

# UC Riverside

## UC Riverside Electronic Theses and Dissertations

### Title

Carlos Fuentes, Cristina Rivera Garza and Recent Rewritings of the Mexican Revolution: Memory and Resistance

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4n78365j>

### Author

Mares, Filiberto Hernandez

### Publication Date

2010

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA  
RIVERSIDE

Carlos Fuentes, Cristina Rivera Garza and Recent Rewritings  
of the Mexican Revolution: Memory and Resistance

A Dissertation submitted in partial satisfaction  
of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Spanish

by

Filiberto Hernandez Mares, Jr.

December 2010

Dissertation Committee:

Dr. Raymond L. Williams, Chairperson

Dr. David Herzberger

Dr. Marta Hernández-Salván

Copyright by  
Filiberto Hernandez Mares, Jr.  
2010

The Dissertation of Filiberto Hernandez Mares, Jr.  
is approved:

---

---

---

Chairperson

University of California, Riverside

## Agradecimientos

Agradezco de corazón el apoyo inconmensurable y sabios consejos del profesor Raymond Leslie Williams, a quien tuve la fortuna de conocerlo en una clase de pregrado en el año 2002, y ya en el 2004 metió las manos al fuego para que yo pudiera ingresar al programa de posgrado. Mil gracias.

Extiendo un cordial agradecimiento a la profesora Freya Schiwy por las puntuales indicaciones en este proceso.

Igualmente agradezco la guía precisa del profesor David Herzberger y la profesora Marta Hernández-Salván. En este camino tuve el placer de compartir diálogos con mis colegas Yulder Alfonso Daza, Noé Ruvalcaba y José María Salas; gracias.

De manera muy especial agradezco mucho el cariño y apoyo de mi familia: Lucy, Rosario, Isaías, Antonio, mi padre Filiberto y mi madre María del Refugio. El amor de mi esposa Cristina que le da resplandor a mi vida. Las memorias del rancho donde crecí: El Guayabo Jalisco.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Carlos Fuentes, Cristina Rivera Garza and Recent Rewritings  
of the Mexican Revolution: Memory and Resistance

by

Filiberto Hernandez Mares, Jr.

Doctor of Philosophy, Graduate Program in Spanish  
University of California, Riverside, December 2010  
Dr. Raymond L. Williams, Chairperson

In this dissertation I argue that the recent fiction and film produced after the uprising of the Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) in 1994 in Chiapas displays a concern for re-examining the importance of the Mexican Revolution's multiple discourses. The novels and films included in this study are *Muertos Incómodos: falta lo que falta* (2005) by Subcomandante Marcos and Paco Ignacio Taibo II, *Zapata* (2006) by Pedro Ángel Palou, *Nadie me verá llorar* (1999) by Cristina Rivera Garza, *Los años con Laura Díaz* (1999) by Carlos Fuentes, *El violín* (2005) directed by Francisco Vargas Quevedo, and the documentary *Los últimos Zapatistas: héroes olvidados* (2002) by

Francesco Taboada Tabone. All of these works reflect upon and reexamine the themes of the Mexican Revolution. In their works, they demonstrate a preoccupation for the unresolved social problems that includes attitudes of disenchantment with respect to the legacy of the Mexican Revolution. I introduce the concept of *mitonimia* to understand Emiliano Zapata as a key figure in the contemporary social movements. For the texts studied I use the concept of collective memory introduced by Maurice Halbwachs as well as cultural memory proposed by Jan Assmann. I conclude that there is a continuity of the Mexican's Revolution themes among this works in the present, that is to say, there is a persistent dialogue among the studied works and the present moment in Mexico.

## Table of Contents

<b>Chapte I:</b> Introducción: Orígenes, continuidad y alternativas: Temáticas de la Revolución Mexicana de 1910 .....	1
<b>Chapter II:</b> Mitonimia y memoria de la Revolución Mexicana en las novelas <i>Zapata</i> de Pedro Ángel Palou y <i>Muertos incómodos: falta lo que falta</i> del Subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II.....	28
<b>Chapter III:</b> Fotógrafos, textos e intrahistorias: <i>Los años con Laura Díaz</i> de Carlos Fuentes y <i>Nadie me verá llorar</i> de Cristina Rivera Garza .....	66
<b>Chapter IV:</b> <i>El violín</i> del director mexicano Francisco Vargas y <i>Los últimos zapatistas: héroes olvidados</i> del director mexicano Francesco Taboada Tabone y de la fotógrafa sueca Sarah Perrig: repensar la lucha desde la memoria y el diálogo.....	106
<b>Chapter V:</b> Conclusiones: Se cumplen cien años del levantamiento revolucionario: continuidades en el presente .....	145
<b>Endnotes</b> .....	151
<b>Bibliography</b> .....	161

## Capítulo I:

### Introducción:

Orígenes, continuidad y alternativas: Temáticas de  
la Revolución Mexicana de 1910

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta de polvo, rodeada por las hiervas, encerrada en sí misma a la memoria y a su variado espejo.

Elena Garro. *Recuerdos del porvenir*

En este estudio se analizan cuatro novelas, una película y un documental que tratan temáticas de la revolución mexicana realizadas en los últimos quince años en México.<sup>1</sup> Primero, temas de la Revolución Mexicana en la literatura y el cine de los últimos quince años han sido preocupaciones de mucho interés para plantear preguntas acerca del impacto que la Revolución Mexicana sigue teniendo en el presente así como para reevaluar la historia y poner en perspectiva el papel fundamental de la memoria de la memoria colectiva y cultural. Por una parte, a partir

del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas México a principios de 1994, se reinicia una actitud de reevaluación de la Revolución Mexicana que inicia en 1910 y culmina en 1920.<sup>2</sup> A este acto de movimientos sociales se le une la efervescente fiebre de la celebración del centenario de la Revolución Mexicana. En la indagación de la historia en la narrativa se escriben novelas que directamente tratan con íconos revolucionarios representativos, como Emiliano Zapata y Francisco Villa entre otros. Hay otras que sugieren una vista distinta de lo que puede ser otra lectura del evento revolucionario en distintos escenarios.

Las novelas y películas que analizaré en este estudio son las siguientes: *Zapata* (2006) de Pedro Ángel Palou, *Muertos incómodos falta lo que falta* (2005) del Subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II, *El violín* (2006, película) dirigida por Francisco Vargas Quevedo, *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* (2001, documental) dirigido por Francesco Taboada Tabone, *Los años con Laura Díaz* (1999) de Carlos Fuentes, y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza. En este trabajo comparativo se analizará el aspecto de la prevalencia de luchas sociales y el papel fundamental de la memoria colectiva y cultural.

Más allá del cuestionamiento de la memoria histórica oficial que ha creado el gobierno oficial mexicano a lo largo del siglo veinte, propongo evidenciar que en esta reescritura de la temática de la Revolución está presente la preocupación por reivindicar una postura de grupos marginados. Además, analizaré que con esta actitud de reivindicación se propone evaluar sistemas hegemónicos, y a partir de esta problematización se aboga por una heterogeneidad de identidades dentro de los parámetros que proponen los textos de ficción y documentales. En gran medida, la resurrección con mayor ímpetu de temáticas de la Revolución Mexicana constata que varios de los problemas actuales en México tienen resonancias en el pasado revolucionario. Es decir, los escritores contemporáneos invocan que la Revolución Mexicana fue un acontecimiento inconcluso y por lo tanto rememora un impulso de continuidades y propuestas de reivindicar tanto las historias no oficiales como los grupos sociales que demandan justicia. Por otra parte, es importante apuntar que en las novelas más recientes sobre temáticas de la Revolución Mexicana no se compagina una actitud tan renovadora o experimental como género literario como lo

hizo Agustín Yáñez en 1947 con *Al filo del agua* y Carlos Fuentes con *La muerte de Artemio Cruz* en 1962.

En el segundo capítulo se analizan las novelas *Zapata* (2006), *Muertos incómodos falta lo que falta* (2005). En este capítulo exploro la importancia del zapatismo en la década de los noventa. Propongo que Emiliano Zapata es una mitoninimia de la Revolución Mexicana.<sup>3</sup> Igualmente planteo la importancia del diálogo generacional entre la generación que comienza a publicar sus primeras novelas en los noventa con la generación de Carlos Fuentes. Con la novela del subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II puntualizo la importancia de la aparición del EZLN en México en 1994 ya que revelan un México fragmentado y de contradicciones profundas.

El tercer capítulo se enfoca en dos filmes que tratan temáticas de la Revolución Mexicana en un México actual. Los proyectos estudiados son la película *El violín* (2006) y *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* (2001). Exploro con mayor énfasis la importancia de la continuidad de la memoria colectiva y cultural para que se lleven a cabo proyectos de reivindicación en sectores de México. Asimismo, hago hincapié en la importancia de la importancia

de la narrativa del cine que actualiza una mirada crítica sobre los problemas sociales patentes en México.

En el cuarto capítulo se estudian las novelas *Los años con Laura Díaz* (1999) de Carlos Fuentes, y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza. Ambos tienen un ambicioso proyecto de narrar más de un siglo de historia por medio de un personaje femenino. En este capítulo analizo la importancia de narrar la historia desde una perspectiva alterna. Igualmente se pone énfasis en la interrogativa del por qué seguir narrando sobre la Revolución Mexicana.

### **La memoria colectiva**

El concepto de memoria colectiva es fundamental para el análisis de los trabajos aquí estudiados. Por supuesto, en cada texto estudiado la memoria colectiva y cultural se presentan de manera distinta. Sin embargo, éstas sirven para rescribir y cuestionar la historia. Maurice Halbwachs fue uno de los principales pensadores del siglo XX en proponer el concepto de memoria colectiva en la tradición occidental. En su texto representativo *La memoria colectiva*, publicado originalmente en francés en 1950,

propone que para recordar un evento siempre se necesita de alguien más, de otro/s sujeto/s. Halbwachs escribe:

While the collective memory endures and draws strength from its base in a coherent body of people it is individuals as group members who remember. While these remembrances are mutually supportive of each other and common to all, individual members still vary in the intensity with which they experience them. I would readily acknowledge that each memory is a viewpoint on the collective memory, that view point changes as my position changes, that this position itself changes as my relationship to other milieus change. Therefore, it is not surprising that everyone does not draw on the same part of this common instrument. In accounting for that diversity, however, it is always necessary to revert to a combination of influences that are social in nature. (48).

En primer lugar, existe el sujeto que no rememora solo sino que se es a través de otro sujeto de la comunidad que persiste la memoria. Escribe Jan Asmann:

Como la conciencia, el lenguaje y la personalidad, la memoria es un fenómeno social, y en la medida en que recordamos, no sólo descendemos a las profundidades de nuestra vida interior más propia, sino que introducimos en dicha vida un orden y una estructura que están socialmente condicionados y que nos ligan al mundo social. (18)

En esta estructura mnemónica es vital la incursión de la continuidad del discurso o del evento rememorado el cual cambiará de perspectiva acorde al movimiento del sujeto dentro de la comunidad y los respectivos cambios que un

recuerdo tiene. Este horizonte de memorias colectivas propone la continuidad y escrutinio de la memoria desde distintas perspectivas. Sin embargo, es necesario complementarla con el concepto de memoria cultural que propone Jann Assmann para integrarla al esquema que propuso Halbwachs. Además, Anne Whitehead señala lo siguiente respecto a añadir un recurso más al acto de recordar:

'Cultural memory' [...] is primarily concerned with events in question, from a more distant past, beyond living memory. The memory of events is retained either through cultural formation (text, rites, or monuments) or through institutional commemoration (recitation, practice, observance). Cultural memory is particularly characterized by its distance from the everyday, or its transcendence. (132)

Los componentes importantes del recuerdo de la sociedad que se vinculan con las diversas culturas, el pasado, la red de lenguajes y narrativas que componen la memoria de un grupo o sociedad mantienen una cohesión para repensar luchas en el presente. Y es esencial porque, en lectura de Jan Assmann sobre Maurice Halbwachs del libro *Les cadres sociaux de la mémoire* de 1925, dice que "el pasado jamás llega a perdurar como tal, sino que sólo puede reconstruírse en el marco de un presente cultural. El pasado es una construcción social " (memoria cultural 222). La grieta hacia el pasado es un acto significativo para las vindicaciones del presente, y

los novelistas aquí estudiados vuelven la vista y proponen otra lectura de la historia, y en el mismo acto, una continuidad de la memoria colectiva y cultural. Rafael Pérez Taylor apunta:

Al establecer que la memoria se manifiesta a través de su representación individual o colectiva, oral o escrita, estamos diciendo que ésta es producto de la permanencia del discurso que connota lapsos cortos o extendidos, que abarcan a un individuo o a una colectividad, que van de la experiencia vivida por una generación hasta el recuerdo de varias generaciones, cuyo saber se mantiene vivo a través de la memoria, pero en todo caso se encuentra en el pensamiento social, es decir, en la mentalidad de los sujetos culturales. (13)

Pérez Taylor añade que la memoria:

es la producción y reproducción de la identidad social, que marca en su concreción el acercamiento hacia la interpretación del mundo; pero más aún, la memoria se une a la tradición para mantener viva la constante del conocimiento que permite al pasado estar en el presente, proporcionándole en su práctica los elementos de verosimilitud de los acontecimientos para que signifique socialmente en el presente, y así poder determinar, desde la tradición y su representación, el tipo de sociedad que se tiene, según sean las prácticas de los *habitus* del pasado. (19)

En gran medida, la memoria colectiva pone énfasis en la importancia de la oralidad en la sociedad, y por ende, la continuidad y prolongación de las historias. La memoria cultural se centra más en la función vital de la escritura

en una sociedad pero es un concepto más completo para el presente estudio. Jan Asmann puntualiza:

El concepto de memoria cultural se corresponde con lo que Derrida llama "archivo" y Bernstein, "tradición", y al igual que estos, es deudor de los análisis freudianos de la dimensión y la dinámica psico-histórica de la transmisión cultural. En contraste con la memoria comunicativa, la cultural abarca lo originario, lo excluido, lo descartado, y en contraste con la memoria vinculante y colectiva, abarca lo no instrumentalizable, lo herético, lo subversivo, lo separado. Con el concepto de memoria cultural alcanzamos el confín más remoto de nuestro punto de partida: la memoria individual en sus condiciones neuronales y sociales. (47)

En las novelas estudiadas en esta tesis se analizan los aspectos de "lo originario, lo excluido, lo descartado [...] abarca lo no instrumentalizable, lo herético, lo subversivo, lo separado" (47).

**Breve recuento histórico de la narrativa de la Revolución Mexicana y la presencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional a finales del siglo XX.**

La novelística de la Revolución Mexicana ha cumplido una función social y literaria imperativa desde sus orígenes a inicios de la segunda década del siglo XX.<sup>4</sup> Según Marina Gálvez, en los años más significativos de esta

narrativa, los autores que tuvieron "mayor vigencia fueron, además del iniciador Mariano Azuela, Martín-Luis Guzmán, Gregorio López y Fuentes, José Rubén Romero y Rafael F. Muñoz" (Gálvez 174). Uno de los puntos decisivos para el auge de la narrativa de la Revolución Mexicana surge cuando se relea o se redescubre nuevamente en 1924 la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela y se le rescata como lectura de valor (Magaña Esquivel 16). En 1949 el crítico Rand Morton apunta que con el levantamiento de Madero en 1910 que inicia una lucha política proponiendo la no-reelección de Porfirio Díaz, y luego que Madero triunfa en 1911 y "A raíz de este triunfo, se empezó a escribir la nueva novela mexicana- la Novela de la Revolución" (Morton 25). También, en el contexto sociopolítico, con el estallido de la Revolución se inicia un redescubrimiento interno del ser mexicano, un reencuentro y reevaluaciones de México como país en crisis. Magaña Esquivel dice que con la Revolución México adquiere conciencia como país heterogéneo, "como país mestizo y demuestra lo que el indígena significa como elemento productor, como factor esencial en la creación de su ser" (Esquivel 12). Es decir, la literatura, como herramienta artística del ser humano, y que sirve en gran medida para entablar un diálogo con la sociedad, tiene un

impacto imperativo en el despertar de conciencia en países hispanoamericanos. Para añadir a la discusión del surgimiento de la novela de la Revolución Mexicana, ¿De dónde surge la novela como tal? Antonio Castro Leal dice que ésta "surge de una realidad patente, inmediata e impresionante y de ahí las impresiones y esa novedad valgan por sí mismas, independiente de la trama en que puedan acomodarse (Castro Leal 27). Desde esta inmediatez de la nueva realidad que se presenta ante la visión del escritor, prosigue, cumplirá una función de formación en la cual la narrativa va imbricar "visiones y experiencias" que se irán compaginando "como cuadros aislados de los momentos culminantes de una vida llena de sorpresas como en un viaje o en una expedición, sin más organización y artificio que la que tienen los recuerdos que se van acumulando y superponiendo" (Leal 27). Castro Leal enfatiza que como novela de la Revolución Mexicana:

hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales, que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución que principia con la rebelión maderista, el 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920" (Castro Leal xvii).

Castro Leal se queda en demarcar las fechas que cubren aproximadamente diez años. Para él solamente estas novelas que se componen dentro de este periodo pertenecen a este tipo de novelas con sus fines detallados. En el debate de precisar los límites que encuadran la Revolución Mexicana como género hay distintas divergencias. Antonio Magaña Esquivel contradice el planteamiento de Castro Leal. Magaña Esquivel no está de acuerdo con el encasillamiento cronológico que Leal hace. Pero como se ha mencionado, unos proponen que se extienda hasta la década de los treinta en la que se ve ya una "estabilidad" social y económica. Pero la corriente de su escritura continúa. También, la novela de la Revolución ha tenido distintas etapas con diversos cultivadores de esta temática. Primero, las primeras novelas de este género se identifican con aquellos que participaron, o los que de alguna manera estaban involucrados en el movimiento bélico. Tal es el caso de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, entre otros. Para esta generación, su "obra adquiere por ello un valor testimonial, documental" (Magaña-Esquivel 12). Entonces, esta generación plantea las problemáticas, e interrogativas de cómo desarticular el sistema feudal que prevalecía en el territorio (Magaña-Esquivel 12).

Adalbert Dessau señala que "La novelística de la Revolución Mexicana fue de gran importancia para el desarrollo de la novela criolla. Se la consideró como modelo de la descripción de los problemas nacionales" (Dessau 11). Sobre lo que se define y es novela de la Revolución Mexicana ha existido un amplio debate. En este estudio importa más cómo caben las temáticas de la revolución mexicana en el presente en las novelas, película y documentales analizados en este trabajo pero es importante señalar las principales características del auge de esta novelística.

En este debate entran las cuestiones temáticas y periodizaciones así como otros aspectos. Y las características principales que prevalecen en la primera narrativa de la Revolución son diversas. John S. Brushwood, citando a José Luis Martínez, señala que la novela de la Revolución acoge diferentes formas, que con su impacto, enseguida se extienden. Entre ellas destaca el relato episódico que se enfoca en la figura de un caudillo, o en algunas el protagonista es el pueblo. De igual manera, aparecen aquellas novelas en las cuales se perfilan con un carácter autobiográfico y otras de carácter objetivos y testimoniales (Brushwood 92). Dessau apunta su postura

sobre la definición y periodos que abarca la novela de la Revolución:

Por lo general, la crítica literaria considera como novela de la revolución aquella que describe la fase armada (1910-1919) de la Revolución Mexicana. Si se exceptúan las obras de Mariano Azuela, puede decirse que el desarrollo de la novela de la revolución, así definida, va desde 1928-29 hasta mediados de la década de los años cuarenta (17).

Ha habido propuestas sobre la periodización de la narrativa de la Revolución, y el debate sigue. Como se ve en mucha de la literatura de las últimas décadas en México, algunos temas y los problemas en cuestión durante y después de la Revolución siguen siendo re-explorados en el presente, ya sea como tema central o como trasfondo como se presenta en la novela de Ángeles Mastretta *Arráncame la vida* (1985) y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza. Es decir, no hay una fecha fija para delimitar o encasillar dicha narrativa en etapas. Ahora, casi cien años después del inicio del levantamiento revolucionario, se continúa explorando una ranura que trata de rescribir fases de la historia que quedaron fuera del marco oficial ya que muchos de los dilemas por resolver que, en primera instancia se pretendían resolver con la revolución, siguen patentes en el presente. La novela sobre la Revolución Mexicana exige no solamente volver al pasado para cuestionar o evaluar

procesos y causas de la revolución, sino también para adentrar en el terreno político y social actual en México. La mayoría de la crítica literaria respecto a esta cuestión coincide en que la Revolución Mexicana es el tema unitivo que sostiene a la novelística de esta corriente, de tal modo que aquellas novelas que tienen como base temática el movimiento revolucionario de principios del siglo XX son herederas de la Revolución. Alicia Sarmiento afirma que "Porque el tema (el de la Revolución) opera también, en un sentido diacrónico, como elemento unificador. Por esta razón, puede afirmarse que la Narrativa de la Revolución como corriente temática llega hasta el presente" (21). Sarmiento añade que "la Narrativa de la Revolución Mexicana es una corriente temática, entendida esta concepción como un encuadre relacionante de obras narrativas que textualizan el tema de la Revolución con una permanente actitud crítica, cuyo flujo de producción se extiende hasta el presente" (45).<sup>5</sup> Es a partir de esta afirmación de Sarmiento que este trabajo analiza las temáticas de proyectos contemporáneos que ofrecen una visión crítica del evento revolucionario y sus respectivas resonancias en el presente y los enfoques críticos de la misma narrativa. En los análisis de la corriente narrativa de la Revolución

Mexicana se han destacado diversas características que comparten en común las obras y la necesidad de la representación total del mismo proyecto revolucionario. Juan Bruce-Novoa apunta que novelas como *Los de debajo* de Azuela, *El Águila y la Serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, *La tierra* (1932) y *El indio* (1935) de Gregorio López y Fuentes entre muchas otras, al final del texto mantienen una actitud pesimista y de pocas esperanzas de cambio. Bruce-Novoa concluye que estas novelas "no abogaban por los ideales de la Revolución, aunque quizá se pueda opinar que reflejaban la desilusión que resultó del fracaso de esos ideales" (Bruce-Novoa 43). Al inicio de su ensayo Bruce-Novoa hace hincapié que ha sido un problema para la crítica de esta tendencia de la temática de la Revolución "encapsular obras aparentemente diversas dentro de un esquema unitario" ya que por una parte como F. Rand Morton en su libro *Los novelistas de la Revolución Mexicana* (1949) propone la heterogeneidad con el artículo "Los novelistas" y por otra parte otros se han dedicado a escribir colecciones de ensayo, otros a imponer "una estructura externa de la producción, a menudo en forma de las épocas históricas- los ciclos de la lucha militar seguidos por los períodos

presidenciales- o de las ideologías implícitas en las obras y la sociedad" (Bruce-Novoa 37). Bruce-Novoa concluye que desde hace tiempo la crítica lamenta la falta de una novela que abarque la totalidad de la Revolución Mexicana. Todas se enfocan o regionalmente o sobre uno u otro bando revolucionario. Sin embargo, la crítica misma tampoco ha logrado producir una visión capaz de hacer una unidad de la producción literaria de la Revolución" (37). En otros casos, se ha dicho que hay novelas que cierran el ciclo de la narrativa de la Revolución Mexicana. Por ejemplo, Emanuel Carballo en 1971 en "La actualidad Mexicana" argumenta que con la novela *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez se cierra el ciclo de la narrativa de la Revolución Mexicana (Millán 9). Punto que evidentemente no es acertado en esta intuición de culminación de esta corriente narrativa ya que Carlos Fuentes, Elena Garro, Juan Rulfo, Ángeles Mastretta, y recientemente Pedro Ángel Palou, Cristina Rivera Garza, el subcomandante Marcos, entre otros, han continuado trabajando esta temática narrativa. Es decir, el fusil de Demetrio está presente. Con la novela *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes se cierra y abre, y continúa, con la corriente narrativa de la Revolución Mexicana. Raymond D. Souza hace

un análisis riguroso de la función que tiene Artemio Cruz como catalizador representante de casi cinco siglos de historia en México. D. Souza titula el capítulo "*La muerte de de Artemio Cruz* y el fallecimiento de de una revolución". El título de carácter apocalíptico y poco esperanzador no plantea el fin de la corriente narrativa de la Revolución como lo afirma. No es, en todo caso, un acercamiento a reconocer que la narrativa culmina con la novela de Carlos Fuentes. Al final del capítulo Raymond D. Souza dice que "*La muerte de Artemio Cruz* es una notable expresión del ansia de libertad del pasado" (128). La "ansia de libertada del pasado" es, evidentemente, una apertura a seguir repensado, rescribiendo el pasado, las historias.

