalmente jóvenes trabajadoras de las maquilas. El acierto y logro literario de Palou es dotar su ficción histórica de la herencia literaria a manera de palimpsesto e incorporar dentro de ella un rango amplio de discursos variados que se contraponen bajo el engaño de la Verdad. La narrativa de Palou muestra una constante exploración en torno a los mismos elementos estilísticos, temáticos y estructurales. Es por eso por lo que el lector percibe el elemento de control que le demanda a Palou el trato ensayístico en las novelas. El logro no deriva, entonces, de la elocución extensiva o la riqueza del lenguaje que caracteriza a algunas novelas modernas que intertextualiza, sino de la síntesis, más acorde a novelas como *Crónica de una muerte anunciada* y *Cartucho*, y con el lenguaje poético de que se nutre, la poesía de Vallejo, *El silencio de la Luna* y el corrido zapatista y villista.

Pareciera que Palou recurre al palimpsesto en sus novelas históricas porque es una estructura sumamente compleja y resbaladiza que ofrece múltiples posibilidades de lectura. La novela no ofrece respuestas a los retos del presente ni critica a personajes particulares del pasado o del presente, propone, en cambio, que sus lectores asumamos una agencia y junto con el narrador recorramos el camino corrido de Zapata, nos aventuremos con Díaz en el viaje, y visitemos una y otra vez el cuerpo balaceado de Villa. Palou invita a reiniciar una y otra vez la experiencia porque los retos son grandes y requieren toda nuestra capacidad de entendimiento

del pasado, nuestra consciencia de lo que pasa en nuestro presente y nuestra negación firme a renunciar a la dicha de ver un México justo y más feliz, como diría el Villa de Palou.

## CITED LITERATURE

- Acuña-Zumbado, Eduardo. "Trazos proto-hipertextuales en la narrativa moderna latinoamericana: la Biblioteca de Babel". *Hispania*, 95.4 (2012): 640-649. Jstor. Web. [www.jstor.org/stable/41756417](http://www.jstor.org/stable/41756417).
- Aguilar Mora, Jorge. *Una muerte sencilla, justa, eterna: cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*. México, D.F: Era, 1990. Print.
- Alvarado Silva, María Selene y Francisco Javier Romero Luna. "Comentarios sobre *Pobre patria mía. La novela de Porfirio Díaz* de Pedro Ángel Palou", 48 (2011): 1001-1005. Web. Accessed 20 April 2017.
- El atentado*. Dir. Jorge Fons. Guion Vicente Leñero, Fernando Javier, León Rodríguez y Jorge Fons. Con: José María Yazpik, Irene Azuela, Daniel Giménez Cacho. México, Zacatecas: Diego López, Alebrije Producciones, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. DVD.
- Avitia Hernández, Antonio. *Corrido histórico mexicano*. México, D.F.: 1997. Print.
- Ayala Anguiano, Armando. *Zapata y las grandes mentiras de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Diana, 1991. Print.
- ¡Ay, qué tiempos aquellos, señor don Simón!* Dir. Julio Bracho. Guion Julio Bracho y Neptalí Beltrám. Con: Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova y Mapy Cortés. México, D.F.: Films Mundiales, 1941. DVD.
- Azueta, Mariano. *Los de abajo: novela de la Revolución Mexicana*. 25ª ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. Print.
- . *Andrés Pérez, maderista*. 2ª ed. México, D.F.: Ediciones Botas, 1945. Print.
- Barrientos, Juan José. *Ficción-historia: La nueva novela histórica hispanoamericana*. México, D.F: UNAM, 2001. Print.
- Beals, Carleton. *Porfirio Díaz: Dictator of Mexico*. Philadelphia: J. B. Lippincot Company, 1932. Print.
- Briseño, Patricia. "Piden Repatriar el Cadáver de Porfirio Díaz". *Excélsior*, 3 julio 2015. 15 agosto 2015.
- Brushwood, J. S. "La novela mexicana frente al porfirismo". *Historia mexicana* 7.3 (1958): 368-405. Web. Jstore Accessed 13 Agosto 2012.

- Boyd, Lola Elizabeth. *Emiliano Zapata en las Letras y el folklore mexicano*. Madrid: Porrúa Turanza, 1979. Print.
- Campobello, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. México, D.F.: Era, 2000. Print.
- Cárdenas, Noe. "A rizar rizos". *Letras libres* (Dec 2006): 75-77. Web. Cárdenas, Noe. "A rizar rizos." *Letras libres* Accessed 6 June 2012
- Carlyle, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. New York, NY: Cassell, 1903. Print.
- Carpentier, Alejo. *El recurso del método. Narrativa completa*, V. Compilador Julio Rodríguez-Puértolas. Madrid: Akal, 2008. Print.
- Casasús, Mario. "Si no se comprende a Porfirio Díaz, no se entiende al México actual: Palou". *El Clarín de Chile*. 16 junio de 2010. Clarín c. Accessed 13 June 2012.
- Castañón, Alfonso. "El exilio: un relato de familia, de Carlos Tello Díaz". *Vuelta* 30 nov. 1993: 36-38. Web. Accessed 20 January 2007.
- Castellanos, Jorge y Miguel A. Martínez. "El dictador hispanoamericano como personaje literario". *Latin American Research Review* 16.2 (1981): 79-105. Jstor. Accessed 30 April 2007.
- Chávez Castañeda, Ricardo, ed. *Crack: Instrucciones de uso*. México, D.F.: Mondadori, 2004. Print.
- Cinco de Mayo, la batalla*. Dir. Guion Rafa Lara. Con: Christian Vazquez, Angélica Aragón, Liz Gallardo. México: Gala Films, 2013. DVD.
- Cohn, Deborah. "La historia y el paraíso subvertido en *La muerte de Artemio Cruz*". *INTI* 42 (1995): 295-300. Jstore. Accessed 13 February 20.
- Corral de Villa, Luz. *Pancho Villa en la intimidad*. Prólogo de José Vasconcelos. Chihuahua: Centro Libreto la Prensa, 1981. Print.
- Creelman, James. *Díaz, Master of Mexico*. New York, London: D. Appleton and company, 1911. Library of Congress-Online Catalog. Accessed 4 May 2015.
- . *Entrevista Díaz-Creelman*. Traducción de Marco Julio del Campo. Prólogo de José María Lujan. México, D.F.: UNAM, 1963. Print.

Cuartelazo, Dir. Alberto Issac. Guion Alberto Isaac, Héctor Ortega, María Antonieta Domínguez. Con: Héctor Ortega, Bruno Rey, Arturo Beristáin. México: Conacine, Dasa Films, 1977. Filmlatino. Web.

*La cucaracha*. Dir. Ismael Rodríguez. Guion José Bolaños Prado, Ismael Rodríguez, José Luis de Celis, Ricardo Garibay, Antonio Méndez. Con: María Félix, Dolores del Río, Emilio Fernández, Pedro Armendáriz, Ignacio López Tarso, Antonio Aguilar, Flor Silvestre. México: Películas Rodríguez, 1958. *Daily Motion*. Youtube. Accessed 10 May 2015.

Dabove, Juan Pablo. *Bandit Narrative in Latin America: From Villa to Chavez*. U of Pittsburgh P, 2107. Print.

---. "Tomochic de Heriberto Frías: violencia campesina, melancolía y genealogía fraticida de las naciones". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 30.60 (2004): 351-73. Jstor. Web. [www.jstor.org/stable/4531352](http://www.jstor.org/stable/4531352). Accessed 15 Agosto 2016.

De Giménez H., Catalina. *Así cantaban la Revolución*. México, D.F.: Grijalbo - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Print.

Del Paso, Fernando. *Noticias del imperio*. México, D.F.: Diana, 1987. Print.

D'Lugo, Carol Clark. "Pedro Páramo: The Reader's Journey Through the Text." *Hispania* 70.3 (1987): 468-474. Jstor [www.jstor.org/stable/343399](http://www.jstor.org/stable/343399) Accessed 5 May 2012.

De María y Campos, Armando., ed. *La Revolución Mexicana a través de los corridos populares*. 2 vols. México, D.F.: INEHRM, 1962. Print.

Devriendt, Mattias. "El camino de Pedro Ángel Palou (Crack) dentro del posmodernismo". Masters Diss. Universiteit Gent, 2008-2009. Web. Accessed 3 February 2010.

---., et al. "Pedro Ángel Palou: ¿Un Escritor Posmoderno?" *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 89, num7, 2012, pp. 737-50, doi:10.3828/bhs.2012.56.

Díaz, Porfirio. *Memorias*. México, D.F.: Conaculta, 1994. Print.

Diez Francos, Juan Manuel. "Estatua de Porfirio Díaz crea polémica". *Excélsior* [Orizaba] 1<sup>o</sup> septiembre 2015. Web. 14 septiembre 2015.