### **Desde *Los de abajo* hasta el EZLN**

*Y al pie de una resquebrajadura enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...*

Los de abajo, Mariano Azuela

El final de *Los de abajo*<sup>6</sup> (1916) de Mariano Azuela, considerada la novela clásica de la Revolución Mexicana,

evoca una incesante imagen de continuidad ya que Demetrio "sigue apuntando con el cañón de su fusil"<sup>7</sup> (Azuela 140). Este final de la novela propone una teorización de la temática de la revolución así como una propuesta de lucha permanente. Primero, el fusil y "los ojos fijos para siempre" de Demetrio hacia el pasado-presente-futuro abren un espacio para plantear el análisis de las ambigüedades que surgen en la etapa de la lucha revolucionaria, y por consecuencia, a toda la historia mexicana, ya que se indaga en las luchas desde la etapa prehispánica hasta el presente. Pero en un punto principal, la imagen final pone de manifiesto el inicio de una corriente literaria, la de la narrativa de la Revolución Mexicana. Este género literario ha surgido de la misma realidad mexicana, y se proyecta una continuación por el inconformismo y fracaso que Azuela ya percibía en los resultados inmediatos de la Revolución. El fusil de Demetrio Macías puede interpretarse tanto como una continuidad de la lucha de los de abajo así como la prolongación de la narrativa de la Revolución. El fusil es el utensilio simbólico que se sigue utilizando para volver al pasado y rescribir y repensar la historia desde varias perspectivas en un contexto actual.

Aparte de representar los acontecimientos que llevan a Demetrio Macías a incorporarse a la revolución, de 1913 a 1915, y dismantelar la visión del mundo caótico, *Los de abajo* también, en un plano estructural, dice Seymour Menton que se tiene que la novela se debe de entender como una epopeya de la Revolución Mexicana a través de su "estructura orgánica." Continúa Menton:

Aunque la acción de la novela está explícitamente colocada entre 1913 y 1915, las alusiones directas e indirectas a las raíces indígenas del pueblo mexicano extienden los límites cronológicos de la novela y refuerzan su aspecto mítico. Descendientes de los indios precortesianos, Demetrio Macías y sus hombres están condenados a caminar a ciegas en el espacio y en el tiempo. (16)

Resalto el aspecto de la vinculación con un tiempo precortesiano al que invoca Menton. Es decir, hay un ímpetu de errante y de posturas reivindicatorias en este plano. Es una evocación precisa de conectar a Macías y su grupo con sus antepasados, porque ellos representan al "hombre de la tierra, al hombre de maíz" (Menton 17). Este gesto en particular es importante desde la perspectiva de la invocación del pasado que hacen los miembros del EZLN para vincularla con su lucha y denunciar la relegación que se genera al sector marginado como se analizará en la segunda parte de este trabajo. Por otra parte, esta novela

representa el realismo en su el sentido más estricto, clásico, de la novela de la Revolución Mexicana, una novela que con determinado esfuerzo pretendía establecer una identidad de la novela en Latinoamérica, de establecer un espacio para el novelista de su respectiva nación (Williams 19). En su análisis de la novelas de Azuela, Jean Franco concluye con lo siguiente:

Azuela's novels offer us a complete picture of the Revolution, but it is a picture which affords only one perspective. His novels represent the Revolution as a force unleashed by oppression. The middle classes who should have been in control had failed to give enlightened leadership. Instead they have succumbed to their passions and for this retribution, inevitably followed. (142)

Del personaje principal, Demetrio Macías, Jean Franco dice que él no ve más allá de su presente inmediato pero que una de sus cualidades principales es su pasión por la tierra, que en gran medida colabora en la superioridad que Macías tiene del conocimiento del espacio o terreno en cual se mueven los Federales (Franco 138). El énfasis en el reconocimiento y conocimiento del espacio es importante. Para Raymond D. Souza la novela de Azuela colabora en el desarrollo de "una tradición de introspección crítica en la forma en que la novela mexicana trata el tema de la revolución" y este hecho "es uno de los notables

acontecimientos artísticos" de la narrativa mexicana (D. Souza, 111). Es decir, con la novela de la Revolución Mexicana se inicia una autocrítica artística de la vida sociopolítica más rigurosa y a la vez se enraíza una actitud consciente de los problemas vigentes que se escondían detrás del México prerevolucionario, revolucionario y posrevolucionario. Escritores como Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Elena Garro, Agustín Yáñez, Fernando del Paso, Ángeles Mastretta entre otros, han escrito sobre el tema de la Revolución a partir de los cuarentas y su interés por repensar la historia desde distintos ángulos la Revolución es una preocupación que se ha estudiado con incesable afán. Punto que en este estudio se trata de cuestionar dado que mis lecturas de novelas o cine reciente o del pasado, se rescata las pequeñas ranuras que permitan crear un espacio de posibilidades de sobrevivencia y de lucha.

A finales de la década de los cuarenta F. Rand Morton dice que en el México de la actualidad, la de los cuarenta, la Revolución no se hacía en las calles ni en los campos, "sino en el corazón y en la mente y, allí, también se ha de ganar" (Morton 17). En el presente sociopolítico mexicano, a partir del levantamiento del EZLN se destaca que no sigue

siendo de la manera en que lo plantea F Rand Morton, ya que la lucha se continúa haciendo en la mente, en el corazón, y en las ciudades y los campos como lucha armada e ideológica. Hermann Herlinghaus expresa que "The emergence of Zapatism, in addition to demonstrating the fragility of the social project of a country that associated itself with the 'Free Trade' pact of the United States and Canada, set in train a serious attempt to give new meaning to the Mexican past and present" (53). Jorge Lora Cam apunta que la irrupción del zapatismo en Chiapas tuvo un impacto fuerte a nivel mundial. Lora Cam añade:

La virtualidad revolucionaria del EZLN y Marcos se refieren al poder, a la disposición o potencialidad para realizar acciones ideológicas, políticas, de la conciencia y de la subjetividad, pacíficas o armadas, aunque no se produzcan enfrentamientos. Está presente desde la capacidad de articular y rearticular la realidad, de transformarse de fuerza militar en fuerza social y política, hasta extender la revolución ideológica fuera de sus fronteras. (156-57)

El impacto de la aparición del EZLN es fundamental para entender las contradicciones del México de finales del siglo XX. Lora Cam también escribe:

Marcos señala tres grandes causas del movimiento: el cierre de la acción política con el fraude de 1988; el quinto centenario del descubrimiento de América y el problema de la tierra. Si alguna tiene predominancia es el problema de la tierra. El neoliberalismo acaba con la patria y

propiedad. El zapatismo reactiva el problema agrario que empieza a resurgir para que en Chiapas tome la vía revolucionaria armada. (266)  
En estos movimientos se sigue un patrón de luchas que hacen frente con un impulso de inconformismo. Hay planteamientos que desbordan en luchas que quedaron truncadas después de la Revolución Mexicana y que están presentes, luchas armadas e ideológicas entre el gobierno y el EZLN, y la disputa sobre la narrativa del acontecimiento revolucionario y sus repercusiones en décadas posteriores que se atan directamente con el presente.

El acercamiento a un periodo histórico de impacto significativo en todas sus escalas sociopolíticas de México, y sus resonancias nacionales, continentales y globales, es complejo y una tarea difícil de encarar. Para entender, desde un ángulo oblicuo, las novedades de los escritores que manejan el tema de la Revolución, es recomendable abordarlo desde una perspectiva que permita una distinta lectura de la Revolución Mexicana. Es preferible un acercamiento con una mirada que dé cabida a una necesidad real, social que se vive en México. Es decir, dar entrada a un diálogo con los que escriben la historia actual, también de los que la viven, apoyado con lecturas de otras posibilidades de la historia. La historia se

vuelve a abrir, después de la matanza de Tlatelolco en el 68, con uno de los siguientes comunicados del EZLN el 6 de enero de 1994, recopilados en *Shadows of Tender Fury*,

To the people of Mexico  
To the people of the governments of the world  
On January 1 of this year, our Zapatista troops began a series of political and military actions whose primary objective was to inform the Mexican people and the rest of world about the miserable conditions in which millions of Mexicans, especially us, the indigenous people, live and die. (55)

La misma realidad socio-política crea su propio espacio para que se vuelva a analizar la historia, desde lo precolombino hasta el presente.

Además, este fenómeno de la reescritura de historia, donde hilan historia-ficción los narradores, es una tendencia de Latinoamérica. Seymour Menton señala que con el advenimiento de los cinco siglos que se cumplían en 1992 desde que se dio el "contacto con las civilización occidental", contribuye "al auge de la novela histórica y al cuestionamiento del papel de América Latina en el mundo" (*Novela histórica* 51). Dos años después de la conmemoración de los 500 años del encuentro entre el occidente con el continente americano, el EZLN en enero de 1994 entra en la disputa de la/s historia/s para plantear sus problemáticas en las que muchos pueblos indígenas, así

como otros grupos marginados, han quedado fuera de los parámetros de derechos indispensables de sobrevivencia. Es a partir de este hiato que, en México en particular, se reinicia una vinculación mayor con los aspectos que quedaron irresueltos después del periodo colonial, de Independencia en el siglo XIX y de la Revolución Mexicana. De la misma manera, los novelistas y cineastas y documentalistas estudiados en este trabajo entran en el mismo diálogo.

Además, el debate y análisis sobre la importancia de la Revolución Mexicana sugiere varias interpretaciones en el presente. Historiadores como Macario Schettino afirman:

El siglo xx en México es el siglo de la Revolución Mexicana. Pero ésta es un concepto, no un hecho histórico. La Revolución que marca el siglo en nuestro país nunca existió [...] es una construcción cultural que sin duda toma los hechos históricos y les da un sentido, pero que no se corresponden con ellos (13).

Esta tesis propuesta por Schettino es una evidente provocación para evaluar la construcción del evento, pensar el significado del mito de la Revolución para la sociedad mexicana del presente, y principalmente de poner en distinta óptica la rearticulación y conocimiento del evento iniciado en 1910. Schettino señala las contradicciones fundamentales del evento y sus consecuencias. Schettino

cuestiona el "concepto" y la "construcción cultural" de la ideología del mito, así como la formación del régimen revolucionario que según él, inicia en 1938 y culmina en 1997. Por otra parte, Carlos Fuentes señala que "la Revolución mexicana fue una revolución verdadera, tan profunda y decisiva para los destinos de nuestro país como lo fueron las revoluciones francesa, soviética y china o la norteamericana" (Fuentes 64). Aunque son dos posiciones distintas, Carlos Fuentes y Schettino piensan/articulan la Revolución Mexicana como una continuidad profunda que está arraigada en la conciencia mexicana y que las contradicciones tienen que ser reevaluadas.

## Capítulo II:

Mitonimia y memoria de la Revolución Mexicana en las  
novelas *Zapata* de Pedro Ángel Palou y *Muertos  
incómodos: falta lo que falta* del Subcomandante Marcos  
y Paco Ignacio Taibo II

No es un azar que Zapata,  
figura que posee la hermosa y plástica  
poesía de las imágenes populares,  
haya servido de modelo  
una y otra vez, a los pintores mexicanos.  
Realismo y mito  
se alían en esta melancólica,  
ardiente y esperanzada figura,  
que murió como había vivido:  
abrazado a la tierra.  
Como ella, está hecho de paciencia  
y fecundidad,  
de silencio y esperanza,  
de muerte y resurrección.  
Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*

Doris Sommer acertadamente expresa que "literature has the capacity to intervene in history, to help construct it" (10). Estas dos primeras novelas estudiadas proponen intervenir en la historia y construir/reconstruir una visión sobre la realidad sociopolítica mexicana.

En este análisis de *Zapata* (2006) de Pedro Ángel Palou y *Muertos incómodos: falta lo que falta* (2005) escrita por Paco Ignacio Taibo II y el Subcomandante Marcos se examina la importancia del surgimiento del EZLN en relación al cuestionamiento de la memoria colectiva y cultural y la relevancia de la Revolución Mexicana en el presente.<sup>8</sup> También, en esta parte del trabajo se analiza la figura de Emiliano Zapata como mitonimia viva tanto en la literatura como en la vida social en México. El término de *mitonimia* lo acuño como parte del componente de un mito, ya sea un evento de un periodo determinado que encapsule la naturaleza del mismo.<sup>9</sup> Igualmente puede ser un sujeto representativo que enmarque el lapso del tiempo que evoca un mito, u objeto representativo del mito, o una(s) ideología(s) central(es) del mito que represente ese todo del mito. Este término alude, con demasiada obviedad, al término metonimia, y es a partir de la definición del mismo que se retoma parte de la principal definición, es decir, de tomar una parte por el todo, en el sentido más estricto de *mitonimia*, el del mito. En este estudio Zapata es la *mitonimia* de la Revolución Mexicana que va a representar la lucha actual de trabajadores, de un sector de indígenas insurrectos, campesinos, trabajadores y de todos aquellos

defensores de la justicia. En este sentido, la *mitonimia* es un trozo del mito, de su marco histórico, que puede ser usado para el beneficio de una causa común. Ambas novelas estudiadas en este capítulo invocan la figura de Emiliano Zapata. En *Muertos incómodos* grupos revolucionarios que invocan el Subcomandante Marcos y Taibo II encarna el nombre del legado zapatista surgido en el estado de Morelos durante la Revolución Mexicana y le da una vigencia activa dado que el EZLN, en su función principal de concientizar la importancia de luchas sociales, se mantiene presente aún después de su levantamiento en 1994. En *Zapata Palou* reconstruye la historia de Zapata desde otra óptica. Expone la vitalidad de Zapata en su contexto en la Revolución Mexicana y propone repensar la simbología del personaje en su andamiaje histórico entre lo real y los textos.

El primero de enero de 1994 México fue testigo del levantamiento, inicialmente armado, del EZLN en Chiapas. En esta misma fecha entra en efecto el Tratado de Libre Comercio (TLC), evento que ponía a México en un escalón más del mundo de la globalización.<sup>10</sup> Seis años después del surgimiento del EZLN el PRI (Partido Revolucionario Institucional) pierde las elecciones del 2000 y el PAN (Partido Acción Nacional) toma el poder que queda en manos

del entonces presidente Vicente Fox Quesada. Con el surgimiento del EZLN, y posteriormente la caída del régimen del PRI se inicia una etapa distinta en México que apunta a concebir cambios en su estructura sociopolítica. Para novelistas como Carlos Fuentes, Cristina Rivera Garza, Subcomandante Marcos, Paco Ignacio Taibo II, Pedro Ángel Palou, Ignacio Solares entre otros, esta etapa se consuma en la reconceptualización del mito de la Revolución Mexicana y sus figuras emblemáticas en la literatura de los últimos años. Los eventos de violencia, al inicio apuntaron hacia el Estado de Chiapas, México.<sup>11</sup> Carlos A. Gadea apunta lo siguiente:

Cuando el neozapatismo ingresa en el debate sobre las acciones colectivas contemporáneas lo hace desde una incuestionable crítica hacia lo que ha sido el desarrollo del proyecto histórico de la modernidad en México, es decir, hacia el "monoculturalismo" legitimado como imaginario social, político y simbólico en la producción de la identidad nacional. (Gadea 192-193)

El EZLN inaugura un reavivamiento de la memoria de los olvidados y se propaga un cuestionamiento y análisis profundos del pasado, presente y futuro del país. Por una parte, con este evento se retrabaja la manera de pensar la historia, y por ende, el legado de lo que se construyó como discurso de la Revolución Mexicana.

En este recorrido de cuestionamientos de la historia oficial se logra un objetivo primordial. Kristine Vanden Berghe advierte:

Lo que hace la originalidad de los zapatistas es que han logrado su propósito, a pesar de lo difícil que era, así afirman los observadores, lograron quitarle al régimen el monopolio del discurso sobre la Revolución y, más en particular, sobre Zapata. (159)

Ciertamente, el impacto de la presencia del EZLN desde el primero de enero de 1994 ha tenido resonancias impresionantes que han puesto en evidencia las contradicciones irresueltas en México.

Vuelvo a unas de las primeras interrogantes de este análisis. ¿Por qué seguir rescribiendo sobre la Revolución Mexicana después de cien años de los primeros levantamientos armados en 1910? ¿Y por qué la necesidad de usar nombres de líderes revolucionarios como el de Emiliano Zapata en los movimientos indígenas como es el caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el estado de Chiapas, México, así como otros grupos que luchan por una causa de justicia? Adalbert Dessau apunta que la novela de la Revolución Mexicana en su gestación se le "consideró como modelo en la descripción de los problemas nacionales" (11). Añadiendo a la discusión, John S. Brushwood señala:

El vuelo repentino que condujo a la descripción de la Revolución nos hace pensar que su necesidad fue originada por el carácter de su realización política o, por decirlo de otra manera, por el reconocimiento de los problemas persistentes de la nación y de las fallas de los gobiernos posrevolucionarios. (México en su novela 352)

*Zapata Y Muertos incómodos* siguen cumpliendo una función similar al describir los problemas nacionales anclándolos al pasado y cuestionando "los problemas persistentes de la nación" mexicana (Brushwood 352).

Emiliano Zapata, el caudillo del sur, como símbolo de la Revolución Mexicana sigue estando presente en novelas recientes.<sup>12</sup> De igual manera, con el transcurso del tiempo Emiliano Zapata se ha convertido en un ícono de lucha. Además, grupos que exigen justicia, como es el caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el nombre de Zapata es su estandarte, uno de sus frentes de lucha. Estos movimientos adoptan su nombre como agente de poder y movilizador.

En esta reescritura de la historia la memoria colectiva y cultural tienen un papel fundamental para la unificación de las comunidades y para que se propaguen continuidades de reivindicación social. Historia y memoria son conceptos que se exploran en ambas novelas con el fin de mantener viva una tradición oral, y por otra parte, para

perpetuar las luchas. Citando a Alfonso de Toro, Seydel apunta que "la reescritura de la historia ayuda a recordar y revivir una situación reprimida, un trauma o un periodo cultural, y no intenta eliminarlo" (80).

Después de la Revolución el Partido Revolucionario Institucional (PRI) toma el poder por un lapso de setenta años y ahora en los últimos diez años el gobierno del Partido Acción Nacional (PAN) ha tomado el mando. En este periodo de setenta años se construye el mito revolucionario. El muralismo de pintores como Diego Rivera, Luis Alfaro Siqueiros, entre otros, es parte central para la configuración del mito y la construcción del nacionalismo. Otro factor fue la implementación del libro gratuito en la educación. José Agustín escribe que "Los libros, por otra parte, reforzaban la concepción priísta de la vida, machacaban la ritualización de los mitos patrios, veneraban a Hidalgo, Morelos y Juárez, y remachacaban la canonización de Carranza, Obregón, Calles, Cárdenas et al., sin dejar de darle sitio a Zapata y, con más regañadientes a Villa" (191). Lo significativo recae en el cuestionamiento de este discurso por parte del levantamiento en Chiapas en estas últimas dos décadas. Seydel apunta que "Las memorias de las diferentes

comunidades que viven en el territorio mexicano complementan y, a veces, se oponen a la memoria monopolizada e impuesta por los gobiernos posrevolucionarios que se consideran herederos del legado de los políticos republicanos y liberales decimonónicos" (71). Los gobiernos, en este caso el PRI, oficializan una memoria colectiva, una "monopolizada" o "monoculturalismo" como lo señala Gadea, que ayuda a hegemonizar la cultura y la memoria del país.

En el México de Porfirio Díaz prevalecía el exceso de poder sobre el territorio y hay una inclinación a gobernar con la idea de orden y progreso. Marta Portal dice:

La ideología del régimen personalista porfiriano Fue una especie de positivismo spenceriano, que utiliza la noción de orden para sofoca- y encontrar una justificación histórica y filosófica- las huelgas de proletarios y las revueltas campesinas, y la del progreso, para estimular la industria, el comercio, la banca, las inversiones extranjeras y proporcionar a los ricos los medios y las facilidades de hacerse más ricos. (32)

En el sector rural, el legado de sistemas de hacendados, de latifundistas, que vienen heredando el terreno de mano en mano complica la dinámica en la recuperación de la tierra por parte de campesinos. La posesión de terreno, el poder adquirido que le otorga el pasado a los hacendados, permite

a dichos individuos regir y tomar posesión de la tierra sin tomar en cuenta al campesino que la ha trabajado por siglos. Para el historiador Jesús Silva Herzog "la causa fundamental de ese gran movimiento social que transformó la organización social del país en todos o casi todos sus variados aspectos, fue la existencia de enormes haciendas en poder de unas cuantas personas de mentalidad conservadora o reaccionaria" (7). Zapata examina esta continuidad de pugna vigente en la sociedad mexicana colocándolo en el problema agrario existente en el Morelos de inicios del siglo XX. Asimismo, en las últimas décadas hay un resurgimiento más notorio de las voces de indígenas y de campesinos que reclaman justicia, cuyos movimientos se anclan en el eje ideológico del EZLN. Amparo González Ferrer señala lo siguiente respecto a la continuidad de injusticias sociales a través de los siglos:

No es difícil encontrar un punto de conexión entre el levantamiento en Chiapas (1° de enero 1994) y el movimiento zapatista que se desarrolló en el marco de la revolución Mexicana, a principios del presente siglo, o incluso con el movimiento de independencia que triunfó definitivamente en 1821. Quizá sea porque en los tres procesos subyacen entre otros, un detonante común: la opresión y explotación de una masa de población campesina de elevado componente indígena, por parte de una minoría privilegiada (ya sean los conquistadores españoles, los grandes terratenientes amparados por la dictadura

de Porfirio Díaz, o la elite político-económica del partido oficial). (González Ferrer 2)

El impacto social del EZLN es evidente y sigue teniendo resonancias imperativas en la reconstrucción de la historia y la reivindicación del oprimido.

Primero, Pedro Ángel Palou es integrante del grupo que se autodenominó el *Crack* en su manifiesto en 1996.<sup>13</sup> Palou dedica la novela a Carlos Fuentes y a Silvia Lemus. Este gesto de admiración hacia uno de los escritores más representativos de la narrativa mexicana de los últimos 50 años afirma una continuidad literaria y un diálogo de intereses temáticos en esta nueva generación de escritores mexicanos con algunos de sus antecesores. Después del final de la novela, Palou añade unas páginas de agradecimientos. Palou vuelve a mencionar que gracias a Carlos Fuentes y el libro titulado *Nuevo tiempo mexicano* (1994) del mismo autor, y otras sugerencias de amigos, la empresa de la novela pudo ser llevada a cabo. Queda claro que hay un interés por repensar y rescribir la historia, tarea que Carlos Fuentes emprendió desde la publicación de *Los días enmascarados* en 1954. En estas páginas de agradecimiento dice que recurre a Zapata (a la mitonimia) y al corrido

"Entre otras cosas porque la historia de México no ha sabido hacerle justicia" (Palou 222).

*Zapata* es una novela de la Revolución Mexicana en la que se pueden observar las cuestiones planteadas al inicio del estudio. Aída Nadi Gametta Chuk hace un análisis de la importancia del paratextualidad, intertextualidad e hipertextualidad de *Zapata* que son fundamentales en la construcción del texto de la novela histórica en la cual se recupera un diálogo con otros textos canónicos sobre la figura de Zapata (Chuk 69-70). Esta novela, como la de *Los de abajo*, sigue un esquema de representar cuadros, como escenas de cine, como lo dice su mismo autor Mariano Azuela, dice que en esta novela se presentan "cuadros de la Revolución Mexicana" (Brushwood 97). Un aspecto distinto, pero no novedoso en la literatura contemporánea, es que Pedro Ángel Palou al final de la novela presenta una cronología que abarca desde el nacimiento de Emiliano Zapata, 1879, hasta su muerte en 1919. Añade cinco páginas de agradecimientos, un mapa de la parte sur de México, y una "Bibliografía No tan sumaria." Esta novela es un recuento de los avatares de la vida de Emiliano Zapata. Se emprende un recorrido desde su nombramiento como líder en su comunidad, luego se narran las diversas batallas que

luchan los zapatistas hasta culminar con su muerte en Chinameca. La línea que maneja entre ficción y no ficción la novela *Zapata* es una muy frágil y complicada.<sup>14</sup> Este estudio no pretende clarificar del todo los puntos históricos, de carácter verídico, que la novela trata de dismantelar. Desde el inicio de la novela el narrador, tercera persona, está consciente de la dificultad que conlleva escribir sobre el tema de la Revolución Mexicana, de la historia. Dice el narrador, "No hay historia verdadera porque el pasado es una disputa entre partes contrarias. Y el que cuenta no es un árbitro de la contienda. ¿Cuál de las historias verdaderas narrar ahora?" (Palou 11).