Domínguez Castilla, José M. *Ensayo crítico-histórico sobre la Revolución de la Noria*. Editores Eduardo Merlo Juárez y Pedro Ángel Palou. Puebla: Secretaría de la Cultura, Gobierno del estado de Puebla, 1941. Print.

Domínguez Michael, Christopher. "La patología de la recepción". *Letras libres*, 31 marzo 2004. Web. Accessed 3 Febrero 2010.

---, ed. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Selección, introducción y notas de Christopher Domínguez Michael. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997. Print.

Donoso, José. *Historia personal del "Boom"*. Barcelona: Anagrama, 1972. Print.

Dorfman, Ariel. "Entre Proust y la momia americana: siete notas y un epílogo sobre *El recurso del método*". *De elefantes, literatura y miedo. Ensayos sobre la comunicación americana*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.

Durán, Javier. "José Revueltas y el México de afuera". *La Jornada*, 1º abril 2001. Web. Accessed 19 May 2019

Eguiarte Bendímez, Enrique A. "El corrido mexicano: elementos líricos y culturales". *Revista de filología hispánica* 16.1 (2000): 77-92. Print.

Fernández, James D. *Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*. Durham: Duke U, 1992. Print,

Figueroa Torres, Carolina. *La Revolución Mexicana a través de sus Corridos*. D.F.: INEHRM, 1995. Print.

Finol, José Enrique. "Los heraldos negros de César Vallejo o la conciencia trágica de la vida". *Alpha* 31 (2010): 103-18. ISSN07182201. Web. [dx.doi.org/10.4067/S0718-22012010000200008](https://doi.org/10.4067/S0718-22012010000200008). Accessed 3 Febrero 2008.

Foster, Hal, ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. WA: Bay Press, 1983.

Frías, Heriberto. *Tomochic*. Barcelona: Maucci, 1899. Print.

Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. Editor José González Boixo. Madrid: Cátedra, 2005. Print.

---. *Tiempo mexicano*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1980. Print.

Gajic, Tatiana. "Fronteras líquidas: Agua y bio-política de la territorialidad en España". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 11 (2007): 25-41. Project Muse. Accessed 17 May 2019.

Gallo, Rubén e Ignacio Padilla. *Heterodoxos mexicanos: una antología dialogada*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.

Gambetta Chuk, Aída. "El Zapata de Pedro Ángel Palou". *Revista de literatura mexicana contemporánea* 35.14 (2007): 69-74. Print.

---. "El género memorias en las últimas novelas de Ignacio Solares". *Cuadernos de CILHA*, 6.6 (2004): 99-107. Print.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Print.

García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. New York: Random House, 2003. Print.

Garner, Paul. "Porfirio Díaz: ¿héroe o villano?" *Letras libres*, 30 septiembre 2003. Web. Accessed 6 Junio 1915.

---. *Porfirio Díaz. Profiles in Power*. London: Longman, 2001. Print.

---. "Reflexiones sobre historia Patria y la construcción de la nación mestiza en el México porfiriano; o cómo interpretar las Fiestas de Centenario de 1910" *20/10 Memoria de la Revolución en México*. Junio-Agosto (2008): 127-145. Print.

Garramuño Aguilera, Marco. "Con la muerte en los puños" Reseña. *La palabra y el hombre*. Oct.-Dic. (2004): 187-89. Web. Accessed 3 Febrero 2008.

Garro, Elena. *Felipe Ángeles*. México, D.F.: UNAM, 1979. Print.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1962. Print.

Gilly, Adolfo. *Felipe Ángeles en la Revolución México*. México, D.DF.: Era 2008. Print.

Gollnick Brian. "Pancho Villa: Icon of Insurgency." *Latin American Icons: Fame Across Borders*, Dianna C. Niebylski Ed. Vanderbilt UP, 2014, pp. 21-33. Print.

González Echevarría, Roberto. *The Voices of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American literature*. Austin: UP Texas, 1988. Print.

*La guerra de los pasteles*. Dir. Emilio Gómez Muriel. Guion Emilio Gómez Muriel, Rafael Solana. Con: Mapy Cortés, Domingo Soler, Pedro Armendáriz, Fernando Cortés, Delia Magaña, Fanny Schiller, Alfredo Varela Jr., Roberto Meyer, Jesús Valero. México: Clasa Films Mundiales, 1943.