La novela *Zapata* adentra en la figura del caudillo del sur, de Morelos, y presenta su valor como agente que mueve grupos de gente.<sup>15</sup> Al inicio de *Zapata* los ancianos del pueblo lo nombran jefe o *calpulelque* de Anenecuilco, lugar de origen de Emiliano Zapata. Dice el narrador que Zapata "Toma las escrituras, los títulos de propiedad de las tierras porque sabe que allí se encuentra cifrado el futuro, en un oscuro pasado que por ahora le es inescrutable" (Palou 13). Entonces, la novela inicia con el reconocimiento del valor que el pueblo o el consejo del

pueblo desde un principio tenía hacia este hombre. Esta primera imagen es representativa de la posesión de la historia. Emiliano Zapata, como agente que reclama justicia, tiene las escrituras y los títulos de propiedad que ante la ley y el gobierno no se respetan dichos documentos. En documento, en papel y letra, son dueños de la tenencia de la tierra. Sin embargo no sucede de esta manera. Se evidencia que el grupo parte de pruebas concretas y cuando Porfirio Díaz no cumple "ese asunto de las tierras" que le prometió a José Zapata y que solamente quedó en promesa (Palou 17). Por otra parte, las escrituras representan el paradigma de la escritura o el archivo de la escritura. Simbólicamente, al inicio de la novela el personaje de Zapata para defenderse no tiene un arma de fuego sino los documentos legales, históricos. A partir de esta contradicción Emiliano Zapata tomará consciencia de la relevancia de levantarse en armas.

Paradójicamente, Emiliano Zapata con las escrituras en mano en la novela no puede sembrar sus parcelas como se mencionó. Al ver que las escrituras del terreno de poco o nada sirven, Emiliano le dice a su papá que si no se unen no van a poder contra los hacendados. Su padre contesta, "Contra los hacendados no puede hacerse nada. Es muy

simple. Ellos lo tienen todo y nosotros no tenemos nada" (22). Antes de ir a reclamar al gobierno federal primero acude con un sacerdote que "puede traducir los nombres indígenas" (palou 15). Continúa el narrador:

Es tiempo de descifrar, de leer, de apoderarse de las cosas por los papeles que las nombran. Son las constancias históricas que contienen los derechos de las tierras de Anenecuilco: una Real cédula del 19 de febrero de 1560, la Merced Real del Virrey Don Luis de Velasco del 5 de septiembre de 1607, el Ramo de Mercedes reales del 22 de febrero de 1614, el Fondo legal tierra de indios de 1798 y mapa topográfico del pueblo. (16).

Estos documentos que son una "vicaria forma de estar sin estar, de no tener sino un montón de palabras" repite la nulidad que para Zapata en la novela tienen estos documentos dado que posteriormente estos papeles para los hacendados de Hospital y de Cuahuixtla no tienen validez alguna (Palou 16). Después se inicia una disputa con hacendados vecinos ya que otros comienzan a invadir los terrenos de Anenecuilco. La cita anterior alude ineludiblemente al periodo inicial de la Colonia con las cédulas expedidas para las reparticiones/apoderamiento del terreno. De igual manera apunta al problema agrario que cinco siglos después se tratará de culminar con la Revolución Mexicana en 1910. En la etapa presente en

México, que es la que concierne con mayor ímpetu en este trabajo, la mitonimia de Zapata es una figura que enmarca la ideología de lucha y justicia.

En las últimas décadas en México "organizaciones indígenas y campesinas de Chiapas y otras regiones que, como integrantes del movimiento indígena nacional, se solidarizaron con los insurrectos para, junto con ellos, luchar por el reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas" (Pérez-Ruiz 17). El levantamiento Zapatista es una apertura que hace repensar las geopolíticas locales y globales así como el conocimiento. Mignolo señala:

Indeed, the continued presence of the Zapatista uprising [...] mark a crucial turning point in five hundred years of Indigenous struggle against exploitation, domination and colonization - above all against the totalizing mirage of modern epistemology. The Zapatistas have made a radical move toward shifting the geo-politics and the body of knowledge. (The Idea 115)

El impacto es el visible campo que se abre, la geografía que el mundo moderno ocultaba sale a la vista de México y del mundo y con éste el legado de la mitonimia zapatista que promueve una memoria colectiva.

En la novela de Palou el personaje de Zapata, desde el inicio, entra en un territorio de popularidad. En la novela el narrador resalta la actitud de admiración que le tienen

sus seguidores.<sup>16</sup> La fidelidad y creencia que le tienen a Zapata de inmediato lo transforman en un ente inmortalizado, en una figura trascendente, humana y de carácter divino a la vez. Con el movimiento revolucionario, incorporando gente a su lucha, enfatizando su credo de devolver las tierras al campesinado, al mismo tiempo surgen los corridos que resumen las hazañas de Zapata y/o el zapatismo. El uso del corrido en la novela *Zapata* es una estrategia narrativa que resume las andanzas tanto de Zapata como del grupo zapatista y de otros grupos involucrados. Palou dice que para narrar la vida de Zapata "Necesitaba acercarme a la atmósfera y requería un obsesivo *close-up* que llegó por eliminación no por acumulación [...] Y esa oralidad no podía venir sino del corrido que es una instantánea, no un largometraje" (Palou 221).

En estas técnicas narrativas del film incorporadas en el texto evidencia que el corrido es esa fotografía del instante que contiene y representa una fuerza ideológica y visual efectiva. El corrido ha sido un componente fundamental en la novelística de la Revolución Mexicana. Andrés Henestrosa explica que "por medio del corrido el pueblo mexicano expresa sus dolores y sus alegrías, sus triunfos y sus derrotas [...] La independencia, la Reforma, y

la Revolución, que todo viene a ser una sola cosa, han sido los capítulos de nuestra historia que mejor han dado raíz a los corridos" (9). El corrido es una rúbrica del lenguaje oral/popular que se mezcla con el lenguaje formal que maneja el narrador de Zapata. Uno de sus ataques en Chinameca lo convierten en material para un corrido. Expresa el corrido, "Llegó el terrible Zapata/ con justicia y razón/ habló con imperio/ vengan con una hacha y tiren este portón..." (Palou 60). La letra de este corrido anuncia el comienzo de la creación de la figura mitonímica. La memoria colectiva prolonga la existencia de estas figuras a través del corrido. Dice el narrador:

Los hacendados se van de Morelos. Escuchan las canciones en sus casas de la capital. Mujeres de ojos lerdos y rostro harinados lanzan pequeños gritos de pánico cuando los hombres narran las fechorías del bandido. Marciano Silva canta la entrada de Zapata a Cuernavaca, sus corridos son periódicos oficiales del Ejercito del Sur. A unos su figura les empieza a imponer respeto. A la mayoría temor. (61)

Sin lugar a dudas, inicia una exaltación del personaje central y de su tropa.<sup>17</sup> Los corridos vivifican la presencia de Emiliano Zapata que comenzaba a encarnar las necesidades del campesinado y de sus seguidores. Y para hacer circular el nombre de Zapata, para popularizarlo, y por no tener medios como la prensa para difundir su protagonismo, al

igual que la del grupo zapatista, el corrido en pocos versos (en instantáneas) cuenta la historia y difunde las hazañas, triunfos y fracasos. En este sentido, el corrido es imperativo para su popularidad dado que "es el vehículo de que el pueblo se vale no sólo para expresarse: es también su órgano periodístico. Y esto de un modo natural, pues por ahí empiezan las literaturas" (Henestrosa 10). La cita anterior marca también la permeabilidad en los pueblos y ciudades del país mexicano en donde se escuchan los corridos sobre Zapata. Es decir, el corrido funciona, de igual manera, como un instrumento de concientización del sector que está en pleno levantamiento. Así como en la estructura de la novela el corrido es una especie de desunificador de la historia, de la narrativa, dado que continuamente corta la linealidad de la historia y se inserta como un ente violento que perturba la armonía de una estructura narrativa fluida. Es también evidente que el corrido era un arma oral, arma de comunicación y unión entre los poblados del sur que apoyaban la lucha.

En la presentación de Zapata como personaje de la novela hay cierto regocijo. Durante una estancia en la Ciudad de México dice el narrador que mientras allí vituperan e insultan a Zapata, las canciones lo ensalzan.

Enseguida el narrador cita un corrido, "¡Pobres pelones del Quinto de Oro,/ a otros cuenten que por aquí no más tres piedras/ porque la fama que hay en Zapata no tiene fin!" (Palou 69). El mismo corrido, su lenguaje, incita a la promulgación del poderío y fama sin fin que comenzaba a representar la figura de Zapata, es decir, de la configuración de la mitonimia. El planteamiento en este sentido es utilizar el lenguaje construido alrededor de Zapata para contrarrestar el poder que ejercía la institución central, o sus fuerzas militares, como los miembros del gobierno del Quinto de Oro. Este lenguaje del corrido en la novela intenta desmitificar la fortaleza de las instituciones que ejercen el poder, y abre otro espacio de encuentro entre los miembros que apoyan al movimiento zapatista. Y no solamente se enaltece el movimiento o se populariza la figura de Zapata en su recorrido en el sur de México sino que también se crea otra narrativa alterna sobre la cual se apoyan para seguir con su lucha. Jesús Romero Flores dice que los corridos de la Revolución Mexicana nacieron "de padres anónimos, de músicos improvisados, y así fueron difundiéndose, de boca en boca, de campamento en campamento, hasta formar el alma musical de todo un pueblo" (Romero Flores 10). La imagen de

movimiento y de multitud unida es la que ofrece la cita anterior. Por lo tanto, en el sentido más estricto, en este caso el corrido solidifica y construye una memoria que sirve como matriz en su origen pero también tiene una relevancia imperante en su futuro. Y la novela, al intercalar varios corridos en la estructura, logra crear un desremiendo de la misma para contraponerla con los combates, las traiciones y disyuntivas de los distintos proyectos que cada grupo o líder revolucionario traían en su agenda.

Una línea que crea la novela en la forma de representar al grupo que sigue a Zapata es de denominarlos como grupo campesino o gente de la tierra. Solamente en una instancia toma la palabra un indígena. Hay una voz que se cuele y representa al sector que por tanto tiempo no ha sido escuchada. En una de las convenciones en las que se trata de darle un rumbo más concreto a la Revolución entre villistas, carrancistas, zapatistas y los del mando de Álvaro Obregón, y después de que cada uno de los representantes presenta su discurso, entre quejas y desapruebos, sobre sus demandas primordiales, que las de los zapatistas eran presentadas por Soto y Gama, se pone de pie una persona y dice:

Ustedes no han contraído el menor compromiso y día a día aumentan sus condiciones. Y mire usted, señor Gama y Soto, yo sí conozco a los indios. Sé lo que sufren porque yo soy indio mayo puro y he sufrido con ellos y, vean, no vengo aquí a chillar. (143)

Hace una distinción de que él puede hablar por el indígena, "mayo puro," porque ha vivido al lado de sus necesidades. Además a este personaje no se le identifica con un nombre propio sino por una colectividad. Hace una irrupción impactante. Por una parte divide a los intelectuales, oradores y políticos que tratan de unificar y aprovechar el movimiento en términos de remuneración, mientras que el indio mayo hace hincapié en la fortaleza del grupo al cual pertenece. En cierta medida es el personaje que va a poner en perspectiva la Revolución como tal. Es el personaje que problematiza las siguientes preguntas, ¿qué se está llevando a cabo en términos de hacer reformas?, ¿dónde inicia y dónde terminan los ideales? ¿Hay un fin común que dialogue con las necesidades heterogéneas del país? En gran medida es un gesto de la reaparición del indígena como portavoz de su sector social. Aunque la representación del indígena es mínima, están dentro de la lucha. Para Marta Portal, el levantamiento revolucionario trajo consigo tres principales movimientos, uno de ellos el surgimiento más

vigoroso de un nacionalismo, de una "conciencia de la mexicanidad," la "recuperación del indígena" y el "anticlericalismo" (Portal 12). En la misma línea, Antonio Magaña Esquivel dice que con la Revolución Mexicana,

El indio, el trabajador, el obrero manual, es decir, el que vive por sus manos, fue por esta manera el personaje destinado a ser revivido. Con la Revolución, México adquiere conciencia de sí como país mestizo y demuestra, al mismo tiempo, la significación de lo indígena como elemento productor, como factor clave en la creación de su ser social, y además plantea el problema de sus valores universales. (64)

Por una parte, el indígena es incorporado a la literatura pero no con el mismo afán de idealizarlo. Y el llamado a la problemática universal viene a ser una llamada a reinterpretar la historia desde otras perspectivas como lo hace Edmundo O'Gorman en su libro *La invención de América* publicado en 1958. Era pues un llamado a reivindicar un miembro/órgano del cuerpo que necesitaba ser revivido, que se mantenía, o lo mantenían en una especie de parálisis prolongada.

La novela *Zapata* termina con el asesinato de Emiliano Zapata en Chinameca. Termina de una manera similar a la novela *La tierra* de López y Fuentes, como se mencionó anteriormente. Es decir, existe cierto diálogo en estas novelas que manejan las problemáticas de la Revolución. Es

una apertura a las luchas truncadas y la continuidad de la reevaluación del pasado presente y futuro, una prolongación de la memoria colectiva y cultural.<sup>18</sup>

Esta memoria colectiva y cultural, y el ímpetu por repensar la Revolución Mexicana es tarea también que se presenta en *Muertos incómodos: falta lo que falta* (2005), una novela policiaca escrita por el Subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II.<sup>19</sup> George A. Carlsen nombra esta novela como una "novela álbum." Dice que *Muertos incómodos* "is an album novel hybrid of indigenist chronicle and detective fiction" (130). En su estudio hace hincapié en la importancia de los medios de comunicación como punto fundamental para la popularidad del movimiento del EZLN así como para que el Subcomandante Marcos se presente como un revolucionario que se vale del performance para modelar la lucha del EZLN en la globalización. En *Muertos incómodos* en los capítulos impares, que son los que escribe el Subcomandante, existe un afán por promulgar la idea de que el mundo en el que habitan es uno múltiple, heterogéneo, pero que puede interactuar con el del centro, con el mundo que gobierna el país. La novela primero fue publicada en el periódico mexicano *La Jornada*, y posteriormente fue impresa en su totalidad. La novela se convierte en una exploración

de los problemas centrales que persisten en México. *Muertos incómodos* es la búsqueda intensa que hace un miembro de la comisión de investigación del EZLN, Elías Contreras, en la ciudad de México y en Chiapas. Una función imperativa de Elías del grupo de investigación llamado NADA es cumplir con la misión de encontrar a un tal Morales quien ha perjudicado al movimiento Zapatista, y ha atentado contra los recursos naturales de la región chiapaneca. Recomendado por el Sup, en la ciudad de México Elías le pide apoyo al detective independiente Héctor Belascoarán para encontrar al criminal Morales. En los capítulos de Taibo II se presenta otra trama que de alguna manera va vinculándose con la temática de la corrupción y violencia que desata la trama que presenta la indagación de Marcos. Belascoarán en la ciudad de México comienza otra búsqueda de otro criminal que lo hace ir a los archivos de la masacre de Tlatelolco que sucedió en 1968. Él inicia una investigación que le da Héctor Monteverde quien recibe llamadas de un amigo que murió en 1971 y que el asesino fue un tal Morales. Al final de la novela, después de que cada uno de los investigadores encuentra a un Morales distinto, dice el narrador casi al final de la novela que cuando Héctor Belascoarán caminaba a casa "vislumbró a dos o tres posibles Morales" (232).

*Muertos incómodos* en su reevaluación de la memoria de la Revolución Mexicana postula un cuestionamiento del valor del mito creado por el régimen y de los monumentos que han fortalecido al mito por varias décadas. El primer encuentro entre Elías Contreras y Belascoarán se lleva a cabo en el Monumento a la Revolución. En este encuentro pactan buscar al Mal y al Malo (124). El narrador tercera persona del capítulo VIII de Taibo II dice lo siguiente respecto a las contradicciones del monumento:

El Monumento a la Revolución de la ciudad de México nació como un monstruo para mayor gloria del poder porfiriano, la revolución de 1910 lo dejó a medias y así se quedó hasta el inicio de los treinta, cuando fue reciclado para ser un grandilocuente monumento de la lucha armada. En los pies de sus columnas se encuentran los restos de Venustiano Carranza, Plutarco Elías Calles, Lázaro Cárdenas y supuestamente los de Pancho Villa, personajes que frecuentemente se encontraron en campos opuestos y que sólo la magia del pragmática del PRI, con la cual la historia se volvía material de uso y legitimación de su poder, podía reunir en un mismo suelo.<sup>20</sup>  
(127)

En primer lugar se alude a las contradicciones fundamentales que encarna el monumento desde su construcción. A manera de palimpsesto, se construye en la base que deja el impulso de modernidad que promulgaba el porfiriato y posteriormente se retoma su construcción con fines de fortalecer una hegemonía y un nacionalismo

naciente consumado en el monumento como símbolo de "la fenecida lucha armada" (127). Es decir, se cuestiona lo que se ha difundido como historia que yace en el monumento. Sin embargo, aquí se desmantela esta supuesta verdad. En este caso, el monumento no es una mitonimia de la Revolución dado que está cimentado en bases que ayudan al mito del régimen de la Revolución. Este es un gesto similar al que Schettino propone en su libro, el cuestionamiento del valor de monumentos y conceptos de la Revolución.

En el segundo capítulo escrito por el Subcomandante, Julio, de origen filipino y que se encuentra en los Caracoles Chiapas, narra este capítulo. Y después de enumerar varios de los extranjeros que se encuentran en tal espacio y que ya se han incorporado de alguna manera al movimiento dice:

No me hagan mucho caso, pero tal vez el Sup nos metió en la novela por mula, porque ya ven que los zapatistas sostienen que el mundo no es uno sólo, sino muchos, y por eso le están aventando a la novela un mecánico homosexual y filipino, una alemana repartidora de pizza en moto y lesbiana, una maestra francesa amante del jazz y un cocinero italiano que cree en los extraterrestres. (44)

El tono para describir este espacio heterogéneo, con diversos personajes, es paródico. Por una parte, queda en claro que el movimiento zapatista, sus integrantes, aceptan

compartir su conocimiento, su saber, con otros sectores del orbe que estén interesados en su lucha. La instalación de distintas voces le da cabida a la visión que promulga el EZLN, la insistencia de crear un mundo donde puedan coexistir los demás. Kristine Vanden Berghe, refiriendo a la misma cita anterior, dice que "El narrador quiere demostrar una vez más que los zapatistas abogan por un mundo en el que quepan muchos mundos, delegando este razonamiento en el filipino mediante uno de sus frecuentes comentarios metaficticios" (400).<sup>21</sup> Además, como rasgo estilístico de la novela, el tono que ambos autores emplean ante la creación de la novela policiaca es paródico. Cabe señalar que Marcos con mayor insistencia presenta a personajes que van reflexionando sobre su aparición dentro de la novela como acto metaficticio.

Los capítulos del Subcomandante, personaje, encuentran un espacio para evaluar y criticar la postura del gobierno establecido en el poder. En uno de los comunicados que el Sup le contesta a Elías en el cual este último le hace saber sus avances sobre la investigación del Morales que buscan, Elías le narra su encuentro con Belascoarán, el Sup le contesta:

Acá estamos un poco bien, riendo con las

tarugadas que dijo Fox en su visita acá, dijo la misma burrada que dijeron Hernán Cortés, Agustín de Iturbide, Antonio López de Santa Anna, Maximiliano de Habsburgo, los Gringos Polk, Taylor, Pershing y Eisenhower, Porfirio Díaz, Gustavo Díaz Ordaz, Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo, o sea que dijo que prácticamente somos cosa del pasado. (125)

Esta enumeración de figuras que han sostenido una postura de poder es una forma de esclarecer quiénes han colaborado, desde la conquista hasta el presente, en dejar a las poblaciones indígenas-campesinos, a todo sector marginado, en el capítulo de "cosas del pasado." Y sin lugar a dudas, dentro del relato novelesco hace varias menciones directas, burlescas, a situaciones y a personas de la vida real que han existido o que existen en la vida social y han sido causantes del continuo marginamiento y violencia en México. Aparte, también es un gesto estilístico de la novela de metaficción, son las fuerzas centrípetas las que apuntan a la realidad fuera del texto, las del mundo real.

Elías Contreras es el narrador que aparece en la mayoría de los capítulos del Subcomandante. Es un personaje que está muerto desde el inicio de la novela pero que puede habitar en el mundo real creado en la novela y así contar lo que le sucede en su trajinar en la ciudad y en Chiapas. Elías Contreras, el detective secreto, de origen indígena, del grupo Nadie del EZLN es un personaje que interactúa en

un pensar que representa el pluralismo, la metáfora de la heterogeneidad y de la idea de comunidad. La novela de *Muertos incómodos* cuestiona algunos valores lingüísticos por medio de Elías. Cuando Elías viaja a la Ciudad de México, o como la llama él, al monstruo, dice, "Onde quiera anduve y onde quiera encontré gente como nosotros los zapatistas, que sea gente que está jodida, que sea gente que es luchona, que sea que es gente que no se deja" (82). En su andamiaje por este espacio también observa que "la ciudad está hecha para los carros y para las antenas, pero no está hecha para la gente" (80). Este primer paso es el del reconocimiento del espacio al cual entra por primera vez y observa y analiza la gente que la transita y las estructuras que componen la ciudad. Otra de sus sorpresas, con las que tiene que lidiar, es el lenguaje como se ha dicho. Vanden Berghe dice que Marcos describe a Elías Contreras "como un hombre primitivo e ignorante que no está familiarizado con los objetos del mundo industrializado ni con las relaciones y costumbres que caracterizan la convivencia en la ciudad moderna" (Cambios y constantes 403). Es notorio que Contreras es representado como un hombre que no ha entrado de lleno con "la convivencia en la

ciudad moderna" y por ello interroga toda imagen y lenguaje que desconoce.

Primero, en sus conversaciones con el detective Belascoarán, Elías no entiende algunas de las palabras que emplea el detective. En seguida le pide una explicación, y luego la escribe en una libreta. Reconoce y aprende el empleo del lenguaje en el espacio que manejan personas como los detectives de la ciudad. De igual manera Contreras valora la fuerza de la palabra escrita. En este proceso, Elías se apodera de las palabras y luego se las enseña a sus compañeros del grupo Nadie. Cuando el grupo Nadie está maquinando atrapar a Morales que se encuentra en las tierras de Chiapas, que es un Morales distinto al que encuentra Belascoarán en la Ciudad de México, allí Elías les explica palabras como "susodicho," "caso," "perspectiva" y "agenda" y cuando les dictó estas palabras al grupo "todos lo apuntaron en su vocabulario" (Taibo II 202). Después de que el grupo Nadie captura al Morales que rondaba los terrenos de Chiapas, quien pagaba a grupos indígenas para que tuvieran conflictos internos entre comunidades indígenas y luego conseguir terrenos para venderlos como espacio de eco-turismo, declara que El Yunque, "una organización clandestina de derecha, de

extrema derecha" son los que le daban órdenes para que llevara a cabo estos actos (215).

Ellos elaboran un espacio de conocimiento alterno, sustraen componentes epistémicos del paradigma hegemónico, del lenguaje y jerga de la ciudad. Posteriormente los incorporan signos de un lenguaje hasta cierto punto ajeno a ellos a su vocablo, luego lo archivan para poder usarlo a favor de su causa. En otra ocasión, Elías ve la tarjeta de trabajo que Belascoarán le da para que se contacte con él. Enseguida Elías decide hacer unas similares en las cuales indique su función y su localización. En la tarjeta escribe, "Elías Contreras/ Comisión de Investigación./ EZLN/ Montañas del Sureste de Mexicano,/ casi esquina con Guatemala./ Chiapas, México" (Taibo II 90). Pero después reconoce que estas tarjetas escritas en español lo limitan, pues él se mueve en espacios donde coexisten varios lenguajes, donde la heterogeneidad es fundamental para la lucha que defienden. Dice, "Ora que la problema es que tengo que hacerme otras con lo mismo, pero en tzeltal, tzotzil, chol y tojolabal" (Taibo II 90). Es decir, para incorporar las otras comunidades que hablan otro lenguaje tiene que traducir y transmitir este nuevo conocimiento.

En otra línea, se cuestionan usos y costumbres en las regiones de Chiapas. En una ocasión el Sup tiene una conversación con el comandante Tacho sobre cómo colocar un travesaño en el techo de una casa de la sanidad que están construyendo. Elías dice que al parecer esta conversación ya la habían tenido varias veces. Dice el Sup, "Entonces yo le pregunto a Tacho que si por qué tiene que llevar ese travesaño, que si es algo científico o es por usos y costumbres. Porque si es científico quiere decir que hay una razón para que pongamos ese travesaño ahí y yo le pregunto cuál es la razón y él me dice que no sabe, que así le enseñaron que porque si no el techo se cae" (Taibo II 55). Luego el Sup se sube en el travesaño para usar el método científico, razón/ causa, y le pregunta a Elías que si es científico o es por usos y costumbres. Elías contesta que es por usos y costumbres, luego el Sup cae del techo y queda boca arriba (Taibo II 56). Elías y Tacho que son de la comunidad indígena se inclinan hacia el locus del conocimiento ancestral, el propio de su tierra, mientras que el Sup intenta poner en práctica un conocimiento científico, metodológico. Entran en interacción dos tipos de conocimiento. Es decir, es un pacto de co-existencia de conocimientos puestos en práctica. Para Elías y para Tacho

son usos y costumbres, es un conocimiento atávico en el cual ellos creen, la ciencia que los une a su tierra. La crítica que retoma el Sup es de desmitificar el conocimiento científico.

En una de las conversaciones con el Sup, éste le pregunta a Elías que cuánto se toma para ser zapatista. "A veces toma más de 500 años," le contesta Elías. Existe esta conexión del nombre zapatista, de su origen ahora acordado en torno al término, con la lucha contra la injusticia y seguir en plan de desenmascaramiento del opresor. Es decir, es un ícono que fomenta un espíritu de lucha.<sup>22</sup> El escritor mexicano Dante Medina escribe en "El cuento de la Revolución Mexicana," que "Zapata regresará se decía en el sur, como se dijo tanto del regreso de Quetzalcóatl, y regresó bajo la forma de un EZLN" (Romero Miranda 38). Tiene un valor de reencarnación de cambios plausibles y vuelve con una misión que en su etapa no fue concluida; se encarna en la lucha por la justicia, la libertad y otros valores de los cuales han sido relegados los sectores marginados desde la conquista, para el sector de los "jodidos," como los nombra Elías Contreras. Lo que sigue, como lo indica Walter Mignolo, es un levantamiento

demandante de los indígenas, que hacen presencia, que han hecho su presencia:

True, the struggle for knowledge has been going on since the colonization of Tawantinsuyu and Anáhuac, the territories of the Incas and the Aztecs. Latin America has seen many insurgencies and uprisings, from Túpac Amaru in colonial Peru to the Zapatistas in neo-liberal Mexico. The opening lines of the Zapatista Declaration of the Lacandon Struggle, in fact, underline five hundred years of struggle for liberation and decolonization of knowledge. (*The Idea* 115)

Es una lucha para reivindicar una postura, de poner de manifiesto la co-existencia de conocimientos, de la co-existencia de varios mundos y no solamente una presencia inminente de un conocimiento que dictamine las directrices del pensamiento global y hegemónico.

Lo que queda en relieve en este ensayo es que luchas como las de Francisco Villa, entre otros, y en este caso en particular Emiliano Zapata a inicios del siglo XX en la Revolución Mexicana siguen patentes. En la cuestión particular de México, su figura como mitonimia es un recurso que han sabido utilizar grupos que se identifican con los principales ideales que encarnaba Zapata durante la Revolución.

Este interés presente en ambas novelas en utilizar esta mitonimia es para justificar una postura contra las

instituciones centrales, las del gobierno federal, las que difunden un pensar hegemónico que cree en la globalización y olvida o reprime las historias locales, que limita las sobrevivencias esenciales. Claro que la postura del Subcomandante Marcos es más militante por estar involucrado directamente con la comunidad del EZLN. Pedro Ángel Palou, por su parte, reaviva la mitonimia de Zapata para demostrar una lucha que quedó inconclusa, una revolución que culminó en traiciones de ideales y en un continuo confinamiento del desamparo del campesinado, del indígena, del marginado.

Tanto la novela de Pedro Ángel Palou y la de Paco Ignacio Taibo II y el Subcomandante Marcos analizadas en este estudio indagan en posibilidades de reivindicación a siglos de opresión que viven los sectores marginados de México. En este proceso de su narrativa se unen a la crítica de los aspectos que no se han resuelto a través del tiempo en las revoluciones, en este caso en particular la Revolución Mexicana que inicia en 1910. El uso de la memoria colectiva y cultural como motriz de los grupos sociales dentro de la novela es imperativo para que se perpetúen las luchas. Y como parteaguas, con el levantamiento del EZLN en enero de 1994 ha surgido un interés en la narrativa y el cine por el análisis y la

reescritura del periodo revolucionario. Seydel apunta que el año de 1994 es un parteaguas en las últimas décadas del siglo XX, punto que se ha discutido en este trabajo:

Desde el primero de enero de 1994, fecha en la que entró en vigor el Tratado del Libre Comercio, el movimiento zapatista ha sacudido las bases del Estado nacional mexicano, porque ha puesto en tela de juicio la construcción del Estado como mestizo. Según Carlos Fuentes, "los acontecimientos a partir de enero de 1994 en el estado de Chiapas son un poderoso recordatorio de todo lo que la Revolución Mexicana no hizo" (2000/2004:23). (78)

Fue un despertar y una indagación a cuestionamientos de los problemas irresueltos de la Revolución. Y este despertar de conciencia también se refleja en la literatura reciente. Finalmente, la imagen final que proyecta la novela *Los de abajo*, donde "Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil..."<sup>23</sup> (140), esta imagen es la que se presenta a través de la continuidad de la exploración de temáticas de la Revolución Mexicana. Hay un fusil que exige una reivindicación y una revisión del pasado revolucionario. La narrativa, el cine, la pintura y otras artes se mancuernan para reevaluarlas, y proponer perspectivas alternas sobre el pasado revolucionario. El fusil de Demetrio Macías está imbricado en esta literatura que pretende postular continuidades y

reivindicaciones necesarias en una lucha de la nación mexicana que anhela abrir espacios de posibilidades alternas. Es decir, la corriente temática de la Revolución Mexicana que invocan los escritores, constata que varios de los problemas sociales actuales en el México contemporáneo tienen un arraigo en la insolvencia del legado revolucionario. Por otra parte, también existe una actitud de desmonumentalizar una revolución que fue apropiada por el Estado en la década de los treinta y que posteriormente el régimen se encargaría de apropiarse. Renato Prada Oropeza escribe lo siguiente al respecto:

La Revolución Mexicana institucionalizada, mediante una constitución, no es la Revolución de Emiliano Zapata: los anhelos de la *Tierra y Libertad* son incinerados por los decretos constitucionales que no tocan los intereses de terratenientes como los de la clase a los que pertenecían Carranza, Madero y muchos de los gestores del "nuevo orden" (40).

Se coincide en apuntar la relevancia de cuestionar y rescribir la historia y continuar una memoria colectiva. Schettino revela las contradicciones en la formación del concepto de lo que se entiende por Revolución Mexicana. Carlos Fuentes insiste en la profundidad y relevancia que ha tenido y tiene el evento bélico en la nación mexicana actual. En ambas novelas discutidas se continúa repensando las posibilidades de reivindicación así como las

continuidades de reconfigurar la permanencia de la  
mitonimia de Emiliano Zapata como agente de poder. *Zapata y  
Muertos incómodos* coinciden en la preocupación por la  
historiografía como base de su trama.

### Capítulo III:

Fotógrafos, textos e intrahistorias:

*Los años con Laura Díaz* de Carlos Fuentes y *Nadie me*

*verá llorar* de Cristina Rivera Garza

-Lo sabía-exclama con obvia alegría un viejo de barbas blancas en el otro extremo de la mesa-, este maldito gobierno de ateos está llegando a su fin. Entre sus manos, de cara a Joaquín, el viejo sostiene la primera plana del periódico del día, en cuyos encabezados se anuncia una nueva sublevación en el suroeste del país.

(66)

Cristina Rivera Garza. *Nadie me verá llorar*

*Los años con Laura Díaz* de Carlos Fuentes y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza fueron publicadas en 1999, en la finalización del pasado milenio. Ambas destacan el papel fundamental del desarrollo y consecuencias de la Revolución Mexicana en todos sus aspectos esenciales que han sido ampliamente estudiados con detenimiento a lo largo del siglo XX. Un año después de la publicación de estas dos novelas, el PRI (Partido Revolucionario Institucional) pierde las elecciones del 2000, después de más de 70 años en el poder, y Vicente Fox Quezada del PAN (Partido de Acción Democrática) toma el poder. Entra un nuevo siglo, y por lo tanto crecen expectativas de que finalmente haya un

espacio de transiciones o de cambios en el país. Estas dos novelas auguran el cese del régimen priistas como se lee en el epígrafe del capítulo. A la misma vez ponen en perspectiva la vigencia del discurso de la Revolución en un contexto de la revalorización y cuestionamiento de sus diversos discursos.

En este capítulo propongo que en *Los años con Laura Díaz* y *Nadie me verá llorar* ambos novelistas sugieren que la Revolución Mexicana no es un discurso vacío, sino uno que sigue presente y que debe de ser repensado y rearticulado en diversas posibilidades. Hago hincapié en las posibilidades de narrar o no narrar la Revolución Mexicana. También, tanto Fuentes como Rivera Garza proponen que la explotación del discurso de la Revolución Mexicana por parte del PRI en más de 70 años en el poder no banalizó del todo los proyectos revolucionarios de la memoria colectiva y cultural ni de la simbología viva del evento bélico de inicios del siglo XX. *Los años con Laura Díaz* y *Nadie me verá llorar* son dos novelas fundamentalmente de temática histórica y política, que para Carlos Fuentes, "ficcionalizar la historia a través de un personaje, desde luego, ha sido una técnica predilecta [...] desde sus primeras novelas históricas *La región más transparente* y *La*

*muerte de Artemio Cruz*" (Williams, Rodríguez 147). Además, John S. Brushwood dice que "Entre los escritores modernos, Carlos Fuentes es el que más se ha interesado en la historia mexicana, no primariamente para escribir novelas históricas sino para hacer presente el pasado en la conciencia de México" (La novela mexicana 31).

En *Los años con Laura Díaz* se narra la historia de Laura Díaz aunada a más de cien años de los sucesos históricos que moldearon al país mexicano. Incorporando técnicas de medios masivos, la novela es un tipo de documental que muestra la vida singular de Laura Días desde la niñez hasta su muerte, vida que revela en diversas etapas, un México construido del dolor, proyectos irresueltos, fracasos amorosos y pocas esperanzas de un cambio social. *Los años con Laura Díaz* dice el propio Carlos Fuentes:

En cierta forma se trata de una novela que complementa *La muerte de Artemio Cruz*. Los personajes pertenecen al mismo periodo, pero la historia es narrada por una mujer, lo que constituye un punto de vista muy distinto al de Artemio Cruz, un hombre. Tiene algo de de mi propia historia familiar, la de una familia en Veracruz. Trata acerca del destino de una mujer provinciana en la ciudad de México, desterrada de su provincia después de la Revolución. (*Los escritos de Carlos Fuentes* 202)

*Los años con Laura Díaz* es una novela que no solamente se enfoca en la temporalidad de la Revolución Mexicana como lo considera más detenidamente en la novela *La Muerte de Artemio Cruz* (1962), novela en la cual Carlos Fuentes propone una visión crítica de los resultados de la Revolución Mexicana, que "Era también el retrato y la condena de la nueva clase dirigente de México, la clase media alta que luchó en la Revolución mexicana y construyó el nuevo Estado capitalista moderno que comenzó a tomar forma en el decenio de 1910" (Williams 57). *Los años con Laura Díaz* también abarca otros eventos importantes del siglo XX que de igual manera tienen repercusiones importantes en México. Julio Ortega apunta:

La referencialidad de la novela no está sólo en su repertorio narrativo nacional (que incluye además de la historia política nacional a escritores, cine, pintores, exiliados, tanto como la cotidianidad episódica, la música, los lenguajes, y la comida) sino también en su entramado contemporáneo (la guerra civil española, el fascismo, el macartismo).

Como la gran mayoría de las novelas de Carlos Fuentes, esta también es un proyecto de novela "total." Luz del Carmen Borbón Almada hace un estudio de la función de la intertextualidad en *Los años con Laura Díaz*. Dice que la intertextualidad en esta novela "tiene la finalidad de

revelar estas técnicas como medios para la desmitificación de la historia y la sociedad mexicana" (memoria 264). A través de la novela *Laura Díaz* va adquiriendo una función vital como testigo de la transformación de su entorno, y a la vez va archivando una historia colectiva y personal. Carmen Perilli apunta que "*Los años con Laura* responde al modelo de romance, alegoría nacional con todos sus tópicos: las relaciones entre microcosmos y macrocosmos, historia personal/ historia nacional" (Perilli 102). *Laura Díaz*, en su andamiaje recorre con vivacidad las distintas historias que moldearon el México del siglo XX. En este ambicioso recorrido por más de un siglo en *Los años con Laura Díaz*, Carlos Fuentes hace un intento por recuperar la historia y mantenerla viva (Williams, *Hispania* 212).

¿Qué visión o propuesta se plantean sobre la importancia de la Revolución Mexicana en *Los años con Laura Díaz*? ¿Es una novela en la que se aborda una visión de desencanto con los resultados de la misma? ¿Es una propuesta distinta de la Revolución a la que se expone en otras novelas como *La región más transparente* o *La muerte de Artemio Cruz*? ¿Propone alternativas sobre la historia por medio del personaje femenino de *Laura Díaz*? ¿Propone una salida al discurso paternalista y nacionalista de la

Revolución? Primero, la novela inicia con el narrador aludiendo al proyecto de hacer un documental del muralista mexicano Diego Rivera en Detroit, Estados Unidos situado en el año 1999. Dice el narrador, "Estoy detenido aquí frente a un mural de Diego Rivera en Detroit porque dependo de mi público como Rivera, acaso, dependió de sus patrocinadores" (18). Puede verse como doble función de la estructuración narrativa: por una parte documentar el arte posrevolucionario y la vida de Laura vista a través de una visión documentalista ya que el principal punto de partida de la novela, de acuerdo con el narrador, es recordar y reconstruir el pasado. Dice, "La vi, la recordaré. Es Laura Díaz" (23). También, la función de este primer mural es iniciar el recorrido que evoca la memoria de Laura Díaz en el narrador primera persona que solamente aparece en la primera sección en 1999 y la última en el 2000 en la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos. Y a partir de este punto empieza la reconstrucción del recuerdo/la memoria y el papel esencial de Laura Díaz en el transcurso del siglo XX. Julio Ortega señala que "El tiempo mexicano, así, es el hilo de la historia con que se trama la nación (nacimiento) narrada como memoria (imagen actuante) recibida y transmitida" (168). Para Nana Badenbergh y Alexander Honold

los murales forman parte principal de esta novela. En su ensayo analizan la importancia del arte muralista que aparece en la novela como punto de referencia con la historia mexicana y el papel central que tienen los muralistas Diego Rivera y Siqueiros. Nana Badenber y Alexander Honold apuntan que “[l]a versión de la historia mexicana del siglo XX se localiza en la cultura chicana de las metrópolis norteamericanas, con su secreta capital en L.A.” (41). La historia, como ambos señalan, llega por medio de los murales, mediada por el lenguaje del narrador de la novela y su propia visión de la historia. No obstante, la pintura es un pretexto para entrar directamente a las problemáticas que la novela plantea con respecto a la supervivencia de la memoria colectiva y el ímpetu por reconstruir/narrar más de un siglo de historia.

Las primeras palabras de la novela son, “[c]onocía la historia. Ignoraba la verdad. Mi presencia era, en cierto modo, una mentira” (13). Estas palabras son mencionadas por el bisnieto de Laura, Santiago, que está en Detroit en el año 1999 con el proyecto de filmar una serie de televisión sobre murales de Diego Rivera y Orozco en los Estados Unidos. La ventana por la cual se ingresa a la historia de México es la del muralismo mexicano, la cámara fílmica y la

escritura. Estas herramientas literarias arman el complejo componente del pasado y profundizan sobre la manera de contar/narrar la/s historia/s. Julio Ortega puntualiza que "La novela se organiza como una serie documental (dinámica de los hechos), pero también como una espiral contemplada (pérdida de esos hechos). Ese doble eje (precisión de la acción, evaluación de los actos) provee al relato de su delgada trama (progresión) y su recurrencia entramada (memoria)" (166). Es decir, la narrativa de esta novela es una metaficción en cuyo primer nivel narrativo se propone el marco de la cámara fílmica y en segundo plano inicia la narración de los avatares de Laura Díaz.

Como en la mayoría de novelas de Carlos Fuentes, la historia es un tema central. En esta novela, a diferencia de *La muerte de Artemio Cruz*, es un personaje femenino, Laura Díaz, quien ve y vive el acontecimiento de la Revolución Mexicana deambulando entre el epicentro y espacios liminales. Las primeras referencias sobre la revolución, y el instante de reconocimiento de la misma, le llegan por medio de su medio hermano Santiago cuando ambos van al puerto. Santiago le enumera a Laura las principales causas del inicio del levantamiento revolucionario:

los obreros de Río Blanco asesinados por órdenes de don Porfirio por declarar huelga y aguantarla [...] a los yakis rebeldes los arrojó encadenados a un buque al mar en Sonora, a los mineros de Cananea los mandó fusilar, en un lugar llamado Valle Nacional tienen esclavizados a centenares de trabajadores, aquí mismo en la fortaleza de Ulúa están encarcelados los liberales, los partidarios de Madero y de los hermanos Flores Magón, los anarcosindicalistas [...] los revolucionarios. Laura, los revolucionarios, la gente que pide algo muy simple para México, democracia, elecciones, tierra, educación, trabajo, no reelección. (77)

En primer lugar, Santiago, quien muere por estar en la vanguardia revolucionaria, es quien trasmite la visión subversiva y quien conoce las problemáticas sociales del momento pre-revolucionario.<sup>24</sup> En él la responsabilidad de actuar y comunicar a su hermana menor la cruda realidad que existe fuera de la casa. Santiago es el personaje que apuesta a entender el cambio desde la lucha y la movilización social. De igual manera, en él recae la responsabilidad de transmitir la historia y la urgencia de divulgar sus ideales a sus familiares. Pero, presintiendo que su papel en la revolución es más de mártir, que la vida de él está por culminar en los albores de la misma, deposita su conocimiento del acontecer histórico en Laura que en ese momento tiene apenas escasos doce años. Laura es la receptora de la información ideológica de su hermano que

ella recordará hasta los últimos días de su vida. La palabra "revolucionarios" que menciona su hermano queda muy presente en la mente de Laura, "Esa palabra resonó en la cabeza de Laura Díaz esa noche y otra y más, nunca la había escuchado..." (77). En ella recae el reconocimiento de lenguaje. En este acto simbólico de memoria colectiva queda una planteada la continuidad de las preocupaciones y conocimiento de Santiago. Posteriormente, la vida de Laura queda engranda entre revolucionarios de los cuales ella se mostrará decepcionada y al final ella propone un proyecto personal alternativo para reconocer el tiempo sociopolítico presente. Ella, después de hacer un recorrido por distintos espacios, sale de ellos para proponer una alternativa en el arte y la memoria.

Laura compagina una memoria cultural significativa por medio de su fotografía. Laura Díaz en los últimos años de su vida se dedica a la fotografía, para ser más precisos en 1957. Está última etapa es una de las más importantes. Llega a una etapa de madurez plena, y sin perseguir riquezas ni querer la añoranza de poseer poder, como lo lleva a la practica su esposo Juan Francisco, que se aprovechó de los sindicatos para hacerse de riqueza, y su hijo Danton que contrajo nupcias con una mujer pudiente, y

en Artemio Cruz en la novela del 1962, ella supera este fin. Laura Díaz propone otra alternativa. Laura Díaz se niega a ser el cliché de llegar a ser representativa de la clase que tomó ventajas de la Revolución para enriquecerse. El proyecto personal de Laura Díaz es diferente. Ella se propone a archivar, por medio de fotografías, la vida personal y la sociedad. Primero le toma una fotografía a su amiga Frida Kahlo muerta. Laura Díaz camina por el centro de la ciudad de México con cámara en mano:

A la de México entraban diariamente dos mil personas, sesenta mil habitantes por mes, huyendo del hambre, la tierra seca, la injusticia, el crimen impune, los cacicazgos brutales, la indiferencia y, también, el atractivo de la ciudad que se anunciaba llena de bienestar y belleza [...] Para Laura nada de esto desvanecía las preguntas del imparable flujo migratorio, ¿de dónde venían?, ¿a dónde llegaban?, ¿cómo vivían?, ¿quiénes eran? (549)

A pesar de que durante su vida ha presenciado momentos muy significativos del transcurrir de la historia en la primera mitad del siglo XX, este es el momento de epifanía para Laura Díaz. El mundo, la ciudad, el espacio se transforma ante su mirada. Continúa el narrador, "Ése fue el primer gran reportaje gráfico de Laura Díaz; resumió toda su experiencia vital, su origen provincial, su vida de joven casada, su doble maternidad sus amores y lo que sus amores

trajeron" (549). Este pasaje se vuelve a repetir palabra por palabra en la página 551. Con este énfasis de la repetición puntualiza la importancia de la última etapa de la vida de Laura Díaz. El narrador añade que "La muerte de Frida, sobre todo, la hizo recordar su propio pasado como una fotografía borrada" (551). A partir de este punto, Laura Díaz inicia a documentación visual de la sociedad que evidentemente estaba en un punto ciego, una sociedad en ruinas. Con esta actividad ella "a los sesenta años, es una gran artista mexicana de la fotografía, la mejor después de Álvarez Bravo, la sacerdotisa de lo invisible (la llamaron), la poeta que escribe con luz, la mujer que supo fotografiar lo que Posada pudo grabar" (155). Ella llega a ser una fotógrafa reconocida.

También ella documenta pasajes históricos importantes de la historia mexicana. Ella está presente con su cuerpo y cámara en Tlatelolco en el 68.<sup>25</sup> Dice el narrador, "Laura Díaz fotografió a su nieto Santiago la noche del 2 de octubre. [...] Había venido fotografiando todos los sucesos del movimiento estudiantil" (593). En esta última etapa de su vida ella se ha convertido en un núcleo donde (una especie de aleph de la historia) se convergen las historias nacionales, familiares y personales. Ella misma, con su

vida llena de experiencias de momentos históricos importantes, se convierte en un archivo "total" de la historia de México del siglo XX. Al hacer espacio en el departamento para colocar a su nieto Santiago IV, Laura le comenta a Lourdes "que si a los setenta años ella no había archivado en la memoria lo que le resultaba digno de recuerdo, iba a hundirse bajo el peso del pasado indiscriminado. El pasado tenía muchas formas. Para Laura, era un océano de papel" (594). Queda claro que la historia en la novelística de Carlos Fuentes sigue siendo una preocupación importante en su búsqueda y un tema central de sus obras.<sup>26</sup> Para Laura Díaz la historia que ella misma ha recorrido y vivido tiene diversos matices, "muchas formas." La historia, el pasado, como dice el narrador, "era un océano de papel." Con esta postura del pasado como legajos de papel, Laura se convierte en la poseedora de la historia. ¿Qué hace ella con el pasado? ¿Qué valor tiene para ella este pasado que ahora es un "océano de papel"? La metáfora del océano como la historia archivada plantea que la historia ha sido una acumulación masiva de datos, de papeles, que Laura tiene la difícil tarea de seleccionar y darles un sentido pragmático.

Pero, para Laura Díaz la Revolución Mexicana no tuvo mayor impacto. El tiempo que comparte con Frida y Diego Rivera no matiza la importancia del evento. En su esposo ella vio la traición a la revolución y la desilusión por los proyectos personales que su medio hermano Santiago expresaba sobre la importancia de hacer una revolución para reconstruir aspectos del gobierno, la sociedad política. Dice el narrador que con el tiempo "Laura se dio cuenta de que la guerra de España había sido, durante muchos años, el epicentro de su vida histórica más que la Revolución Mexicana" (561). Laura Díaz recorre un México complejo, y a veces escurridizo. Captura una historia que ya es bien conocida para los historiadores. Aludiendo al presente, el rumbo del país es, hasta cierto punto, muy incierto. Julio Ortega indica que en esta novela:

despiertan a un presente sin tregua las sombras y los sueños de un México hace tiempo perdido, extraviado por un presente sin curso acordado, más bien fracturado en sus discursos de consenso y, probablemente, ilegible en sus propios términos. Precisamente, en este paisaje actual de una posibilidad de representaciones mexicanas codificadas por uno u otro saber, esta novela es una lección de lectura, un aprendizaje mexicano del nombre propio" (174).

Laura emprende un viaje por un mar de textos sobre la historia. En su andamiaje se encuentra con verdaderos

actantes del movimiento Revolucionarios y otros que formaron la idea de la revolución como evento unitivo de la nación, del descubrimiento del ser mexicano.