Guerra-Xavier, François. *La sucesión presidencial de 1910: la querella de las élites*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988. Print.

---. *México: del antiguo régimen a la Revolución*. Tomos I y II. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988. Print.



Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente: Memorias de la Revolución Mexicana*. Ernest Richard Moore, Ed. New York: Vail-Ballou Press, 1943. Print.

Hayes, Aden W. "Rulfo's Counter-Epic: Pedro Paramo and the Stasis of History." *Journal of Spanish Studies Twentieth Century* 7.3 (1979): 279-96. Print.

Heau Lambert, Catherine. "La representación social de la violencia en la trova popular mexicana". *Revista Mexicana de Sociología* 66.4 (2004): 627-59. Print.

Hernández Llergo, Regino. *Una semana con Villa en Canutillo. Entrevista publicada en entregas en El Universal* (12-18 de junio de 1922). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016. Print.

Herrera Peña, José. *Morelos ante sus jueces*. 1ª ed. México, D.F.: Porrúa - UNAM, 1985.

Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History ." *Intersexuality and Contemporary American Fiction*. Edited by Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. London: John Hopkins UP, 1989. 3-32. Print.

---. *Poetics of Postmodernism*. Cambridge, MA: Routledge, 1988. Print.

---. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989. Print.

Ibarra, René. "El corrido y el mito en la reconstrucción del héroe en *Zapata* de Pedro Ángel Palou". Diss. Texas Tech University, August 2011. Print.

Ibargüengoitia, Jorge. *Los pasos de López*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1987. Print.

---. *Los relámpagos de agosto*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 2005. Print.

---. *Maten al león*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1969. Print.

James, Henry. *Las alas de la paloma*. Traducción de Miguel Temprano García. Barcelona: Alba, 2016. Print.

Janzen, Rebecca. "Embodiment Envy: Love, Sex and Death in Pedro Ángel Palou's *Con la muerte en los Puños*." *Mexican Literature in Theory*, Ignacio M. Sánchez Prado Ed., Bloomsbury, 2018, pp. 197-209. Print.

Jiménez de Báez, Yvette. "La palabra poética en *Umbral: el silencio de la luna* de José Emilio Pacheco". *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Coordinada por Trevor J. Dadson. Reino Unido: U of Birmingham, 1995. 298-307. Centro Virtual Cervantes del colegio de México. Print.

- Jordan, Michael S. "Noise and Communication in Juan Rulfo". *Latin American Literary Review* 24.47 (1996): 115-30. Jstor. Web. [www.jstor.org/stable/20119723](http://www.jstor.org/stable/20119723). Accessed 3 October 2014.
- Katz, Friedrich. *Life and Times of Pancho Villa*. Stanford: Stanford University Press, 1998. ACLS Humanities E-Book. Web. Feb.-May 2015.
- . *The Secret War in Mexico: Europe, The United States and the Mexican Revolution*. Chicago: The U of Chicago P, 1981. Print.
- Lasarte, Pedro. "No oyes ladrar los perros de Juan Rulfo: peregrinaje hacia el origen". *INTI, Revista de Literatura Hispánica* 29/30 (1989):101-Jstor. Web. [18.www.jstor.org/stable/23285340](http://18.www.jstor.org/stable/23285340). Accessed 10 May 2014
- Lejeune, Philippe. "Memoria, diálogo y escritura". *Historia y fuente oral* 1 (1989): 33-67. Jstor. Web. [www.jstor.org/stable/27753228](http://www.jstor.org/stable/27753228). Accessed 3 July 2012.
- Lemus, Rafael. "Nocaut". *Letras libres*, 31 agosto 2003. Web. Accessed 21 February 2013.
- López y Fuentes, Gregorio. *Tierra. La revolución agraria en México*. México, D.F.: Editorial México, 1993. Print.
- . *El Indio*. Edited with introduction, notes, and vocabulary by Ernest Herman Hespelt. Illustrated by Jean Charlot. New York: Norton, 1940. Print.
- Lukács, György. *The Historical Novel*. Translated by Hannah and Stanley Mitchell. Nebraska: Bison, 1983. Print.
- Lynam, Jessica. "Un palimpsesto renuente: reescribiendo a la mujer y el futuro en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza". *Hispania* 96.3 (2013): 505-14. Jstor. Web. [www.jstor.org/stable/23608292](http://www.jstor.org/stable/23608292). Accessed 6 April 2018
- Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester UP, 1984. Print.
- Magdaleno, Mauricio. *Teatro revolucionario mexicano*: Panuco 137, Emiliano Zapata, Trópico. Madrid: Cenit, 1933. Print.
- March, Kathleen N. "Crónica de una muerte anunciada: García Márquez y el género policiaco". *INTI* 16/17 (1982): 61-70. Jstor. Accessed 7 March 2019.
- Martínez Carranza, Alma. "Pancho Villa's Head: The Mexican Revolution in the Chicano Theatrical Imagination." *Open Borders to a Revolution: Culture, Politics, and Migration*.