La *mitonimia*<sup>27</sup> de Zapata entra en los márgenes de la novela *Los años con Laura Díaz*. Su aparición no es una presencia en batallas o entrando triunfante a la ciudad de México. Tampoco son los ideales de justicia y libertad que proclamó en el "Plan de Ayala". Emiliano Zapata no aparece en las proclamas de las marchas del EZLN. Ya casi el final de la novela el bisnieto de Laura Díaz tiene la enmienda de hacer un reportaje en Los Ángeles, en el año 2000, "se trataba de "cubrir" la develación del mural restaurado de que en 1930 pintó David Alfaro Siqueiros en la calle Olvera" (637). "-Mi abuelo cabalgó con Zapata en Morelos- nos dijo el viejo jardinero al que Enedina y yo le dimos un aventón desde Pomona-.ahora yo cabalgo en autobús de Whittier a Wilshire" (637-38). El jardinero tiene el recuerdo de que su abuelo fue integrante del movimiento revolucionario del sur al lado de Zapata. Evidentemente, esta referencia hace hincapié a la población inmigrante. En este sentido, queda la memoria colectiva. En el inicio del nuevo milenio el proyecto, pareciera ser, se encuentra al norte de México, en Estados Unidos. Paradójicamente, este

punto se puede interpretar como la integración a la globalización y la modernidad. Para grupos campesinos, como el caso del jardinero, el punto culminante de la Revolución fue la migración. Este es un punto esencial de la novela. Dice el narrador que para el jardinero "Los Ángeles California era su lugar de trabajo y Ocotepc Morelos su lugar de vacaciones, a donde mandaba sus dólares y regresaba a descansar y ver a su gente" (638).

En la última página de *Los años con Laura Díaz* queda grabada una de las tesis principales de la novela, y que bien se acuña con el interés de este estudio. Dice el narrador:

Enedina y yo, lo que no recordamos lo imaginamos y lo que no imaginamos lo descartamos como indignos de una vida vivida para la posibilidad inseparable del ser y no ser, de cumplir una parte de la existencia sacrificada otra parte y sabiendo siempre que nada se posee totalmente, ni la verdad ni el error ni el conocimiento ni el recuerdo, porque desconocemos de amores incompletos aunque intensos, de memorias intensas aunque incompletas, y no podemos heredar sino lo mismo del pasado y la voluntad del porvenir, unidos en el presente por la memoria, por el deseo y la sabiduría de que todo acto de amor hoy cumple, al fin, el acto de amor iniciado ayer. La memoria actual consagraba, aunque la deformase, la memoria de ayer. La imaginación de hoy era la verdad de ayer y de mañana. (645)

Al final de la novela, Enedina y Santiago pudieron recrear la vida de Laura Díaz.

## **Temáticas de la Revolución Mexicana en *Nadie me verá llorar***

-¡Qué brutos! - exclamó la pintada riendo a carcajadas-. ¿Pos de dónde son ustedes? Si eso de que los soldados vayan a parar a los mesones es cosa que ya no se usa, ¿De dónde vienen? Llega uno a cualquier parte y no tienen más que escoger la casa que le cuadre y ésa agarra sin pedirle licencia a naiden. Entonces ¿pa quién jue la revolución? ¿pa los catrines? Si ahora nosotros vamos a ser los meros catrines.

*Los de abajo* (1916). Mariano Azuela

Primero, Carlos Fuentes ha afirmado que Cristina Rivera Garza es la mejor joven escritora contemporánea de México. Además, *Nadie me verá llorar* (1999) de la novelista tamaulipeca Cristina Rivera Garza se puede definir como "una de las mejores novelas publicadas en México en el último cuarto de siglo" (Ruffinelli 34). En *Nadie me verá llorar* la reescritura de la historia de inicios del siglo XX hasta la mitad del mismo siglo, se ata con las vidas individuales de los personajes que naufragan en la víspera de la modernidad y las convulsiones revolucionarias que surgían en diversas partes de México a inicios del siglo. Mckee Irwin apunta que esta novela representa un México histórico pero "es un México particular, o más bien una constelación de Méxicos particulares, no tan conocidos, y por eso fascinantes" (71).

Primero, ¿cómo aparece la historia de la Revolución Mexicana encadenada a las historias individuales en *Nadie me verá llorar*? Aunque en la novela el enfoque no sea directamente el movimiento revolucionario de principios del siglo XX en México, sí existe un interés por demostrar el impacto de este movimiento social en la vida de los personajes principales, Matilda Burgos y Joaquín Buitrago.

En este capítulo se analiza la presencia de la historia y la escritura/ reescritura como una necesidad fundamental para cuestionar la historia desde un ángulo de personajes que viven una "locura." Se pone énfasis en la manera en que se privilegia contar la historia individual injertada en la Revolución Mexicana y la importancia del lenguaje como uno de los temas central de la narrativa de Cristina Rivera Garza.

En *Nadie me verá llorar* se narra la historia del fotógrafo Joaquín Buitrago y la vida de la multifacética de Matilda Burgos que vive las últimas tres décadas de su vida en el manicomio La Castañeda, lugar en el que ella inicia una escritura personal que al final de la novela se revela como testimonio de su vida de insatisfacciones de la realidad moderna. La novela inicia con un reen<sup>28</sup>cuentro entre Matilda y Joaquín. Matilda en el hospital le pregunta

al inicio de la novela que si cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos (Rivera 13). Luego comienza una cadena de memorias. Joaquín la había fotografiado antes cuando Matilda trabajaba de prostituta en un local en la ciudad de México. En este interés por conocer la historia personal de Matilda, Joaquín inicia una investigación exhaustiva en la que vuelve al origen de Matilda en Veracruz. En este escrutinio de la historia individual, y por ende colectivo de la sociedad, se van descubriendo las riquezas precolombinas de Veracruz así como el advenimiento de la modernidad de inicios de siglo. Y en este transcurso de la investigación, ocupados en encontrar un sitio en la modernidad, la Revolución Mexicana transcurre sin tener un mayor impacto en la vida de ambos.

Primero, Emily Hind apunta que tanto Matilda y Joaquín son personajes ahistóricos porque dentro de la historia navegan a contra corriente, y no están dentro de la marea de lo que está sucediendo en el país. Para Hind, estos personajes están dentro de espacios de continuas contradicciones. Por lo tanto, la búsqueda por un terreno firme es casi improbable (Hind 158). Interesa con mayor énfasis el concepto de lo ahistórico para ubicar los aspectos sobresalientes de los personajes principales. Se puede

argumentar que el hecho de poner a estos personajes en contra corriente espaciotemporal con la historia es una alternativa para poder indagar en la historia desde una perspectiva del presente. Por una parte, estos personajes intentan narrarse, inventarse e historizar sobre sí mismos dentro del espacio caótico e irregular que se vive durante la Revolución. En este acto de historizar sus vidas los personajes indagan tanto en la memoria individual y como en la colectiva. Ute Seydel dice que de acuerdo con Halbwachs "la memoria se construye al conjugarse ciertos conceptos y experiencias específicas, y si la memoria colectiva marca la individual, entonces, la búsqueda de identidad del individuo se entrelaza con la de la comunidad, y la historia de una colectividad formaría parte de la biografía de sus miembros, gracias a que comparten determinadas experiencias a nivel local, regional y nacional" (Seydel 61). La memoria que Matilda y Joaquín reconstruyen atraviesa por el filtro de su experiencia individual, pero se aúna con la memoria de los grupos que se encuentra en los márgenes de la cultura hegemónica.

Ambos personajes no viven ni se percatan del todo del acontecer de la Revolución. Dice el narrador, "Matilda Burgos y Joaquín se han perdido todas las grandes ocasiones

históricas. Cuando la revolución estalló, ella estaba dentro de un amor hecho de biznagas y aire azul, y él en la duermevela de la morfina" (Rivera 173). Robert Mckee Irwin apunta que:

la ausencia [...] de la Revolución mexicana como evento psíquico clave para entender la historia del siglo XX en el México de *Nadie me verá llorar* no implica una falta de conciencia social en la novela" (78). "La modernidad es un prostíbulo"

Matilda y Joaquín no han sido partícipes de "todas las grandes ocasiones históricas" ocupados en crear un espacio alterno (inter o externo) en los albores de la modernidad. Esta referencia a la historia como monumento que ya tiene sus huellas tanto en la vida del país como en la de los libros de Historia e historias, facilita ver la historia solamente como una acumulación de datos de lo más significativo de la Revolución. Sin embargo, Matilda y Joaquín no se ubican del todo en esta misma corriente.<sup>29</sup>

La historia en la que no entran Matilda y Joaquín, pero que están en constante choque por estar dentro del país, se resume en una serie eventos escritos en la historia que institucionaliza el gobierno, u eventos que han sido claves para el suceder de la Revolución. El narrador dice:

Ninguno se enteró de la fecha en que Pascual Orozco tomó Ciudad Juárez. Ni del día exacto en que Díaz salió exiliado en el *Ypiranga* rumbo a París [...] ninguno de los dos formó parte de la muchedumbre que festejó la entrada de Francisco I. Madero en la ciudad de México, y ninguna de las balas de la Decena Trágica los hirió [...] no se molestaron en leer los periódicos con la noticia de la invasión norteamericana. Cuando Emiliano Zapata y Francisco Villa se ofrecieron la silla presidencial el uno al otro [...] Matilda estaba absorta viendo burbujas del agua en punto de ebullición en una olla de barro, y Joaquín sólo usaba su cabeza para recrear el fantasma cruel de Alberta. (173)

El narrador continúa con una serie de datos de la historia que ellos no presencian directamente ni se percatan de éstos a través de medios impresos por estar ensimismados en sus preocupaciones y mundos internos. El narrador resume los eventos más destacados, de acuerdo con los libros de historia, de la Revolución Mexicana. Dentro del espacio de los personajes, la historia solamente es una acumulación de datos de los cuales los personajes principales poco o nada tienen que compartir con estos eventos trascendentes. Jorge Ruffinelli señala que:

Para organizar sus historias individuales múltiples-a veces secuenciales, a veces simultáneas-, en el contexto de la Historia mayor- la que simplemente llamamos Historia- Rivera garza puso en práctica "la estrategia hermenéutica que le inspiró Walter Benjamin [...] Esa hermenéutica podía desarrollarse en torno a [...] ["momentos pequeños y particulares, visibles eventos y objetos integrados al 'evento

total de la historia] Su novela, entonces, se desenvuelve en torno a momentos particulares, aparentemente (o realmente) disgregados entre sí, sin la necesidad de esforzarlos a formar parte de un hilo cronológico tal como entendemos convencionalmente el discurso histórico. (35)

Matilda y Joaquín adoptan una actitud de autonomía en un mundo en el cual ellos tienen de su presente, y un único fin, una búsqueda por sus intereses individuales o en ocasiones intentan escribir la historia desde su perspectiva, pero una historia individual para entender el todo como lo discute la Ruffinelli. Como ya se mencionó, en la interpretación de Hind tanto Matilda como Joaquín "operan fuera del tiempo histórico" y es desde este punto que van a funcionar dentro de la novela (Hind, 158). Por otra parte, en este anudamiento de datos de la Historia, Joaquín, que es fotógrafo, "no salió en busca de Adelitas o de masacres" y "Para Matilda, en cambio, la revolución se reduce a dos forasteros recopilando datos. Un suicidio. La falta de sonidos. Los dos siempre anduvieron en las orillas de la historia, siempre a punto de resbalar y caer fuera de su embrujo y siempre, sin embargo, dentro. Muy dentro" (Rivera 174). Las frases finales indican cierta ambivalencia. Es decir, se plantea que la historia es una construcción discursiva compleja. En su andamiaje en las

periferias siguen siendo individuos tan históricos como el resto de los eventos y sus figuras representantes. Sin embargo, pareciera que ellos no trataran de reducirse meramente a datos históricos.

Se plantea que la historia de la Revolución Mexicana se ha reducido a datos y fechas precisas sin ver otros perfiles y la contextualización de otras vidas dentro de esos espacios para entender el presente y el pasado. Sin embargo, el doctor Eduardo Oligochea está consciente de la historia, de los datos y de lo que ocurre dentro y fuera del manicomio de La Castañeda. En una de las pláticas Eduardo le pregunta a Joaquín que si sabía que la construcción de La Castañeda costó "casi dos millones de pesos" (33). Luego Eduardo continúa con más preguntas, "¿sabía usted que los zapatistas tomaron el manicomio hace cinco años? [...] Parece que no se han ido, ¿verdad? Imagínese, este lugar tan lejos de la historia y tan lleno de la historia" (33). Primero, hace un apunte de que la atmósfera de La Castañeda todavía tiene ese cariz de cuando estaba invadido por los zapatistas. Las convulsiones revolucionarias, ciertamente, siguen teniendo resonancias dentro del espacio de La Castañeda. Es un lugar que para Eduardo no está tan cerca de esa historia de datos

representativos. Pero los rasgos de la modernidad que se representan con la construcción de La Castañeda en México para Eduardo no son parte de la historia de la transformación de la corriente industrialista y modernizante. Por otra parte, la Revolución entra a La Castañeda. Este movimiento social entra en los espacios que estaban designados para los enfermos mentales. Sin embargo fue un lugar propicio para que se instalarán los zapatistas del estado de Morelos. Contradictoriamente, después de que Eduardo hace estos comentarios de la historia en un plano más general del impacto de la Revolución en los espacios de la ciudad, a Joaquín este comentario lo hace pensar en la historia individual de Eduardo (33). La historia de la estancia de los zapatistas, y lo que el grupo representa para la Revolución, lo contrapone con la historia individual de Eduardo. En otra vertiente, a algunos de los participantes de la Revolución también los internaban en La Castañeda. Ellos que sí viven la Revolución, la historia que no viven ni Matilda ni Joaquín, ven en el movimiento una continua situación de violencia y de muerte. Mariano García le cuenta al doctor Oligochea que de la tierra no tiene nada pero que de arriba Dios le ha dado sol y aire. Le dice que donde trabajaba había guerra y lo persiguieron

los villistas y carrancistas sin motivo (87). La violencia del movimiento no discrimina a las personas, ni clases sociales. Por lo tanto, la Revolución, el movimiento en este caso queda como el torbellino de violencia que se lleva todo como se presenta en la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela. Mariano García le cuenta al doctor que Dios se comunica con él. Dice que Dios le comunica "que la muerte seguirá corriendo por los llanos y que habrá sangre en plazas y jardines" (88). Es decir, se propone mediante este paciente que la violencia transitará en espacios rurales y en la ciudad. Y Mariano es otro personaje que sintetiza que dentro y fuera de la ciudad el movimiento revolucionario estaba patente. Posiblemente, en este caso, para Mariano como para otros enfermos La Castañeda era un lugar de refugio, del rechazo a la violencia. Pero como se ha mencionado anteriormente, también las tropas del zapatismo invadieron La Castañeda.

En Joaquín en particular hay un interés en reconocer la historia individual. Él intenta indagar en la reconstrucción de la historia del individuo que le interesa o que comparte ciertas afinidades con él. En el caso de Eduardo, Joaquín necesitaba el conocimiento del pasado de Eduardo, saber su historia personal primero para de ahí

poder obtener el archivo personal de Matilda. Después de que consigue el archivo de Matilda, Joaquín inicia un trabajo de historiador. Luego intenta reconstruir la historia de Matilda. Entra en la Biblioteca Nacional para conocer el lugar de Veracruz de donde viene Matilda para tener "un contexto para poder aproximarse a una mujer" (54). En este espacio entra una pequeña luz y "El fotógrafo desea que esa luz ilumine la historia de la mujer, cada ángulo de su rostro, cada marca que el tiempo haya dejado en las rodillas, en los ojos" (53). En este edificio de la Biblioteca Nacional Joaquín pretende armar el rompecabezas del pasado de Matilda. En los libros de este edificio donde hurga Joaquín "Los nombres se amontonan, los nombres no dicen nada. Las fechas son columpios donde Joaquín mece un aburrimiento largo" (55). Joaquín como historiador, al igual que la narración de la enumeración de los acontecimientos de la Revolución anteriormente aludidos, él también expone una serie de datos de los cuales los nombres y las fechas no le otorgan suficiente información de lo que él busca pero sí contextualiza la etapa pos-independentista mexicana del siglo XIX como base del origen de Matilda. Además, en este mundo de su investigación, en el mundo de los libros él se siente tranquilo. Joaquín no logra y no

quiere entrar en el mundo exterior al del libro porque "Si la ciudad fuera una biblioteca él sería feliz" (61). En este ejemplo, lo ahistórico se evidencia de manera más notable. Él quiere estar fuera de su realidad, quiere estar en el mundo de los libros y en el mundo de la reconstrucción del pasado de una mujer que le atrae en demasía. También se debe puntualizar que la primera frase de la novela es una interrogante, una forma de entrar al archivo de la vida personal, una pregunta de Matilda Burgos a Joaquín, "¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?" (13). A partir de este momento ambos se intentan construir y narrar en colaboración con el otro.

¿Cómo funciona el espacio de la ciudad y La Castañeda para describir estas vidas individuales en el contexto de la Revolución y la creciente modernidad en México a principios del siglo? ¿Se proponen otras alternativas de espacios como refugio o es La Castañeda un lugar que permite repensar la historia y la realidad? Traci Roberts-Camps señala que "The narration shifts from the narrator's research to Matilda's stories and internal memories. *Nadie* provides a focused account of the effects of modernization on the bodies of working-class and unemployed women such as Matilda and her friends" (Roberts-Camps 81). De igual

manera, existe un interés por equiparar la atmósfera de La Castañeda con la ciudad de México así como el país en general. Después de dar una narración de lo que hay en La Castañeta, donde "los locos y los castaños proyectan sus sombras sobre lugares apartados del tiempo," el narrador analiza el lugar:

El manicomio es una ciudad de juguete. Tiene garitas, calles, enfermerías, cárceles, viviendas. Hay bullicio y riña, trafico de cigarrillos y estupefacientes, intentos de suicidio. Hay talleres donde los hombres fabrican ataúdes y alfombras sin agujerarse las manos con clavos y sin cortarse las venas. No reciben sueldo. Las mujeres lavan los uniformes azules hasta dejarlos desteñidas, y en los talleres de costura, hacen rebozos y sarapes, remiendan camisas, sábanas raídas. Hay poetas escribiéndole cartas a Dios; mecánicos, farmacéuticos, policías, ladrones, anarquistas que han renunciado a la violencia. Ocurren historias de amor. Melancolía callada. Clases sociales. Desesperación que se expresa a gritos. El dolor nunca se acaba. (33)

La descripción es muy detallada en cuanto a las funciones que se hacen dentro de La Castañeda, que evidentemente son similares al exterior, a las de la verdadera ciudad. Pero esta ciudad es como de "juguete." Esta ciudad de juguete invita a pensar que no es de verdad, que la vida dentro de ese espacio es como un juego sin trascendencia. La contradicción radica cuando el narrador inicia con la descripción y las funciones del lugar. El diseño de esta

ciudad de "juguete" no se diferencia del afuera. De cierta manera se sugiere que la ciudad, que el país es otro manicomio, o que el afuera del manicomio es una continuación de La Castañeda. En este espacio de La Castañeda hay trabajadores que a pesar de estar en un lugar donde entran las personas con "enfermedades mentales," no se suicidan porque dentro de este lugar hay una función que tienen que desempeñar. Es decir, hay una valoración del trabajo como valor de la vida, no es un espacio en el cual se ve como algo negativo. Así como en el mundo de fuera, en donde la revolución se está llevando a cabo, también existe el dolor y "las clases sociales." Es una equiparación que justifica las acciones de la Revolución dentro y fuera de estos espacios. Se plantea que en ambos mundos existen estos trabajos, garitas, problemas sociales como parte del mundo de la modernidad que está avasallando la vida a estos personajes de inicios del siglo XX. ¿Satisface esta vida o están conformes Matilda y Joaquín en estos espacios? ¿Proponen alternativas a estos espacios? ¿Cómo se juzgan estos avances de la modernidad y sus respectivos espacios? Joaquín no comparte la idea de que estos lugares sean el lugar idóneo. Dice el narrador que "Mientras la opinión generalizada celebraba la velocidad de los tranvías, el

donaire de las bicicletas y los beneficios del alumbrado público, Joaquín se dedicó a criticar las políticas urbanas a las que invariablemente calificaba de inútiles" (30). También los compañeros de la Academia de San Carlos le dicen lo contrario mientras recorren las calles de la ciudad y las novedades que ven en su espacio. Joaquín no rema con la corriente de la modernidad, se elimina y adopta una actitud crítica y de distanciamiento ante la velocidad de la modernidad. En la ciudad de México, la de 1920, es distinta para Joaquín y no se maravilla con los avances tecnológicos. En unas calles Joaquín "encontró ratas, tlacuaches, perros cojitranco, gatos ariscos y palomas amodorradas" (28). Esta ciudad como zoológico es la ciudad que deja traslucir las contradicciones que percibe y crítica Joaquín. La ahistoricidad de Joaquín en la novela también se vincula con este rechazo de pertenecer a la ciudad que crece a gran velocidad. Él se detiene para ver pequeños detalles que sus amigos y otros ignoran. Tanto la ciudad como La Castañeda quedan en un estado de destrucción con diez años de revolución. Al inicio, cuando Joaquín acepta el trabajo de fotografiar de los enfermos de La Castañeda piensa que es un buen inicio para luego subir en la escala social y no quedar como un fracasado. Pero la

Revolución traía consigo cambios para La Castañeda y tanto Joaquín como el doctor Oligochea estaban conscientes de este hecho. Dice el narrador:

A pesar de los bombos y platillos con los que don Porfirio había inaugurado, la institución todos sabían que diez años de descuido y una revolución de por medio habían transformado a La Castañeda en el bote de basura de los tiempos modernos y de todos los tiempos por venir. Éste era el lugar donde se acababa el futuro. (26)

La imagen en la que queda el proyecto de la modernidad es desagradable. El futuro es poco promisorio en este contexto. O de otra manera, no había alternativas en la vida veloz de la modernidad. La modernidad quedaba dentro de un "bote de basura." Esta es una visión pesimista por parte de ambos personajes. Es evidente que la ciudad estaba estructurando su espacio y lenguaje de poder como lo señala Michael de Certau:

We have to acknowledge that if in discourse the city serves as a totalizing and almost a mythical landmark for socioeconomic and political strategies, urban life increasingly permits the re-emergence of the element that the urbanistic project excluded. The language of power is in itself "urbanizing," but the city is left prey to contradictory movements that counter balance and combine themselves outside the reach of panoptic power. (95)

Y Matilda y Joaquín en estos espacios acuden a un espacio propio; Matilda a la escritura y a la vida de burdeles en

los cuales ella crítica a la sociedad y Joaquín se refugia en la fotografía y la morfina. Desde esta perspectiva, Joaquín dentro de la modernidad era un sujeto que estaba destinado a fracasar. Sin embargo, el fracaso de Joaquín es parcial. En su actitud ahistórica él encuentra avenidas para no quedar atrapado entre la modernidad truncada y se reafirma en ser historiador y fotógrafo de una ciudad alterna, la que no sigue la velocidad de la modernidad. Y una de sus riquezas es su papel de fotógrafo. Por medio de su fotografía él llena los huecos de la escritura. O dicho de otra manera, su fotografía es una narrativa alterna que se yuxtapone con la escritura de Matilda, la historia de los archivos del pasado de Matilda en Veracruz y la narración de la novela.

Este espacio de La Castañeda como se ha mencionado tiene demasiadas similitudes con el espacio exterior, con la ciudad. Sin embargo, también se marca una notable diferencia. Es un lugar de cierto hermetismo cuando llega la noche. Dice el narrador,

... el manicomio es tan pequeño y tan hermético como una nuez [...] Hay mujeres que duermen juntas y abrazadas en el espacio raquítico de los colchones con el rostro pacífico de quienes han encontrado finalmente un remanso de agua [...] Los catatónicos tienen la vista perdida en las vigas del techo [...] Los furiosos, ayudados por

cloroformo y sedantes, ganan sus propias batallas en el páramo de los sueños [...] Las paredes están manchadas por el paso de las ánimas nocturnas, por los fantasmas de yodo de un tiempo circular [...] Nunca reina la paz. (80)

Esta descripción del interior del lugar establece una diferencia. En este punto se abre el lugar como núcleo de misterios y enfermedades en el cual se le tranquiliza al paciente por medio de medicinas. Pero en este espacio que encapsulaba los proyectos de la modernidad, la paz y el sosiego nunca llegan. De cierta manera, en la cita anterior se puede descifrar el pensamiento que Joaquín tiene de la vida moderna. Y sigue la misma premisa que se ha analizado, no existe tanta diferencia entre el mundo de La Castañeda y su exterior. Y la diferencia del espacio privado y público es casi nula. En 1910, antes de que se inaugurara La Castañeda "los dementes ocuparon un lugar privilegiado en el agitado centro de la ciudad" (79). Ellos podían escaparse de los locales para enfermos mentales en los que estaban sin tanta dificultad. Allí, en la ciudad ellos se perdían entre "el ir y venir de los transeúntes apresurados" (79). Antes de la construcción de La Castañeda existía la posibilidad de salir, luego algunos regresaban "por voluntad propia y lloraban a la orilla de las fuentes del jardín central" (79). La vida del exterior de

desolación los hacía volver al encierro. En este aspecto, no hay garitas para el acceso al recinto para enfermos mentales y también hay una preferencia de no estar en la velocidad de la ciudad donde "los transeúntes apresurados."

Matilda a diferencia de Joaquín posee un estímulo por la libertad. Su ahistoricidad se expande por otros territorios. Matilda vive por diez años con Paul Kamáck en el estado de San Luis Potosí, en una zona desértica. Él es un extranjero que llega a México en 1900, misma fecha en la que arriba Matilda a la ciudad de México. Ellos inauguran el entrar del nuevo siglo en un espacio de posibilidades, de la modernidad. A Paul le atraía la idea de trabajar en minas buscando minerales en México. A Matilda el hecho de vivir "dentro de un nombre vacío le ha dejado destellos en los ojos" pero también una inusual capacidad para poder estar en diversos espacios y mantener una autonomía. En este lapso de tiempo viven ensimismados, cada uno buscando llenar el vacío. Dice el narrador que "Día tras día, Matilda y Pablo vieron partir a familias enteras. Sólo se dieron cuenta que había una revolución cuando empezaron los saqueos de máquinas, el desmantelamiento silencioso de las bombas de vapor y malacates. Después, todo se volvió silencio" (162). Evidentemente Matilda está fuera de la

realidad de la Revolución. Es una observadora que prefiere estar fuera de la misma. Su revolución personal, su proyecto, es uno de poder tener una independencia y no seguir ni patrones de conducta ni estar en las batallas. Ella solamente es una observadora de la Revolución. Cuando regresa a la ciudad de México lo que ve a través de la ventanilla del tren "son las llamaradas tras las cuales desapareció su vida" y "oye el eco de las explosión" (172). Luego, ya en la ciudad le pregunta a Joaquín, "¿Has visto una casa en llamas?" (172). Por una parte, Matilda es consciente de los eventos de la revolución. Ella se sale del centro del país y se dirige hacia el norte. En este recorrido ella observa estas batallas como si las mirara en una cinta de película ya que lo que mira lo ve a través de una ventana. En segundo lugar, esta imagen de la casa ardiendo marca un diálogo con la novela *Los de abajo*.<sup>30</sup>

En la última sección de la novela que lleva por título "vivir en la vida real del mundo" hay una sugerencia de posible conexión de la Revolución Mexicana con el levantamiento indigenista en Chiapas. En esta sección el narrador comienza a dar nombres de residentes de La Castañeda y una pequeña nota biográfica para cada uno. A uno de los últimos que describe es a Cástulo Rodríguez.

Matilda. Cástulo y Matilda se habían conocido antes en 1905. Su primer encuentro fue cuando él se refugió, a escondidas y sin conocer a nadie de la casa del tío de Matilda, herido y ella fue solidaria curándolo y enseguida con los proyectos de revolución que él le comunicó. Dice el narrador casi al final de la novela dice que:

Cástulo Rodríguez cree que el mundo, alguna vez, será distinto. Extrae pedazos de tela roja de lugares impredecibles y habla constantemente de día en que explotaran las bombas. Un primero de enero. El alba de la Revolución. (244)

Evidentemente es un gesto muy sutil para hacer referencia al levantamiento armado del primero de enero de 1994 por parte del EZLN en Chiapas. Plantea pues, que hay una continuidad de intentos de revolución y por ende la continuidad misma de las temáticas sobre la Revolución Mexicana en este texto de Rivera Garza.

Al final de la novela, Matilda antes de morir se refugia en el lenguaje, "con el tiempo ha empezado a escribir y ha dejado de escribir" (245). Matilda construye un lenguaje punzante, muy político para criticar al sistema y la modernidad, "*de verdad-para gobiernos de corona-imperios-y también para-otros-gobiernos-pues es de-gente-fea-mal-hijo-del-país mexicano-es muy-ratera-muy-latosa-muy-abusiva de sus derechos-muy habladora-amiga de la*

*mentira*" (246). La crítica es muy directa y puede leerse a contra pelo en un presente en México o la sociedad de las décadas posteriores a la revolución. Finalmente Matilda Muere y "A su lado, no hay nadie que lamente lo que ha sido lo que es" (250).

Para concluir, es evidente que tanto Matilda como Joaquín interactúan dentro y fuera del marco de lo histórico y ahistórico. Ellos intentan estar fuera y dentro de la historia oficial. Sin embargo en el intento de quedar fuera de la realidad revolucionaria, al final llegan a la historia por medio de libros y de la escritura. Es decir, de la reescritura de la historia tanto individual como colectiva. Sin embargo, es una actitud de indiferencia frente a su realidad. Es una propuesta singular para no estar en un paradigma de una memoria e historia hegemónica. En unos casos, los eventos de la Revolución se reducen a datos y fechas que poco o nada tienen que ver con la vida de los protagonistas. Sin embargo, ellos de alguna manera también se ven involucrados en las posibilidades del progreso y la opacidad de la violencia de inicios del siglo XX. En cierto sentido los datos específicos de la historia que se introducen en la novela funcionan como fotografías o placas de las que Joaquín toma a los enfermos mentales y a

los presos. Es decir, existe ese gesto de que la Revolución y los avatares de la Independencia de México están en un museo pero ellos están indagando en los resquicios de lo que se pueda vislumbrar y reivindicar tanto la historia individual como la de la mujer, en el caso de Matilda. El levantamiento del EZLN despierta este estímulo por reexaminar la historia de la Revolución Mexicana.<sup>31</sup>

*Nadie me verá llorar* y *Los años con Laura Díaz* escavan el discurso de la Revolución Mexicana y demuestran que se debe ahondar más en la interpretación y uso de la historia como elemento importante de la nación. Ambos personajes principales, Matilda Burgos y Laura Díaz, critican el sistema y espacio en el que se encuentran. Ambas crean espacios y realidades alternas que funcionan como resistencia. Matilda se vale del lenguaje (de la escritura) para reestructurar su presente. Laura Díaz al final de su vida se convierte en una fotógrafa que quiere narrar por medio de la imagen las historias de los Méxicos tan presentes en las calles de la ciudad y en las provincias. De manera similar, simpatizan con el levantamiento armado de Chiapas de 1994 y lo expresan de manera muy sutil. Por último, *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza y *Los años con Laura Díaz* de Carlos Fuentes auguran el final de

lo que se llegó a conocer como la "dictadura perfecta"  
mexicana.

#### Capítulo IV:

*El violín* del director mexicano Francisco Vargas y *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* del director mexicano Francesco Taboada Tabone y de la fotógrafa sueca Sarah Perrig: repensar la lucha desde la memoria y el diálogo

*Entonces empezamos a tratar de llevar, ahora no con las armas y no disparando, esta idea con la que nos habíamos organizado en 92-93, la idea de abrir ese espacio y decirle a la gente, o tratar de explicarle a la gente: "nosotros nos vimos en la disyuntiva de hacer esto", lo pusimos en estas palabras "no tenemos otro camino", pero si hay otro camino estamos dispuestos a seguirlo.*  
Subcomandante Marcos en *Marcos: historia y palabra*

Propuestas cinematográficas y documentales recientes en México han mantenido un interés en indagar problemáticas irresueltas de la Revolución Mexicana de 1910.<sup>32</sup> En la primera parte de este capítulo se hace un análisis de la película *El violín* (2006) del director mexicano Francisco Vargas y en la segunda parte se analiza el documental *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* (2002) del director mexicano Francesco Taboada Tabone y de la fotógrafa sueca Sarah Perrig. Tanto la película *El violín* y el documental *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* plantean que la historia y la memoria colectiva son conceptos importantes

que se deben repensar en el presente sociopolítico mexicano. La memoria colectiva sirve para reafirmar luchas truncadas y proponer continuidades reivindicatorias de grupos oprimidos.<sup>33</sup> La función de la memoria colectiva sigue siendo vital para los grupos que quieren perpetuar una lucha, en este caso el proyecto vigente de luchas como las del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, México. Pérez Taylor también propone que "la memoria colectiva se vuelve representación, asumida ésta como el punto que se encuentra en los terrenos de lo intangible, en el lugar donde el discurso se convierte en la posibilidad de explicación de lo real, lo cual quiere decir que nos encontramos en un espacio cuya manifestación se encuentra en el terreno de la ideología y de la política principalmente" (12). Jacques Le Goff propone que "the collective memory manifests itself especially in the constitution of radically new kinds of archives, of which the most characteristic are oral archives" (Le Goff 96). La memoria colectiva se representa en el documental y en la película a través de la oralidad, símbolos, en la práctica de luchas y en el ímpetu de la perpetuación de las mismas. ¿Es una finalidad tanto de la película como del documental poner énfasis en prolongar la memoria colectiva de ciertos

grupos, y a partir de esta iniciativa, repensar la continuidad de la memoria como vehículo de reivindicaciones aunado con la violencia y el diálogo para revertir siglos de opresión en zonas marginadas? ¿Cómo se engrana la temática de la Revolución Mexicana en el contexto actual en ambos proyectos? Estas son unas de las interrogativas que este estudio problematiza y pretende responder.

La trama de *El violín* se deja resumir brevemente; don Plutarco, quien es un violinista que tiene la mano derecha mutilada, su hijo Genaro y su nieto Lucio apoyan de manera activa un movimiento guerrillero con el fin de defender sus tierras y sus comunidades. Ellos son parte de una alianza campesina de la zona que intenta levantarse en contra del ejército que luego, en el transcurso de la película, se apodera de la comunidad en la que vivían don Plutarco y su familia. Enseguida, don Plutarco intenta recuperar parte del armamento que queda en su parcela de maíz; la música y su corazón milenario, que rememoran años de lucha, se convierten en su arma de solidaridad hacia los grupos guerrilleros y el escudo que utilizan para encarar a los dirigentes del ejército. Por otra parte, *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* es un documental en el que doce veteranos zapatistas que lucharon en las fuerzas de

Emiliano Zapata durante la Revolución Mexicana dan su testimonio. En sus palabras se revela la vitalidad de seguir luchando pero mantienen un tono de inconformidad por no ser reconocidos y se muestran desilusionados porque la historia de alguna manera los ha relegado. Viudas de veteranos zapatistas también comparten sus vivencias de su participación en la Revolución Mexicana. Por otra parte, familiares de Emiliano Zapata rememoran e igualmente comparten su punto de vista de lo que fue la Revolución para Emiliano y del momento actual que vive México con el proyecto neoliberal. Al final del documental se da un encuentro entre los veteranos zapatistas y miembros del EZLN como simbolismo de la continuidad de la lucha. Por otra parte, hasta este momento estos proyectos no han sido estudiados con detenimiento en lo que concierne a sus temáticas e importancia en el contexto sociopolítico actual.

Primero, *El violín* es una película mexicana que ha obtenido varios premios nacionales e internacionales por mostrar un México que se quiere ocultar así como por su valor estético.<sup>34</sup> En esta película Francisco Vargas ha puesto en imágenes las problemáticas sociales existentes tanto en México como en Latinoamérica, sin caer en una

muestra meramente panfletaria (Rueda 167). Para Francisco Vargas fue mejor ponerla en blanco y negro ya que el tema es difícil, "Hay un movimiento armado, el EZLN, que en algún momento me causó mucha euforia [...] por eso hablar de esto es complicado y sigue siendo muy complejo, es un problema de 500 años [...] Hay toda una historia recurrente de la guerrilla. En México el sistema había logrado que eso no se supiera" (Rueda 172). Por otra parte, ponerla en blanco y negro también le otorga un cariz documental, y con el blanco y el negro "puede parecer que estás viendo algo que de verdad sucedió, que no es una historia construida, aunque sabes que es una ficción" (Rueda 172). Para Elia Hatfield la técnica del blanco y negro es imperativa. Ella dice que "La propuesta fílmica de *El violín* se apoya en la técnica de documental para reducir el efecto de una historia que parezca construida. La fotografía en blanco y negro funciona como una manera de acercar al espectador a una sensación de realidad. Esta técnica expone la complejidad del tema, pero también le da credibilidad de la historia" (72-74). Asimismo, *El violín* en primera instancia propone que la violencia es el único medio para terminar con siglos de opresión y de injusticia. Al final de la película, este proyecto de transformación y de

reconstrucción de la memoria y de la justicia queda en un plano casi nulo dado que la narrativa y estructura del film pareciera apoyar el de la violencia represiva del ejército. Hatfield escribe que "La película expone un asunto aún vigente en México y en muchos países de América Latina: una confrontación política ideológica entre el ejército y los grupos guerrilleros populares que han estado presentes en la historia de México desde la época colonial" (Hatfield 72).

La propuesta de *El violín* encapsula diversos temas de las condiciones revolucionarias que siguen patentes tanto en México como en otras regiones de Latinoamérica. La funcionalidad de la continuidad, posibilidades de reivindicación y de justicia son algunas de las premisas que se destacan en la película. En esta película se cuelan las voces de la gente que cree en la igualdad y en la libertad. Estas voces reivindicatorias que manifiestan las comunidades que convergen en el proyecto de hacer frente al ejército pueden ser impulsadas por la fuerza que representa el símbolo de Votán Zapata. Antonio García de León señala que Votán era uno de "los dioses que aparecieron en cada tiempo de ruptura o de crisis" y que pertenece a la concepción del mundo indígena en la región de Chiapas (39).

A finales del siglo XVII el obispo Francisco Núñez de la Vega se aferraba "en borrar toda memoria de las hazañas de los héroes culturales, en quemar probanzas" y uno de los que quiso borrar fue a Votán "corazón del cielo, corazón del pueblo-, que los indios propiciaban en el tercer día del calendario agrícola" (García de León 39). En una carta fechada el 16 de noviembre de 1692 Francisco Núñez de la Vega le explica a Fray Juan de Malpartida que en el proceso de evangelización iba descubriendo ritos de los indios que estaban vinculados con el culto al Demonio. Descubrió cuevas donde los indios "habían de ir a ejecutar las supersticiones y dar culto al Demonio, dónde estaban las ollas de los huesos de sus primitivos gentiles, a quienes hasta hoy en día les dan culto como a santos" (Núñez de la Vega 237). La noticia de una cueva le llega por medio "de un cuadernillo historial en que el autor decía que cierto gentil llamado Hutubon, *alio nomine* Botán, fabricó a soplos la cueva de Hueguetlan [Huehuetán], y que allí estaba un gran tesoro en unas tinajas tapadas, y que dejó nombrada señora de ellas y tapianes indios que la guardasen" (Núñez de la Vega 39). En gran medida Votán es una entidad sobrenatural que posee el poder de crear y de promover la resistencia para que no se borre la memoria. Lynn Stephen

apunta que el discurso del EZLN forjó una nueva interpretación de Zapata "through the melding of that revolutionary figure with a supposedly Tzeltal mythical figure. The result was a hybrid-Votán Zapata—who appears to have been fashioned by Marcos and some indigenous EZLN founders in Chiapas. The figure of Votán Zapata became a local icon embodying the spirit of the new indigenous Zapatismo there" (Stephen 158). Stephen añade que "Votán Zapata is universalized into an icon for all who support the cause of Zapatismo, while also used to promote the EZLN's particular struggle" (167). Este concepto ideológico de la fuerza de Votán Zapata aparece en la película como impulsador y como modelo simbólico a seguir según lo manifiestan Plutarco y los demás campesinos en *El violín*. Ute Seydel dice que Emiliano Zapata es una figura popular con una fuerza simbólica enorme. Seydel señala que, "el subcomandante Marcos invoca a Votán-Zapata como "Guardián y corazón de nuestro pueblo", fusionado al dios civilizador maya Votán con Zapata" (Seydel 78). Kristine Vanden Berghe hace hincapié en la importancia de la escritura del subcomandante Marcos como vehículo para desarticular y rescribir la historia de la Revolución Mexicana "a fin de hacer encajar el proyecto zapatista dentro de la

trayectoria y del destino nacionales" (158). Se revela que Votán Zapata o "de que Zapata vive ya desde hace 501 años, lo cual fecha su nacimiento en el momento del comienzo de la resistencia indígena contra los conquistadores en 1492" (Vanden Berghe 160-61). Entonces, Votán Zapata se convierte en una figura trascendental y tiene una función reivindicatoria con su fuerza simbólica. De igual manera se convierte en el motor para repensar, rearticular la historia y un difusor de la memoria colectiva.<sup>35</sup>

El espíritu reivindicatorio de Votán Zapata aparece a través de la película de distintas maneras. Primero, en una de las escenas, que es una de las más destacadas simbólicamente, Plutarco conversa con su nieto Lucio del por qué y del origen de la lucha que se ha prolongado por siglos en su espacio. Según Plutarco, es un planteamiento de supervivencia y de defensa de la tierra para mantener dignidad humana, es un llamado de los "hombres y mujeres verdaderos" a continuar con el ímpetu de lucha. Después del desalojo de la comunidad en la que vivía Plutarco, la comunidad se instala en las montañas. En este campamento improvisado, durante la noche se reúne la comunidad en torno a una fogata en la que se escucha la música del violín que toca Plutarco. La toma inicia con un primer

plano en el fuego. Enseguida le sigue una secuencia de primeros planos de los rostros de los campesinos deshabitados: dos rostros de niños y tres rostros de personas adultas. Todos ellos están escuchando, con cierta tranquilidad, y con semblantes acongojados, la melodía triste que sale del violín de Plutarco. En esta escena se intercala un plano general en el que se abarca la totalidad de las personas del campamento. En el centro de esta toma se puede apreciar la figura de Plutarco, y tras de él, un árbol enorme. Primero, se destaca la atmósfera que crea la toma del plano largo. Esta toma, que aparece en varias ocasiones en la película, adquiere una postura como si fuera un ente sobrenatural que habitara las montañas, es la forma en la que el guardián Votán Zapata hace presencia. Es decir, este ojo espía parece proteger a sus habitantes desde un ángulo panorámico. Después de que se despiden de Plutarco, hay un primer plano a la fogata. La siguiente toma es una toma de ángulo contrapicado, y nuevamente es la de un ojo espía, el espíritu guardián de Votán Zapata, que observa a Plutarco y a Lucio por encima, y casi oculto, detrás de un árbol.

La toma anteriormente aludida es significativa por su valor estético y simbólico. Ciertamente con el movimiento

de la cámara que se hace, hay una alusión a un ente superior a lo humano que rodea y cuida a la comunidad improvisada en las montañas. Se crea un distanciamiento entre el ser humano, la naturaleza y lo ininteligible de un espacio del que posee la mirada, pero este espíritu protege a la comunidad. Y esta mirada no es la de un ente agresivo, sino la de un ente protector ya que por medio de la armonía de la música, la calma de la noche y los desplazamientos lentos, aborda una solidaridad inmediata y protectora. Además, el uso del blanco y negro de igual manera crea un ambiente de constante recuerdo. La técnica del blanco y negro vivifica este recordar del pasado precolombino, armoniza el entorno pero se contrasta inmediatamente con las preocupaciones de Plutarco acerca de la situación de guerrilla que se vive. Posteriormente, Plutarco y su nieto están sentados sobre un tronco de un árbol frente al fuego. En el universo que se describe en el *Popol Vuh*, el poseedor del fuego era el ídolo llamado Tohil. Era un ídolo que calentaba a los hombres de maíz para protegerse de las heladas. Para Plutarco y su comunidad, el fuego sirve como centro en el cual se reúnen a su alrededor para escuchar la música, para mantenerse en comunión. El diálogo con un pasado mesoamericano está muy delineado en estas imágenes

presentadas en *El violín*. Este diálogo es una perpetuación de "un pasado lejano, mítico y ancestral, compartido por una comunidad" que Plutarco representa como eje central de la película (Seydel 63). Pérez Taylor advierte:

La memoria colectiva y su representación social se mueven en el devenir de la significación temporal, trayendo del pasado las formas de interpretación de los acontecimientos que se necesitan recordar, registrándolos mnemotécnicamente en los poseedores del poder de la palabra o en su caso, insertándose en signos escritos en los textos, dando cuenta de lo dicho y lo sucedido en los discursos referidos que se desean tener en los saberes del presente (13)

En el caso de la película, la oralidad registra la perpetuación de lo que se tiene que recordar. Y es Plutarco en primera instancia el que propone la continuidad de la memoria colectiva. Votán Zapata aporta la fuerza, el espíritu solidario y protector para que el proyecto de la comunidad no culmine.

En su diálogo alrededor del fuego, Plutarco intenta ocultarle la realidad a su nieto Lucio sobre la confrontación que viven, y sobre el lugar en que se encuentra la madre de Lucio, que en la película se sugiere que ya ha muerto en manos de los militares. Plutarco le dice que ellos después van a ir al lugar donde se encuentra ella, aludiendo a la muerte. Insistentemente Lucio le

pregunta por qué no regresan a su casa. Plutarco contesta que no se puede y enseguida le da una explicación en la que se remonta a los tiempos de la creación del universo. La historia que cuenta Plutarco es fundamental para que el archivo de la oralidad siga patente como lo argumentan Pérez Taylor y Le Goff. La leyenda que narra Plutarco remite de inmediato al origen del universo que se representa en el *Popol Vuh* de los mayas. El énfasis en recontar la historia y la necesidad de acudir al origen de la creación del universo son vitales para que Lucio entienda la situación de violencia que se está llevando a cabo entre guerrilleros y el ejército.

En esta escena hay tres puntos que destacan. Plutarco expresa que "en el inicio de los tiempos, los dioses hicieron la tierra, el cielo, el fuego, el viento y los animales, y luego también crearon el hombre y la mujer". Después de que sitúa la temporalidad, los diversos seres y elementos que fueron concebidos por los dioses, describe cómo uno de los dioses sembró la envidia y la ambición. Luego castigaron al dios jugueteón y sacaron de la tierra a los hombres con envidia pero que se quedaron algunos hombres ambiciosos. Estos últimos se multiplicaron hasta que se apoderaron de la tierra y los hombres verdaderos,

los no ambiciosos, tuvieron que marcharse de los bosques. Continúa Plutarco, "los hombres verdaderos vieron que eso no era justo y pidieron ayuda a los dioses y los dioses les dijeron que pelearan ellos mismos" pero al percatarse que los hombres ambiciosos eran muy fuertes, los hombres verdaderos decidieron esperar, "y luego regresaron a luchar por su tierra y sus bosques porque eran suyos porque los dejaron sus abuelos para sus hijos y los hijos de sus hijos, y eso mismo vamos a hacer nosotros, vamos a regresar". Estas palabras de sentimiento atávico recalcan una historia de luchas por reivindicar y por volver a ser los poseedores de la tierra. Es por eso que Plutarco dice que ellos van a regresar. Y esta es una de las vertientes que propone la película, "vamos a regresar" para ellos es levantarse en armas contra el estado que contesta con el ejército para eliminar todo intento de revuelta. "Vamos a regresar" es recuperar la tierra de los "hombres y mujeres verdaderos". La función de Plutarco es esencial para que la memoria colectiva continúe vigente. Le Goff advierte que "the absence, or voluntary or involuntary loss, of collective memory among peoples and nations can cause serious problems of collective identity" (53). Es por medio de la música y la oralidad que Plutarco propone que no se

debe llegar al espacio del olvido y por ende, a la abdicación de la lucha.

Mientras Plutarco cuenta la historia, la toma de la cámara lentamente se va alejando de los rostros de él y su nieto. Es una secuencia de gran peso simbólico. Primero, la cámara gradualmente baja de sus rostros hacia los pies y luego se ubica en el fuego, y en el trasfondo de esta escena se armoniza con la voz de Plutarco y una melodía de un violín en un plano extradiegético. Más allá de aludir al espacio infernal, o al espacio de los hombres ambiciosos, remite a la realidad del presente, pues el humo, la noche y la lucha armada, violenta, están muy presentes y no dejan ver con claridad un futuro esperanzador para las comunidades que están en plena lucha. La toma continúa y hace un intento de enterrarse en las entrañas de la tierra. Pero no lo hace del todo sino que se arrastra por el suelo, haciendo un recorrido como culebra, hasta que se encuentra con el mismo árbol donde inició la escena y luego sube por el tronco hasta que queda mirando al cielo oscuro, haciendo como una especie de reverencia a la luna o implorando respuestas al universo o a los dioses.<sup>36</sup> Como recurso estético, varias de las tomas hacen primeros planos hacia la tierra, en ángulos contrapicados o en otras ocasiones se hacen tomas que

enfatan el suelo y los pies de los campesinos caminando sobre la tierra. En estas tomas son colocados en un plano de los de abajo, y como gente que es de la tierra pero que caminan firmes hacia un objetivo. La imagen del abuelo y Lucio sentados en un tronco de árbol, las tienditas de campaña que están detrás de ellos y el árbol del cual al inicio son observados proyectan una imagen piramidal. Este símbolo visual ayuda a conectar, junto con la historia que cuenta Plutarco, con un pasado prehispánico. Otras dos de las imágenes piramidales que se presentan en la película son las tomas panorámicas o los planos largos de las montañas en las que transitan los campesinos guerrilleros, por donde camina Plutarco con su burra. Otra sucede cuando Plutarco, Genaro y su hijo van a comerse unas tortillas con queso y su hijo Lucio se encuentra jugando con un perro negro en unas gradas de piedra que simulan una pirámide maya. Estas imágenes conjugan estos aspectos simbólicos e históricos para ponerlos en un contexto de actualidad, en un plano de coexistencias temporales de pasado, presente y futuro para reafirmar la continuidad de una memoria colectiva que llega a través de historias orales y de simbolismos.