- Jaime Marroquín Arredondo, Adela Pineda Franco, Magdalena Mieri, eds. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2013. 213-234. Print.
- Martínez Sotelo, Abigaíl. "La Nueva Novela Histórica y el Trujillato: *La Fiesta del Chivo* y *En el Tiempo de las Mariposas*". Diss. University of Arizona, 2009. Accessed 1 March 2012.
- Mateos, Juan A. *La majestad caída o la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Maucci Hermanos y Cía, 1911. Biblioteca Cervantes Virtual. PDF.
- McGee, Ann M. "From *Tomochic* to *Las Jornadas Villistas*: Literary and Cultural Regionalism in Northern Mexico." Diss. University of Michigan, 2008. Accessed 8 April 2016.
- McNamara, Patrick J. *Sons of the Sierra: Juárez, Díaz, and the People of Ixtlán, Oaxaca, 1855-1920*. North Carolina: U of North Carolina P, 2007. Print.
- Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993. Print.
- Merino, Mauricio. *La transición votada: crítica a la interpretación del cambio político en México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.
- México de mis recuerdos*. Dir. y guion Juan Bustillo Oro. Con: Joaquín Pardavé, Fernando Soler, Sofía Álvarez, Luis Aldás, Antonio R. Frausto, Dolores Camarillo, Conchita Gentil Arcos, Mimí Derba, Salvador Quiroz. México: Filmex, Azteca Films, 1943. DVD.
- Monsiváis, Carlos. "Clasicismo y novela en México". *Latin American Perspective* 7. Summer (1975): 164-79. Print.
- Muñoz, Rafael F. *¡Vámonos con Pancho Villa!* México: Spasa-Calpe, 1935. Print.
- Navarro, Joaquina. *La novela Realista Mexicana*. México, 1955.
- Niebylski, Dianna. "Refusing Translation in Exile: The Language Barrier in César Vallejo's 'Poemas humanos'". *The Poem on the Edge of the World: the limits of Language and the uses of Silence in the poetry of Mallarmé, Rilke, and Vallejo*. New York: Peter Lang, 1993. Print.
- Olivares, Jorge, and Gabriel García Márquez. "García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada* as Metafiction". *Contemporary Literature* 28.4 (1987): 483-92. Jstor Accessed 7 March 2019.
- O'Malley, Ilene V. *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. New York: Greenwood Press, 1986. Print.

- Ortiz Santos, Alfredo: "En Ningún Documento Zapata Habló de Tierra y Libertad: Pedro Ángel Palou". *La crónica de hoy*, 22 agost. 2006. Accessed 13 julio 2014.
- Pacheco, José Emilio. "Adiós a Tomochic. Entre el paredón y la espada". *Proceso*, 17 julio 1993. Proceso. Accessed 3 October 1916.
- . *Ciudad de la memoria*. México: Era, 1989. Print.
- . *El silencio de la luna*. México, D.F.: Era, 1998. Print.
- . *Inventario. Antología* (3 vols.) Editado por Héctor Mánjarrez, Antonio Parra, José Ramón Ruisánchez y Paloma Villegas. México, D.F.: Era, 2017. Print.
- . *Irás y no volverás*. 3ª ed. México, D.F.: Era, 1985. Print.
- . *Morirás lejos*. México, D.F.: Joaquín Moritz, 1967. Print.
- . *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1977. Print.
- Padilla, Ignacio. *Si hace crack es boom*. Barcelona: Umbriel, 2007. Print.
- Palazón Mayoral, María Rosa. "Vidas para leerlas, no para creerlas". *Literatura mexicana* 18.2 (2007): 141-59. Print.
- Palou, Pedro Ángel. *Amores enormes*. Guanajuato: La Rana, 1991. Print.
- . *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a contemporáneos*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997. Print.
- . *Charlas de café con José María Morelos*. México, D.F.: Grijalbo - Random House Mondadori, 2009. Print.
- . *Con la muerte en los puños*. México, D.F.: Alfaguara, 2003. Print.
- . *Cuauhtémoc: La defensa del quinto sol*. México D.F.: Planeta, 2008. Print.
- . *La culpa de México: La invención de un país entre dos guerras*. Tlalnepantla: Norma, 2009. Print.
- . *En la alcoba de un mundo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992. Print.
- . *Memoria de los días*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1995. Print.
- . *Morelos: morir es nada*. México, D.F.: Planeta, 2007. Print.