En su insistencia de recuperar armas para poder entrar a la zona de su comunidad que está siendo custodiada por el ejército, Plutarco acude con un hacendado para pedirle prestada una burra. En la escena en que se encuentra por primera vez con el hacendado, a Plutarco las tomas en planos contrapicados le otorgan una función de superioridad dado que la película se centra en la visión de Plutarco. Es decir, la película se presenta desde su punto de vista. El hacendado sentado en una silla observa a Plutarco hacia arriba mientras lo interroga sobre la cuestión de la necesidad de pedirle el animal. Aquí el hacendado queda en un plano de inferioridad, y toma una postura de campesino humilde o de subyugado ironizado. Sin embargo, esta estructura es conflictiva porque en un plano realista Plutarco no posee el poder sino el espíritu de solidaridad hacia su grupo. Lo que socava esta estructura del plano en el que Plutarco queda como ente superior al hacendado es cuando Plutarco firma una hoja en blanco para poder adquirir la burra. En este sentido, Plutarco entrega su cosecha (o la tierra ya que le firma un papel en blanco al hacendado) a cambio de apoyar a su gente. Cuando está a punto de firmar, Plutarco mira hacia el cielo lleno de nubes en señal de implorar ayuda a entes superiores como se

observó en la escena anteriormente descrita donde la luna queda como punto de referencia, conexión con el pasado y como lugar para pedir respuestas y apoyo. Acude a la ayuda de Votán Zapata.

Plutarco y el capitán sostienen varias conversaciones que demuestran el interés y humanidad de cada oponente. Por parte de Plutarco hay una insistente inclinación a cuestionar al capitán de por qué no les permiten vivir tranquilos en su espacio. Primero el capitán revela que de niño vivió en la pobreza, pero ahora se le ha olvidado. El capitán al escuchar las piezas que toca Plutarco muestra un interés por el instrumento y Plutarco se ofrece a enseñarlo a tocar el violín. Enseguida el capitán le pregunta qué le pasó a su mano. Plutarco, con una respuesta que alude a siglos de opresión, le contesta, "¿cuándo nos van a dejar en paz?, aquí no hay eso que ustedes buscan". También, esta respuesta sugiere que no ha sido la primera vez que Plutarco ha estado involucrado en otras luchas en el pasado. Y por otra parte, al decirle al capitán que ahí no hay nada de lo que ellos buscan, está tratando de desviar los intereses del capitán. Niega la posibilidad de que ellos estén tratando de rebelarse contra el gobierno hegemónico. Con este hecho de la ausencia de la mano se

señala el pasado violento al que han estado expuestos los campesinos. En primer lugar, la mano ausente de inmediato remite a un pasado de violencia por parte de entidades opresoras. Nunca menciona dónde o cómo pierde la mano. Sin embargo, la ausencia de la mano no le impide tocar el violín ni lo incapacita para recuperar las armas de su parcela. La ausencia de su mano es un símbolo que ata la historia con un pasado que en este caso, Plutarco se niega a narrar. El capitán dice que por su parte él se marchaba del lugar pero tiene que obedecer órdenes superiores. Este es un espacio en el cual Plutarco puede, por medio del diálogo, proponer soluciones pacíficas, abogar por la no violencia en su espacio. Sin embargo, posteriormente, cuando ve que es evidente la renuncia de los militares de desalojar su comunidad Plutarco trata de conseguir más balas de su terreno sembrado de maíz. Esta misma pregunta de Plutarco "¿cuándo nos van a dejar en paz?" tiene resonancias con las palabras del manifiesto de la "Declaración de la Selva Lacandona" de los zapatistas en Chiapas:

Somos producto de 500 años de luchas: primero contra la esclavitud, en la guerra de Independencia contra España encabezada por los insurgentes, después por evitar ser absorbidos por el expansionismo norteamericano, luego por

promulgar nuestra Constitución y expulsar al Imperio Francés de nuestro suelo, después la dictadura porfirista nos negó la aplicación justa de leyes de Reforma y el pueblo se rebeló formando sus propios líderes, surgieron Villa y Zapata, hombres pobres como nosotros a los que se nos ha negado la preparación más elemental para así poder utilizarnos como carne de cañón y saquear las riquezas de nuestra patria sin importarles que estemos muriendo de hambre y enfermedades curables, sin importarles que no tengamos nada, absolutamente nada, ni un techo digno, ni tierra, ni trabajo, ni salud, ni alimentación, ni educación, sin tener derecho a elegir libre y democráticamente a nuestras autoridades, sin independencia de los extranjeros, sin paz ni justicia para nosotros y nuestros hijos.

Estas firmes palabras hacen un eco con la historia que le cuenta don Plutarco a su nieto en la escena aludida con anterioridad donde están conversando sobre la madre y los "hombres verdaderos." En la película Plutarco representa la voz que conoce la historia y la propaga. De cierta manera es su manifiesto de protesta como lo es la "Declaración de la Selva Lacandona". Por otra parte, Walter Mignolo apunta que el manifiesto "precedes a long history rewritten from an Indigenous perspective (as opposed to the perspective of Mexican Creoles, Mestizos/as or French or US "experts" on Mexican and "Latin" American history" (13). Esta reescritura es de la misma manera una conservación y difusión de la memoria colectiva que se lleva a cabo por

medio de la escritura, y la oralidad en el caso Plutarco y de los últimos zapatistas que entrevista Taboada Tabone en *Los últimos zapatistas: héroes olvidados*.

Otro de los aspectos que resaltan en la comunidad de Plutarco y las otras comunidades que defienden su territorio es el constante vínculo de solidaridad. Plutarco, su hijo y su nieto en su visita al pueblo desempeñan diversas funciones. Una de ellas es tocar su música para recaudar dinero en fondas o a la entrada de la iglesia. Esta actividad tiene escasa remuneración. Sin embargo, uno de los puntos principales en su estancia en el poblado es conseguir armas y entablar un diálogo clandestino con vendedores campesinos aliados con su intento de revolución. Hay una escena en particular que evoca una alianza solidaria. En el pueblo, después de que cantan una canción a la entrada de la iglesia, Genaro se dirige hacia la señora que vende quesos en la banqueta de una calle. Ahí Genaro, después de observar que nadie de peligro lo observa, le tiende un cuadro pequeño con un círculo como una señal de que están entrelazados en una red, es una señal de su vínculo. Luego ella le extiende el queso con un recado encima. En primer plano queda este canje, y la alianza entre la mujer, la Jefa como le llama

Genaro, que simboliza el encuentro de sus manos, la alianza de los guerrilleros. Este recado que le da la Jefa posteriormente Genaro se lo da a una joven que va de regreso a su comunidad en el mismo vehículo que él, Plutarco y su nieto. En esta escena del intercambio del recado se presencia una escena muy similar a la anterior con la Jefa. La joven se inclina y Genaro, que queda de pie y con el rostro fuera del plano, le extiende el recado y el rostro de la joven y las manos de ambos quedan entrelazadas en un primer plano. Otro ejemplo del énfasis en el intercambio y alianzas que sugieren el primer plano en las manos sucede cuando Plutarco le entrega unas cuantas balas a Genaro, balas que difícilmente logra sacar en su primer ingreso a la milpa donde tienen guardado su armamento. En la escena, Genaro le pide a Plutarco que cuide a su hijo, luego abre sus manos y recibe de la mano de Plutarco las balas. Es un símbolo de una familia unida, las balas los atan y simbolizan esa prolongación de la lucha. La ausencia de la mano de Plutarco que desde el inicio de la película se pone al descubierto cuando toca el violín, no es un impedimento para que las manos sigan simbolizando esta alianza generacional. La presencia/ausencia de la mano puede aludir a esas fuerzas del pasado mítico, a Votán

Zapata, que rondan los espacios de las montañas. Es decir, la mano ausente puede aludir a esa fuerza espiritual a la que se invoca con las resonancias al *Popol Vuh* y a la fuerza de Votán Zapata. Estos ejemplos son ejecuciones de alianzas que en estos puntos de la película demuestran el intento de llevar a cabo lo que Plutarco le comentaba a su nieto, el regreso a su tierra por mandato de sus dioses junto con la conjugación del espíritu de Votán Zapata. Y como se ha observado en los ejemplos, no es solamente una solidaridad masculina sino una en la cual están tan involucrados mujeres y hombres, y niños.

En su estancia en el pueblo, como se ha mencionado, Genaro y su grupo intentan recaudar armas. Para hacer este enlace y canje se reúnen en una cantina. Genaro entra a este espacio bullicioso, y hay aproximadamente un minuto de música de cumbia. En el interior Genaro y sus contactos se muestran indiscretos para no levantar sospechas que el lugar donde consiguen armamento. En este espacio la toma no adopta una postura subjetiva, sino que solamente deambula en todo el espacio, desde diversos ángulos. En la siguiente escena después de la taberna, Genaro camina hacia donde está su padre y su hijo durmiendo en la calle. De la cantina al parecer Genaro no saca ninguna arma de fuego.

Sin embargo, uno de los enfoques tanto de la estructura de la escena como del ambiente clandestino dentro de la taberna, es evidenciar un núcleo de encuentro entre los que apoyan el movimiento armado de Genaro y de esta manera reforzar el concepto de solidaridad. La cantina es representada como un cuartel clandestino en el que cada uno tiene una función en el reclutamiento de armas. Las armas que tenían Genaro y su comunidad están enterradas en la parcela de maíz de Plutarco pero no pueden acceder al lugar porque el ejército ha tomado control de esa zona. Esta metáfora reafirma la visión histórica sobre la importancia del maíz en las culturas mesoamericanas.<sup>37</sup> Por otra parte, se alude a la irrefrenable lucha armada que se intenta llevar a cabo. Plutarco entra a la parcela de maíz con ímpetu decidido como si entrara hacia un espacio de la salvación o de esperanza. Entra al espacio del pasado, al espacio del maíz, de la tierra y de las armas que están ocultas en las entrañas de la tierra. La primera vez que entra a este espacio Plutarco logra sacar un puñado de balas sin ser descubierto por los militares. La segunda vez logra sacar mucho más armamento en el estuche del su violín, pero ha sido observado por un miembro del ejército. Cuando regresa la tercera vez al espacio del maíz, el

violín, que lo había dejado para poder extraer más municiones en el estuche, y el resto del armamento ya han sido confiscados por el ejército. Se puede apreciar que desde este punto, y aunque se estén organizando el grupo de Genaro, el comandante Sirenio y el resto de los otros grupos guerrilleros de la zona, el ejército federal ha tomado el control del entorno y una reivindicación de las comunidades es casi imposible. En esta misma línea, la estructura de la película es casi circular. La primera escena de la película abre con la tortura de Genaro y sus compañeros dentro de una casa de madera. Casi al final de la película, cuando Plutarco ha sido descubierto por el ejército como integrante del grupo de Genaro, meten a empujones a la casa de madera a Genaro y a otros guerrilleros. Plutarco no toca más el violín, y afirma que la música se ha acabado cuando el capitán lo ordena que toque el violín. Sin embargo, Plutarco no lo hace y cierra su ciclo dentro de la estructura de la película. Luego aparece un plano de completa oscuridad, invocando el final de la misma. Pero después de unos segundos comienza a surgir un rasgueo de una guitarra y la voz de Lucio que, con el arma dentro de una bolsa colgada al lado izquierdo, sigue prolongando la continuidad de una lucha inconclusa.

No es un planteamiento tan pesimista sobre la situación que viven estas comunidades donde la guerrilla está en plena erupción. Hay un proyecto alternativo con la siguiente generación como núcleo de esperanza. Lucio escuchó las historias del abuelo, aprendió a tocar la guitarra y a cantar los corridos de la gente que ha estado en constante lucha. La niñez continúa con el afán reivindicatorio que evoca la simbología de Votán Zapata. Al final, Lucio y una niña caminan por el asfalto de una carretera de un pequeño poblado. En esta imagen convergen lo rural y lo moderno, con un horizonte enorme invocando las posibilidades del futuro y sus contradicciones. La toma de la cámara queda estática y los niños se alejan. En esta última toma sólo se observa su alejamiento en la longitud de la carretera. Por otra parte, es un plano largo que deja ver el espacio de posibilidades y de adversidades a las cuales se enfrentarán estos niños que han sido despojados de su tierra como dice el corrido que canta Lucio al final a manera de resumen de lo que ha acontecido en la historia, "En las montañas ellos andaban luchando por los derechos que el gobierno les negaba, con cientos de hombres y mujeres a su lado, de tantos pueblos por el tiempo olvidados."

El documental *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* de Francesco Taboada Tabone tiene varios vínculos con *El violín*. Por ejemplo, en el documental también se exploran algunas preocupaciones que hay en el legado histórico y el énfasis en la prolongación de la memoria colectiva como acto de mantener viva las esperanzas de los que creen en la lucha que representa Emiliano Zapata y el espíritu de Votán Zapata. En *Los últimos zapatistas: héroes olvidados*<sup>38</sup> Francesco Taboada Tabone, dice Salvador Velazco, acierta en "poner en primer plano a los últimos sobrevivientes del legendario ejército libertador del sur liderado por Emiliano Zapata" (Velazco 232). Velazco añade que en este documental "la belleza formal de la fotografía, el uso creativo del montaje, el rescate de la tradición oral de la Revolución, así como la justa crítica del mito revolucionario mexicano, hacen de *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* una obra apreciable, meritoria, importante, en el conjunto del cine documental latinoamericano de nuestros días" (232).

En este documental Taboada Tabone emprende la tarea de buscar a los combatientes que formaron parte del Ejército Libertador del Sur liderado por Emiliano Zapata en la Revolución Mexicana de 1910. Desde un tren en marcha, el

portal de sus casas o lugares específicos de la lucha, los veteranos zapatistas cuentan su vínculo con la Revolución Mexicana y su insistente discurso de que Emiliano Zapata no murió en Chinameca ya que el legado está muy presente. Las voces de los últimos zapatistas es una propuesta de recontar la historia de su función en la Revolución y a partir de su sobrevivencia, siguen demandando justicia y prolongando una memoria colectiva. Aluden a que la muerte física no acabó con su lucha ya que se sigue revalorando su sacrificio como mártir de la revolución.

¿Qué funcionalidad representan estas voces que cuentan una historia de primera mano, que no son ni una segunda generación del evento bélico, sino la fuente principal? Dice el veterano zapatista Audíaz Anzúres cuando apunta hacia el cuartel en el cual Emiliano Zapata repartía víveres. Dice Audías "aquí mismo es el lugar. No miento, ni ahora ni nunca". Audíaz recalca con tono fuerte que su historia es verídica. Más allá de cuestionar la veracidad de su discurso, se pone mayor énfasis en la transmisión de su experiencia como historia que se tiene que contar para que haya una prolongación de su lucha. También, ellos son voces que proyectan un mundo de madurez y de experiencias. Ellos son archivos vivientes de la historia de la

Revolución Mexicana, una historia que llega a través de una oralidad muy íntima de sus experiencias.

Existe una actitud de fidelidad y de diálogo con el pasado. En este diálogo con la cámara, o el espectador, ellos aún reflejan esa fuerza de querer estar dentro de una revolución dado que sigue existiendo en ellos una inconformidad profunda con los resultados de la revolución. De manera similar como sucede en *El violín*, Plutarco representa la vitalidad de la experiencia y asimismo es el portador de una cultura oral, la voz que trasmite la historia y por ende el archivo de la memoria colectiva. En gran medida Plutarco entrega su tierra a cambio de una burra para poder estar dentro de la lucha, entrega todo a cambio de poder ganar la lucha guerrillera. En el caso de los veteranos zapatistas, y tomando en cuenta que es un documental que enfoca más el aspecto empírico de la situación, en su participación en los años de la Revolución ellos entregaron sus fuerzas, conocimiento, y ahora alientan a los miembros del EZLN para que continúen con esas luchas e ímpetu.

Al inicio del documental la voz de un veterano relata la situación del oprimido que se inició desde el encuentro con los españoles en el siglo XIV. Dice, "Opresión y

tiranía, y grande miseria y pobreza, hambre. El campesino estaba sujeto al español", continúa, "En 1910 los campesinos de Morelos fuimos despojados una vez más de nuestras tierras llevando al extremo una situación injusta que se venía gestionando desde los tiempos de la conquista española". Luego dice que tanto hombres como mujeres se levantaron en armas inspirados por Emiliano Zapata. Prosigue que ahora van a contar la historia que inició en 1910 y que aún no ha concluido. Este veterano inicia como un historiador o narrador del documental. En esta escena él está sentado en una silla de madera, en la esquina de un cuarto con paredes sin retratos. Detrás de él hay una mesa con libros y legajos de papel y a su mano derecha hay un rifle. El documental abre como si fuera un texto de historia de una sola voz, pero en seguida entran las otras voces para colaborar en la imbricación de un texto tejido por los distintos testimonios. El rifle a su diestra es un símbolo de continuidad, y es un vínculo que lo ata con el final de *El violín* en el que Lucio camina con su guitarra y su pistola colgada a su lado izquierdo.

La mayoría de los veteranos zapatistas entrevistados en algún momento sacan un arma de fuego, o con un palo simbolizando un arma muestran ante la cámara cómo

utilizaban el arma en las batallas durante la Revolución. Opresión, tiranía y pobreza son las palabras que menciona el veterano al inicio como causas primordiales que los llevaron a unirse a la lucha. De la misma manera, estos tres motivos son los que mueven a la comunidad de Plutarco para no ser abatidos por las fuerzas del ejército. Después de las primeras palabras del veterano zapatista, sigue hablando pero ya no está su cuerpo entero en primer plano. Mientras narra su incorporación a la Revolución, en tomas en blanco y negro, él y otros veteranos zapatistas reactivan un viaje en el tren. Hay un enfoque en poner los rostros de los veteranos en primeros planos. El énfasis en los ojos invita a crear una atmósfera de credibilidad de lo que se cuenta. Por otra parte, con estas tomas en primeros planos se destaca que los ojos y la boca fueron testigos del evento revolucionario y que por lo tanto hay un intento de reconstruir una historia de veracidad, pero más el de su cansancio y de su desilusión de la misma. Esta escena en la que suben al tren es una manera de representar simbólicamente su participación en la Revolución y reafirmar que siguen estando en ella como portavoces de la historia de los "héroes olvidados".

El veterano zapatista Matías Cruz Arellano cantaba corridos durante la Revolución. En este documental su voz se vuelve a escuchar ya que a lo largo del mismo canta. Esta voz aunque se escuche cansada invita a recordar las hazañas de Zapata y las vivencias revolucionarias. Uno de los aspectos que se destacan cuando habla o canta Matías es la presencia de niños que lo escuchan cerca de él. Hay una escena en la que mientras él habla, tres niños y tres niñas están sentados sobre una barda escuchando con atención las palabras del veterano. Unos miran directamente a la cámara y otros a Matías. En este aspecto, los niños son recipientes de una historia oral, y por ende se inicia con el proceso de la continuidad de los recuerdos. Hay un interés por mostrar estas imágenes de ancianos y de niños como un acto de perpetuación de una tradición del corrido o de la historia oral. Así como lo hace Plutarco y Lucio en *El violín*, se le conmina a la niñez a que siga pregonando estas historias por medio de los corridos o de la oralidad. Lucio aprende a tocar la guitarra y aprende la historia que le cuenta su abuelo don Plutarco. De manera similar, don Matías canta sus corridos para que los niños que están cerca de él no los olviden y transmitan sus recuerdos de la Revolución. Pérez Taylor apunta que "El recuerdo se

convierte en la entidad imaginaria que arranca de la memoria colectiva, para actualizar el presente propiamente dicho. El recuerdo imaginario social se convierte en el elemento de la construcción de la realidad, atestiguando desde el pensamiento y las fuentes lo que fue alguna vez" (257). A través de los corridos y el recuerdo que proyectan los veteranos zapatistas agudizan una presencia y una historia que exige que se conozca y se perpetúe.

De manera violenta, y como parte de la estética del documental, se yuxtaponen el último discurso del expresidente Carlos Salinas de Gortari, súplicas de las viudas de zapatistas, palabras del veterano Marcelino Anrubio, del veterano Mauricio Ramírez, del veterano Baldomero Blanquet y las palabras del Subcomandante Marcos del EZLN. Aquí se entretajan tres discursos distintos. Los dos últimos evidentemente sirven para socavar el discurso nacionalista de Salinas de Gortari y reafirmar un rechazo a la reforma del artículo 27 constitucional en el que se permite "la enajenación de tierras ejidales y la compra por extranjeros de propiedades en las franjas prohibidas hasta entonces (en fronteras y playas)" (Schettino 427). El discurso de los veteranos y el del Subcomandante es el de contradecir y desmentir (a manera de espejo) las palabras

del expresidente de México. Después de que Carlos Salinas dice en su discurso final que los valores de Emiliano Zapata le sirvieron de base para su gobierno, y mientras recibe una ovación de aplausos, los veteranos exponen sus necesidades económicas ante la cámara. Inmediatamente se propone una desarticulación del discurso de Salinas de Gortari para que queden las voces de los veteranos revolucionarios y del Subcomandante Marcos como el discurso que propone otra vertiente de la historia. El veterano zapatista Marcelino Anrubio sentado, y una señora a su lado, y sin ver hacia la cámara repite, "no hay que comer, no hay que comer", y en seguida aparece una imagen en que se le aplaude y vitorea a Salinas de Gortari. Esta es una de las contradicciones que el documental apunta con claridad. Mientras el discurso nacionalista del gobierno en el poder, el del Partido Revolucionario Institucional (PRI), anuncia sus desarrollos y logros, las voces de los veteranos desmienten esas afirmaciones inmediatamente. En esta imbricación de imágenes, la manera en que aparecen por primera vez la voz y el tumulto del EZLN es violenta. El veterano que inicia como historiador del documental dice que "solamente la violencia hará cambiar una nueva era. Yo lo dije, y esto es una verdad..." y después de estas

palabras irrumpe la voz del Subcomandante Marcos y continúa la oración del veterano. Dice el Subcomandante, "cada día son asesinados campesinos cuyo pecado es defender sus tierras" y que en el estado de Morelos tienen "un gobierno, gobernador, acostumbrado a asesinar a la gente". En esta escena aparece la fecha en Tepoztlán, Morelos del año 1995 en que el grupo se opone, "¡no al club de golf!" Son varios los puntos de interés de esta secuencia de imágenes. Primero, esta escena donde aparecen las protestas del EZLN está grabada de noche y solamente se ven antorchas encendidas y siluetas de disidentes en la marcha. De manera similar a *El violín*, el fuego representa una invocación de los dioses mayas así como la presencia del espíritu de Votán Zapata. El fuego en ambos casos es el centro en el cual se reúnen para hablar sobre los problemas sociales que están enfrentando. Y la luz, en la oscuridad, otorga un espíritu de esperanza y de continuidades. En esta secuencia de escenas se aúna, como cadena, las voces de los veteranos con la de los disidentes del EZLN. Don Plutarco en su afán de apoyar la lucha se desprende de sus pertenencias materiales e inclusive el acto de tocar el violín frente a los soldados es una muestra de que entrega todo a cambio de estar apoyando el levantamiento armado de su comunidad.<sup>39</sup>

En un acto de solidaridad, y remarcando una actitud de la perpetuación de los ideales (tierra, justicia y libertad) del zapatismo, casi al final del documental miembros del EZLN llegan al lugar de Morelos donde viven los veteranos zapatistas. En este acto se sella un pacto de prolongación de la memoria de los que viven en un entorno de injusticias sociales. Salvador Velazco apunta que "En esta última sección del documental se registra el encuentro del subcomandante Marcos con estos veteranos de la Revolución a la llegada de EZLN a Cuernavaca durante su caravana por la paz en marzo de 2001. Simbólicamente se pasa el relevo a los nuevos zapatistas que se levantaron en armas en 1994 en Chiapas" (232). En este recibimiento por parte de los veteranos a los miembros del EZLN se pone énfasis en el saludo como acto de un encuentro de temporalidades, de continuidades de la memoria colectiva. En esta reverencia, en el saludo, se consuman años de historia y de luchas que han quedado irresueltas y visualmente se pacta un acuerdo de continuidades por parte de los integrantes del EZLN. Mientras hablan de sus propósitos los del EZLN, hay primeros planos a los ojos de los veteranos y las personas del EZLN. Este encuentro de gran peso simbólico marca el espíritu de solidaridad. Aquí

se hace una transferencia simbólica del legado de los veteranos a los del EZLN. Ellos continuarán con esta lucha que llevan a cabo de distintas maneras. En su ensayo donde analiza la funcionalidad de la voz y el impacto de los comunicados, Kathleen Bruhn dice que en la guerra del EZLN ellos han usado el lenguaje (las palabras) como arma para prevenir su propia destrucción, para atraer apoyo de grupos con fines similares. Citando a Caballero, Bruhn dice que esta guerra ahora es, "a war of ink and Internet" (29). Y estos ojos de dos generaciones diferentes que no ven directamente a la cámara son un acercamiento al pasado y al presente, son unos ojos que añoran obtener una ventana hacia el futuro con mejor visibilidad, una en la que se puedan ver logrados sus propósitos de justicia.