- . *Música del adiós*. Tlahuapan: Premia, 1989. Print.
- . *No me dejen morir así. Recuerdos póstumos de Pancho Villa*. México D.F.: Planeta, 2014. Print.
- . *Los placeres del dolor*. Puebla: BUAP, 1999. Print.
- . *Pobre patria mía. La novela de Porfirio Díaz*. México D.F.: Planeta, 2010. Print.
- . "El Quijote y Terra Nostra: Intertextualidad y Subjetividad". *Romance Notes* 56.1 (2016): 61-66. Project Muse. Web. doi: 10.1353/rmc.2016.0014. Accessed 15 October 2016.
- . "A Theory of Trauma and the Historical Novel: A Small Theoretical Treatise on Fernando del Paso's *Noticias del Imperio*." *Mexican Literature in Theory*. Ignacio M. Sánchez Prado, Ed. New York, NY: Bloomsbury Academic, 2018. Print.
- . "Todavía Creo en la Novela total: Una Conversación con Pedro Ángel Palou". Entrevista de Tomás Regalado López. *Letralia* XVI.261 (2012): Accessed
- . *El último campeonato mundial*. México, D.F.: Aldus, 1997. Print.
- . *Varón de deseos*. México D.F.: Planeta, 2011. Print.
- . *Zapata*. México, D.F.: Planeta, 2006. Print.
- Parra, Max. *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: U of Texas P, 2005. Print.
- Patán, Federico. "Los cuentos de Pedro Ángel Palou". *Revista de literatura mexicana contemporánea* 10.22 (2004): 69-76. Print.
- Paúl Arranz, María. "La ideología revolucionaria de Gregorio López y Fuentes". *Anales de Literatura Hispanoamericana* N. 18 (1989): 55-78. Dialnet. Accessed 20 November 2013.
- . "La novela de la Revolución Mexicana y la Revolución en la novela". *Revista Iberoamericana*. vol. LXV, num. 186, Enero-Marzo, 1999, pp. 49-57.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El Laberinto de la Soledad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. Print.
- . *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. 3a ed., 10a reimp. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.

- Pérez, Alberto Julián. *Revolución poética y modernidad periférica. Ensayos de poesía hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor, 2009. Print.
- Pérez Padilla, María Dolores. "Una historia de Zapata". Universidad de Guadalajara. *Sincronía* (2012) Accessed 3 April 2010.
- . "Historias que nos contamos: Una readscripción de Zapata para los niños". Universidad de Guadalajara. *Sincronía* (2008) Accessed 31 Mayo 2012
- Pineda Gómez, Francisco. *La irrupción zapatista, 1911*. México, D.F.: Era, 1997. Print.
- . *La revolución del Sur, 1912-1914*. México, D.F.: Era, 2005. Print.
- Poniatowska, Elena. "Box y la literatura del crack". *La Jornada*. 27 junio, 2003. Jornada UNAM. Accessed 22 Octubre 2007.
- . *Hasta no verte Jesús mío*. México, D.F.: Era. 2013. Print.
- . *Las Soldaderas: Women of the Mexican Revolution*. Translated by David Dorado Romo. El Paso, TX: Cinco Puntos Press, 2006. Print.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México, D.F.: Siglo XXI, 1996. Print.
- Price, Brian I. "Where History Ends and the Corrido Begins in Pedro Angel Palou's *Zapata*." *Latin American Literary Review* 40.79 (2012): 45-60. Jstor. [www.jstor.org/stable/24396224](http://www.jstor.org/stable/24396224). Accessed 22 October 2016.
- . *Cult of Defeat in Mexico's Historical Fiction: Failure, Trauma, and Loss*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Print.
- Pujadas, Joan S. "El método biográfico y los géneros de la memoria." *Revista de Antropología Social* 9 (2000): 127-50. Print.
- Reed, John. *México insurgente*. México, D.F.: Ediciones Coyoacán, 2013. Print.
- Regalado López, Tomás. "Del boom al Crack: Anotaciones Críticas sobre la Narrativa Hispanoamericana del Nuevo Milenio". *Tendencias de la Nueva Narrativa Actual*, José C. González Boixo, Ed., Bonilla Artigas, 2009. Print.
- Revueltas, José. *Los días terrenales*. México, D.F.: Era. 1973. Print.
- . *Las evocaciones requeridas*, tomo II. México, D.F.: Era. 2013. Print.

- Roa Bastos, Augusto. *Yo el supremo*. Paraguay: Siglo XXI, 1974. Print.
- Rodríguez González, Yliana. *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2015. Print.
- Rosas, Alejandro. *Mitos de la historia mexicana: de Hidalgo a Zedillo*. México, D.F.: Planeta, 2006. Print.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen y César Real Ramos César, eds. *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996. Print.
- . *La división del Norte*. México, D.F.: Planeta, 2006. Print.
- Sánchez Prado, Ignacio M., ed. *Mexican Literature in Theory*. New York: Bloomsbury, 2018. Print.
- . *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern UP, 2018. Print.
- . "Pedro Angel Palou (México, 1966)" Corral, Will H., et al, eds. *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. New York: Boomsbury: 2013. Print.
- Si me viera don Porfirio*. Dir. Fernando Cortés. Guion Janet Alcoriza. Con: Sara García, Ángel Garasa, Domingo Soler. México: Rosas Films, 1950. DVD.
- Regalado, Tomás. "Del boom al crack: anotaciones críticas sobre la narrativa del nuevo milenio". *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. José Carlos González Boixo, ed. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2009. 143-68. Print.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Editor José Carlos González Boixo. 21ª ed. Madrid: Cátedra, 2008. Print.
- Runia, Eelco. "Spots of Time." *History and Theory* 45.3 (2006): 305-16. Jstor. Web. [www.jstor.org/stable/3874125](http://www.jstor.org/stable/3874125). Accessed 3 October 2015.
- Serna Justo y Anacleto Pons. *La historia cultural: autores, obras, lugares*. Madrid: Akal, 2010. Print.
- Sommer, Doris. "Foundational Fictions: When History Was Romance in Latin America." *Salmagundi* 82/83 (1989): 111-41. Web. Accessed 12 November 2015.
- Solares, Ignacio. *Columbus*. México, D.F.: Alfaguara, 1996. Print.
- . *Madero, el Otro*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1989. Print.

---. *La noche de Ángeles*. México, D.F.: Diana, 1991. Print.

Sotelo, César Antonio. "Zapata de Pedro Ángel Palou: la nueva novela histórica mexicana y la revisión posmoderna del mito del héroe". *Revista de literatura mexicana contemporánea* 46 (2010): 51-62. Print.

Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2005. Print.

Taibo II, Paco Ignacio. *El cura Hidalgo y sus amigos: 53 viñetas de la Guerra de Independencia*. México, D.F.: Bolsillo Zeta, 2007. Print.

---. *Pancho Villa Toma Zacatecas*. Ilustraciones de Héctor de la Garza Batorzki. México, D.F.: Sexto Piso, 2013. Print.

---. *Pancho Villa: una biografía narrativa*. México, D.F.: Planeta, 2006. Print.

---. *Yaquis: historia de una guerra popular y un genocidio en México*. México, D.F.: Planeta, 2013. Print.

Tello Díaz, Carlos. *El exilio: un relato de familia*. México, D.F.: Cal y Arena, 1993. Print.

Uribe, Álvaro. *Expediente del atentado*. México, D.F.: Tusquets, 2007. Print.

Urroz, Eloy. *Siete ensayos capitales*: Borges, Carpentier, Fuentes, Vargas Llosa, Padilla, Pereira, Palou. México: Taurus, 2004. Print.

Vallejo, César. *Los heraldos negros*. 3ª edición. Editor René de Costa. Madrid: Cátedra, 2004. Print.

---. *Poemas en prosa, Poemas Humanos, España, aparta de mí este cáliz*. Editor Julio Vález, Madrid: Cátedra, 2000. Print.

---. *Trilce*. Editado por Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 2003. Print.

Vanderwood, Paul J. *The Power of God Against the Guns of Government: Religious Upheaval in Mexico at the Turn of the Nineteenth Century*. California: Stanford University, 1998. Print.

Vález, Julio. "'Ceded al nuevo impar': una misma visión dialéctica en la obra vallejana". *en La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*. Carmen Ruiz Barrionuevo y César Ramos, eds. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996. Print.



Vilanova, Antonio. *Muerte de Villa*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2003. Print.

Villa, Francisco. *Pancho Villa: Retrato Autobiográfico, 894-1914*. Editado por Guadalupe Villa y Rosa Helia Villa. México, D.F.: Taurus, 2005. Print.

Villalobos, José Pablo. "Literatura, fútbol y nación: *El último campeonato mundial* de Pedro Ángel Palou". *The Latin Americanist* 56.3 (2012): 31-46. Project MUSE. [Muse.jhu.edu/article/706569](http://Muse.jhu.edu/article/706569). Accessed 16 April 2014.

Villalobos, José Pablo, and Juan Carlos Ramírez-Pimienta. "Corridos and *la pura verdad*: Myths and Realities of the Mexican Ballad." *South Central Review* 21.3 (2004): 129-49. Jstore. Accessed 8 September 2014.

*Viva Villa!* Dir. Jack Howard Hawks Conway Jack. Screenplay Ben Hecht. Perf. Wallace Beery, Faywray, Leo Carrillo. Lamentol, Metro Goldwin Mayer, 1934. DVD.

*Vámonos con Pancho Villa*. Dir. Fernando de Fuentes. Guion Xavier Villaurrutia. Con: Fernando Soler, Antonio R. Frausto. Filmoteca UNAM, 1936. DVD.

¡Viva Zapata! Dir. Elia Kazan. Guion John Steinbeck. Con: Marlon Brandon, Jean Peters, Anthony Quinn 1952. DVD.

Volpi, Jorge, Eloy Urroz e Ignacio Padilla. *Tres bosquejos del mal*. Barcelona: Muchnik, 2000. Print.

Volpi, Jorge, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou; Eloy Urroz, Ricardo Chávez. *Manifiesto del Crack* (1996). *Postmanifiesto del Crack* (1996-2006). Gainesville, FL: La Pereza ediciones, 2017. Print.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973. Print.

Williams, L. Raymond, and Blanca Rodríguez. *La narrativa posmoderna en México*. Jalapa: Universidad de Veracruz, 2002. Print.

Womack, John. *Zapata y la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1992. Print.

*Yo bailé con don Porfirio*. Dir. y guion Gilberto Martínez Solares. Con: Emilio Tuero, Fernando Cortés, Joaquín Pardavé, Jorge Reyes, Julio Villarreal, Mapy Cortés, Consuelo Guerrero de Luna, Roberto Cañedo, Leticia Palma, Ignacio Peon, Consuelo Quiroz. México: Clasa Films Mundiales, 1942. DVD.

Zea, Leopoldo. *El positivismo en México*. México, D.F.: El Colegio de México, 1943. Print.

### VITA

NAME: Angelica Rocio Ahlman

EDUCATION: B.A. Communications, De Paul University, Chicago, Illinois 1994.  
 M.A., Spanish, Loyola University Chicago, 2004.  
 Ph.D., Spanish, University of Illinois, Chicago Illinois, 2023.

TEACHING: Department of Modern Languages and Literatures, Loyola University of Chicago, Chicago, Illinois: Spanish (basic and intermediate levels), 2002-2004.

Department of Hispanic and Italian Studies, University of Illinois at Chicago: Spanish, Spanish for Heritage Speakers, Introduction of literary terms, 2004-2011.

Department of Modern Language, North Park University: Spanish, 2011-20013; 2014- 20223.

Modern Language, North Park University: Mexican History and Culture, 2017- 2023.

Department of Modern Language, Nort Park University: Latin America Literature and Culture, 2019- 2022.

CONFERENCES: Los Varios Rostros de la Homosexualidad: Representación de la Homosexualidad en Baily, Bellatini y Diez-Canseco UIC, Chicago, IL – 2004.

Surviving Memory: Treatment of Trauma in Elena Poniatowska' s *La Noche de Tlatelolco*. UIC, Chicago, IL – 2006.

Intelectualidad Posmoderna en *El fin de la locura*. XII Congreso de Literatura Mexicana. UTEP, El Paso, Texas – March 6, 2007.

Influencia Borgeana en *Amphytrion*. XIII Congreso de Literatura Mexicana. UTEP, El Paso, Texas – March 8, 2008.

*Memoria de los días*: Una Lectura Posmoderna en la Figura del Escritor Contemporáneo. Congreso del ILLI, Puebla, México – August 9, 2008.