La memoria colectiva como archivo indispensable de un grupo social es fundamental para que el discurso del saber y la participación social estén presentes, como lo sugieren Pérez Taylor y Le Goff. Asimismo, Le Goff apunta que la memoria colectiva también es "an instrument and an objective of power" (98). Para la memoria colectiva es importante la continuidad de diálogos para que luchas por una reivindicación no desaparezcan de la conciencia social.

Tanto en *El violín* como en *Los últimos zapatistas: héroes*

olvidados,<sup>40</sup> que es un documental que antecede a la película, hay un ímpetu por reivindicar las comunidades campesinas, pero su mayor enfoque radica en exponer el valor de la memoria colectiva dentro de estos grupos como fuerza motriz para que se logre un cambio. Esta memoria colectiva es fundamental para la continuidad de la lucha como lo advierte Pérez Taylor. Por una parte, al final, las respuestas quedan en la oralidad que ha aprendido Lucio, en su arma que lleva colgada en el hombro y en su guitarra, en el arte, y en la resolana que se vislumbra en el último plano largo de la película, en el futuro. En segundo lugar, los veteranos zapatistas y las viudas de los veteranos, dejan su legado a los miembros del EZLN y a todos aquellos que creen en su lucha. En ambos proyectos estudiados hay un diálogo y apoyo entre la generación de jóvenes y los veteranos que luchan con la finalidad de construir una sociedad justa. En *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* el diálogo y la continuidad de la memoria son las armas que utilizan los veteranos que dan su testimonio para cuestionar el papel de los revolucionarios, y de ahí, propagar un espíritu de lucha para que las reivindicaciones se lleven a cabo. Finalmente, en ambos proyectos los restos de la Revolución Mexicana, algunos de los valores e ideales

de Emiliano Zapata, están presentes, entre ellos el derecho a la libertad y la tenencia de la tierra. En tiempos presentes, como se ha mencionado, es Votán Zapata el que se cuele en la vida de Plutarco y de las comunidades que defienden su historia y su tierra para manifestar su espíritu de apoyo y la congruencia hacia su lucha. Con el andamiaje de Votán Zapata y el legado del archivo oral de Plutarco se unifica y se trasmite la memoria colectiva de estos grupos que proclaman un mundo de justicia por medio de luchas autónomas y de la cinematografía como se ha demostrado.

## Capítulo V

### Capítulo V

#### Conclusiones:

Se cumplen cien años del levantamiento revolucionario:  
continuidades en el presente

En este estudio se han hecho análisis comparativos sobre la importancia de la memoria colectiva y cultural de seis narrativas contemporáneas que tratan temáticas de la Revolución Mexicana. Carlos Fuentes en 1966 expresa que:

El origen del poder ya no es celestial, pero el PRI es aceptado como la fuente de toda investidura porque míticamente simboliza la continuidad de la Revolución, la integridad, de la nación el panteón de los héroes de la historia. (*Los narradores ante público* 139)

Ahora el PRI ya no es el partido en poder en México, y el PAN (Partido Acción Nacional) quiere seguirle los pasos respecto al pronunciamiento de Carlos Fuentes. Desde la fecha de su declaración en 1966 hasta el presente ha habido intentos por desarticular la visión histórica imperante de los partidos en el poder. Los seis trabajos analizados en

esta tesis, *Zapata* de Pedro Ángel Palou, *Muertos incómodos falta lo que falta* del Subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II, *El violín*, (película) dirigida por Francisco Vargas Quevedo, *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* (documental) dirigido por Francesco Taboada Tabone, *Los años con Laura Díaz* de Carlos Fuentes, y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, escavan tumbas y traen las historias, les dan un valor y un uso vigente y demarcan un socavamiento de dicho discurso hegemónico y nutrido de nacionalismos. Cuestionan la sacralización de la historia de la Revolución que se perpetúa en los discursos de los gobiernos en poder. Por otra parte, la corriente narrativa de la Revolución Mexicana de las últimas dos décadas demuestra un interés por evaluar problemas sociales irresueltos. La reconfiguración de espacios y sujetos y la transmisión de la memoria colectiva, que en primera instancia fue un concepto estudiado por Maurice Halbwachs y el cultural Jan Assmann, son aspectos fundamentales para la continuidad de esta narrativa. Estos textos muestran la importancia dice Jan Assmann porque:

en la medida en que recordamos, no sólo descendemos a las profundidades de nuestra vida interior más propia, sino que introducimos en dicha vida un orden y una estructura que están

socialmente condicionados y que nos ligan al mundo social. (Introducción 6)

Los seis textos mantienen un diálogo temático e interés por recordar eventos históricos que siguen teniendo relevancia en el presente. El trabajo de Jan Assmann parte de la premisa establecida por Maurice Halbwachs sobre la memoria colectiva, "esa base social de la memoria para dar un paso adelante y postular además una *ase* cultural, pues sólo así podremos entender los milenarios abismos temporales en los que el hombre se inscribe en tanto ser dotado de memoria" (17).

El levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) marca una pauta para repensar los problemas sociales internos de México. Este evento, como se ha demostrado, tuvo un impacto resonante en las narrativas que surgen a partir de 1994, año que se da el levantamiento del EZLN. Recientemente *la otra campaña* del EZLN inaugurada en los albores del 2006 marcó "la reaparición de la intervención política pública del zapatismo después de casi cuatro años de silencio" (*La otra campaña* 6). Esta nueva etapa zapatista es otra forma de recorrer la geografía de México y entablar un diálogo con las comunidades de las distintas regiones de México. Con

estas propuestas sigue existiendo una esperanza para los grupos marginados.

*Zapata* de Pedro Ángel Palou reconstruye la vida de Emiliano Zapata. Palou se vale de textos, del archivo histórico, y su creatividad narrativa para crear una novela en la que es imprescindible el diálogo con los movimientos sociales actuales en México. El personaje de Zapata permea este trabajo. Zapata es una mitonimia<sup>41</sup> que sigue provocando movimientos sociales y conciencia en los proyectos o intentos revolucionarios actuales. *Muertos incómodos: falta lo que falta* es la incursión del subcomandante Marcos a la creación novelística y apadrinado por Paco Ignacio Taibo II. El compromiso del subcomandante entra a las letras literarias para expresar su discurso sobre la importancia de desarticular la historia oficial así como para difundir su mensaje de reivindicaciones para los sectores marginados del país mexicano.

*En los años con Laura Díaz* Carlos Fuentes indaga en más de un siglo de historia mexicana. Laura es una mujer que al final de su vida debe de articular una historia del diario vivir a través de su fotografía. Con su trabajo fotográfico reconstruye una realidad de la violencia y del dolor a partir del 1968 en Tlatelolco, México. Es una mujer

consciente de las problemáticas sociales que imperaban en el México pre-revolucionario, pero es hasta el final de su vida que se compromete más y deja un trabajo artístico sobre su visión de la realidad mexicana. Esta novela recalca la importancia de seguir narrando la Revolución Mexicana, que complementa la novela *La muerte de Artemio Cruz*, pero que difiere en varios aspectos, uno de ellos es la visión un tanto pesimista y las tres perspectivas narrativas que se presenta en la novela de 1962. *Nadie me verá llorar* es una novela es una novela completa en temática de la Revolución Mexicana y de mucho valor estilístico para la narrativa contemporánea. La rescritura desde de la historia, o añadir a los huecos de la historia de México es una premisa fundamental.

En *El violín* de Francisco Vargas y *Los últimos Zapatistas: héroes olvidados* se hizo un análisis sobre la importancia del diálogo generacional y la memoria colectiva y cultural en el presente sociopolítico de mexicano. Igualmente, la mitonimia de zapata y Votán-Zapata son estudiados como figuras importantes en los movimientos sociales. En los *Los últimos Zapatistas* se presentan voces de combatientes de la Revolución de 1910 y articulan su testimonio sobre el desencanto que tienen con el presente y

el poco valor que se les ha dado como representantes de un movimiento revolucionario trascendental en México. Estos proyectos sociales y las narrativas analizadas son una muestra clara de que la literatura sigue teniendo la capacidad de intervenir en la historia y por ende construirla como lo señala Doris Sommer (Sommer 10). De igual manera, en el presente, a cien años del levantamiento revolucionario, "Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil..." (Azuela 140).

---

## Capítulo I:

<sup>1</sup> Dos son los puntos más decisivos para el levantamiento Revolucionario que da inicio en 20 de noviembre de 1910 pero que ya se iba gestando años antes. Por una parte, Francisco Indalecio Madero propone en distintos puntos de México su idea de la no-reelección en 1910, aliado con grupos de oposición. Madero, que provenía de una familia pudiente, de hacendados de Coahuila, constituyó el frente contra el añejo mandato de más de 30 años de Porfirio Díaz. Finalmente, Madero tomó el poder ejecutivo el primero de octubre 1911 y después va a ser asesinado por órdenes de Victoriano Huerta. Los cambios que se esperaban con la ascensión de Madero al poder no se llevan a cabo porque deja como base estructural a los colaboradores de Porfirio Díaz, de ideologías positivistas que salvaguardan el lema de "orden y progreso". Esto crea un inconformismo en los otros grupos revolucionarios como los villistas, zapatistas y carrancistas. En segundo lugar, y uno de los puntos más significativos de los problemas que estaban muy arraigados en la conciencia del mexicano, es el legado imperante de un "feudalismo colonial," y la tenencia del terreno en pocos hacendados o caciques. Asimismo, se expresa una maduración de de una insatisfacción social, y aumenta "una discordia nacional profunda y orgánica" en la conciencia del pueblo México (Portal 33).

<sup>2</sup> Cabe mencionar que antes del levantamiento revolucionario la cinematografía funcionaba ya como una narrativa alterna de la realidad. La cinematografía en la representación y evaluación del proceso de la Revolución estuvo presente antes de la inauguración bélica. El aparato cinematográfico llegó a la ciudad de México en 1896, y en años posteriores Porfirio Díaz incorpora esta tecnología como acto de propaganda a su política. Ana M. López dice que, "Mexican filmmakers assiduously followed President Porfirio Díaz many train trips, beginning with a sojourn to Puebla in 1900; during a later trip to Tehuantepec (to inaugurate a rail line linking the Gulf of México with the Pacific), actualities captured 'fugitive' images of the pyramids at San Juan Teotihuacan" (López, 54). La nueva tecnología, y su poder discursivo, fue utilizado para el beneficio de crear el imaginario de una comunidad nacional ideal (López 61).

---

<sup>3</sup> Ver la nota del capítulo 2 para la definición del término mitonimia.

<sup>4</sup>

<sup>5</sup> Para un análisis más detallado sobre el debate de la periodización y las problemáticas de la Revolución Mexicana como tema y movimiento literario consultar el estudio de Alicia Sarmiento, *Problemática de la Revolución Mexicana*, 1988. En este estudio Sarmiento concluye que es de particular interés el consenso que hay entre la crítica de que evidentemente ha habido una continuidad de la corriente narrativa de la Revolución.

<sup>6</sup> John S. Brushwood destaca que la novela *Andrés Pérez, maderista* de 1911 de Mariano Azuela "bien puede considerarse como la primera novela de la Revolución" (*México en su novela* 302).

<sup>7</sup> Bastante debate ha habido respecto a la problemática de la dualidad historia/ficción que se presentan en novelas históricas o novelas que inmiscuyen en un tema de la historia. Hayden White dice:

Literature became history's other in a double sense: it pretended to have discovered a dimension of reality that historians would never recognize and it developed techniques of writing that underdetermined the authority of histories favored realistic or plain style of writing. (*Tropes for the past* 25).

## Capítulo II:

<sup>8</sup> Esta novela no es una novela de la Revolución Mexicana porque toda la trama ocurre en el presente de la década de los 90 e inicios del siglo XXI. Pero la incluyo porque conecta directamente con las problemáticas irresueltas que deja la Revolución Mexicana y por la asociación concreta con el zapatismo de La Revolución Mexicana. Por otra parte, Macario Shettino dice que la concepción del régimen de la revolución se construye por Lázaro Cárdenas que se fundamentaba en "el presidencialismo, el partido corporativo y el nacionalismo revolucionario" (251).

---

<sup>9</sup> Hasta este punto no ha habido un marco teórico detrás del término mitonimia en los estudios literarios u otras disciplinas. Lo que hago es unir las palabras mito y nimia para iniciar una búsqueda del valor de los componentes del mito en diversos discursos y movimientos sociales. Roland Barthes señala que el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje [...] se trata de un modo de significación, de una forma" (199). Añade que "El mito no niega las cosas, su función, por el contrario es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación" (Barthes 238-9).

<sup>10</sup> Jorge Volpi escribe en su libro en *La guerra y las palabras* que el TLCAN era "una de las principales metas de Salinas de Gortari. Para "el esta fecha anunciaba el inicio de una nueva época de modernidad para México y, al mismo tiempo, su glorioso paso a la historia" (19).

<sup>11</sup> Antonio Magaña Esquivel dice que con la Revolución Mexicana "El indio, el trabajador, el obrero manual, es decir, el que vive por sus manos, fue por esta manera el personaje destinado a ser revivido. Con la Revolución, México adquiere conciencia de sí como país mestizo y demuestra, al mismo tiempo, la significación de lo indígena como elemento productor, como factor clave en la creación de su ser social, y además plantea el problema de sus valores universales" (64). Este gesto ocurre de manera similar en 1994. Cuando México está por entrar al ámbito de la globalización, el movimiento armado en Chiapas lo vuelve a poner los ojos en los problemas internos, irresueltos del país.

<sup>12</sup> Para un estudio biográfico de Emiliano Zapata, y recomendado por Pedro Ángel Palou, consultar *Zapata y la revolución mexicana* (1968) de John Womack Jr.

<sup>13</sup> En el manifiesto exponen su afinidad con las propuestas de Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Otros integrantes del grupo son Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Jorge Volpi.

---

<sup>14</sup> Con respecto a esta complicación entre historia y narrativa, la lectura que D. Souza hace de Hayden White es pertinente para mi estudio,

La historia y la narrativa son frecuentemente consideradas como entidades separadas, estando la historia basada en datos e infamación, y la narrativa en la imaginación creadora. White afirma que los historiadores utilizan estrategias estéticas al construir sus interpretaciones del pasado, y considera que la historia y la narrativa están separadas sólo en teoría. Por lo que concierne a la novela histórica, es evidente que una no puede existir sin la otra, y siguiendo la guía de White, creo que la imaginación tropológica es uno de los elementos que las vinculan. (30)

<sup>15</sup> La primera novela en la que se presenta a Emiliano Zapata con mayor interés por su relevancia con la Revolución es en *La tierra* (1932) de Gregorio López y Fuentes. En esta novela López y Fuentes se adentra más en la situación de los primeros levantamientos campesinos de la comunidad El Laurel para defender sus tierras, y a partir de ahí su unión con el movimiento Zapatista en Morelos. Para Rand Morton la novela es "el monumento mejor logrado al líder revolucionario, Emiliano Zapata" (101). Gregorio López y Fuentes es uno de los primeros escritores en traer a Zapata a la literatura como personaje ejemplar, pero en pocas ocasiones aparece el personaje. En mi lectura, es más el inicio de la propagación del mito de Zapata, en relación con los seguidores que creen en él. La novela en ningún instante lo monumentaliza, sino que lo pone a un nivel humano.

<sup>16</sup> Con respecto a la percepción que se tiene de Zapata y el zapatismo es distinto en el acercamiento que hace Martín Luis Guzmán en su libro *El águila y la serpiente* (1928). La relación de Guzmán con el zapatismo es distinta ya que nunca entra en contacto directo con Emiliano Zapata. Sus encuentros con el movimiento del zapatismo se llevan a cabo durante la Convención en San Luis y cuando los zapatistas están en el Palacio de la Ciudad de México. Sin embargo, este movimiento tampoco satisface la visión que él vislumbra de lo que es el movimiento revolucionario para él

---

como intelectual activo de la Revolución. Dice que Zapata sigue siendo un enigma que se puede interpretar y definir desde dos planteamientos que expone, "o el zapatismo es el calzón blanco y el huarache [...] o el pantalón de charro y el sombrero ancho" (316). Reduce la lucha del zapatismo a esta dualidad. Por una parte trata de aclarar que los que asisten a la Convención, Paulino Martínez, Antonio Díaz de Soto y Gama y Alfredo Serratos, son de los de pantalón de charro. No queda muy clara esta definición del zapatismo por parte de Guzmán pero lo muestra como un movimiento que está dividido en dos, el del campesino y el de los dirigentes. Dicho argumento no es tan válido como se plantea en la novela *La tierra* de Gregorio López y Fuentes. Es decir, Guzmán no indaga con tanto criterio las posibilidades que plantea el proyecto zapatista. La evaluación profunda y crítica permanecen ausentes del texto. En otra ocasión, Eulalio Gutiérrez, presidente provisional que surge de la Convención, atribuye a Zapata muchos de los daños que están infiriendo en la Convención por mostrar una actitud irreverente ante estandartes de la nación. En este comentario, Guzmán se mantiene neutral y no justifica el comentario de Gutiérrez ni defiende la postura del zapatismo como grupo que podía darle una dinámica distinta al movimiento revolucionario. Para el análisis de la obra de Martín Luis Guzmán y ver la discusión en torno al surgimiento de la novela de la Revolución Mexicana ver *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia* de Jean Franco y *México en su novela* de John S. Brushwood.

<sup>17</sup> También se tiene que agregar que Zapata en la novela mantiene una configuración masculinizada como proyección del imaginario patriarcal que prevalece en la sociedad de inicios del siglo XX. En su elección como jefe del pueblo le dicen los miembros del grupo, "Nosotros te sostendremos, sólo que queremos que haya un hombre con pantalones que nos defienda" (Palou 14).

<sup>18</sup> Ver capítulo uno para las definiciones y propuestas sobre memoria colectiva y cultural.

<sup>19</sup> Jorge Volpi apunta que con el transcurrir del tiempo el estilo narrativo/ discursivo del subcomandante Marcos ha cambiado. Escribe que "resulta interesante observar cómo el

---

estilo de Marcos se torna cada vez más irónico y juguetón, evolucionando desde la solemnidad de los primeros días hasta un humor ácido de un poder indiscutible" (309). Y este estilo, que prevalece de cierta manera en Muertos incómodos "ya no es un simple guerrillero, sino de un personaje inédito de la literatura latinoamericana: un rebelde sardónico que ha descubierto su mayor arma-la palabra- la utiliza para desmontar el discurso tradicional del poder en México" (311).

<sup>20</sup> Schettino en el capítulo "La historia para ser vista," apunta que la pintura muralista, el cine y la escultura colaboran en la construcción del mito de la Revolución, dice que "en lo que se refiere a los monumentos, la carrera inicia en 1932 con la construcción del Zapata en Cuautla, pero logra su primer gran avance con la utilización de los restos del palacio legislativo porfirista para la construcción del monumento a la Revolución, a partir de 1933" (280-81).

<sup>21</sup> Para Vanden Berghe la inclusión de personajes distintos y de diversas nacionalidades es "un importante componente de género, en la medida en que se les presenta como discriminados por cuestiones de género" (400).

<sup>22</sup> Ver capítulo IV donde hago un vínculo del origen de Zapata y la lucha, o de Votán-Zapata que data del siglo XVI.

<sup>23</sup> Raymond L. Williams apunta que "The leading intellectuals were figures such as Antonio Caso and Martín Luis Guzmán; Azuela, on the other hand, was marginal at best. Nevertheless, within a decade *Los de abajo* had a broad readership in Mexico and was considered the quintessential national novel of the Mexican Revolution" (24).

### **Capítulo III:**

<sup>24</sup> Julio Ortega en un ensayo sobre esta novela destaca la importancia de las temporalidades de su narrativa. En el caso de algunos personajes señala que, "hay sujetos, como los tres Santiago, que mueren a destiempo, antes de realizarse plenamente en sus obras, pero cumpliendo con su

---

lúcida pasión de vida los límites humanos, en una lección melancólica y estoica" (167).

<sup>25</sup> Al respecto, ver el libro *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska. En el proyecto de Laura Díaz hay intereses similares a las narraciones testimoniales de Poniatowska.

<sup>26</sup> Asimismo, para Carlos Fuentes, "Para él escribir significa un compromiso con la historia, la cultura y la identidad" (Williams 194).

<sup>27</sup> Ver capítulo II para la definición y discusión del término mitonimia.

<sup>28</sup> Es interesante recalcar la relevancia y centralidad que los personajes femeninos tienen en estas novelas recientes de temática de la Revolución Mexicana. Por ejemplo, en *Y si yo fuera Susana San Juan...* (1995) de Susana Pagano, Susana, la protagonista, es la que rescata por medio de cartas la historia personal de la familia que fue muy afectada por los resultados de la Revolución. Ella recuenta la historia familiar en relación a la pérdida material que deja la Revolución en el proceso de la redistribución de la tierra con la Reforma Agraria impulsada en los cuarenta por el presidente Lázaro Cárdenas.

<sup>29</sup> Seydel dice que "Las memorias de las diferentes comunidades que viven en el territorio mexicano complementan y, a veces, se oponen a las memoria monopolizada e impuesta por los gobiernos posrevolucionarios que se consideran herederos del legado de los políticos republicanos y liberales decimonónicos" (62). Los gobiernos, en este caso el PRI (Partido Revolucionario Institucional), oficializa una memoria colectiva, una "monopolizada" que ayuda a hegemonizar la cultura y la memoria.

<sup>30</sup> En el final del primer capítulo de *Los de abajo*, dice el narrador que cuando Demetrio Macías "después de muchas horas de ascenso volvió los ojos, en el fondo del cañón, cerca del río, se levantaban grandes llamaradas. Su casa ardía..." (Azuela 9). Es una referencia al saqueo de los federales y es una causa más para que Demetrio se integre en la revolución. Es decir, para Demetrio había causas directas para entrar por completo a las batallas, pero

---

Joaquín no vio casas arder en llamas porque se queda en ese marco fuera de los grandes eventos de la Revolución como se mencionó al inicio de este estudio. Matilda, por otra parte, ve las llamaradas por medio de la ventana del tren. Este pasaje se narra como una escena fílmica, el cuadro de la ventana y luego el pasar de la batalla. Esto también alude a la temporalidad en que se narra. Matilda mantiene una distancia, extradiegética al evento. Demetrio Macías, y el autor Mariano Azuela, vivieron de lleno la revolución y no contaban con la perspectiva historia que otorga el pasar del tiempo.

<sup>31</sup> Seydel apunta que,

Desde el primero de enero de 1994, fecha en la que entró en vigor el Tratado del Libre Comercio, el movimiento zapatista ha sacudido las bases del Estado nacional mexicano, porque ha puesto en tela de juicio la construcción del Estado como mestizo. Según Carlos Fuentes, "los acontecimientos a partir de enero de 1994 en el estado de Chiapas son un poderoso recordatorio de todo lo que la Revolución Mexicana no hizo" (2000/2004:23). (78)

Con este despertar y los cuestionamientos de los problemas irresueltos de la Revolución, Matilda y Joaquín se abren a la posibilidad de traer otra visión de las actitudes reivindicatorias de personajes que no quieren ser parte de una hegemonía, y entran en el espacio de lo ahistórico.

#### **Capítulo IV:**

<sup>32</sup> Existe una corriente cinematográfica que explora el complejo espacio de la Revolución Mexicana. La indagación de este tema tiene su despliegue en la década de los treinta con la trilogía de Fernando de Fuentes, *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Para un análisis del origen, desarrollo y conceptualización que concierne a esta temática véase el estudio de Andrés de Luna, *La batalla y su sombra: la Revolución Mexicana en el cine mexicano* (1984).

<sup>33</sup> Ver nota en la introducción, capítulo I, sobre memoria colectiva.

---

<sup>34</sup> En el portal oficial de la película aparece un anuncio que dice, "¡La película mexicana más premiada de todos los tiempos" (<http://www.elviolinthemovie.com/>). Son 53 los premios que ha recibido según el número que dan en su sitio oficial. Entre los más distinguidos se encuentra el obtenido en el Festival de Cannes, en el 2006 en Francia con Un Certain Regard y premio al mejor actor a Don Ángel Tavira. En ese mismo año en el Festival Internacional de Cine Gramado de Brasil recibió el Premio a la Mejor Película Latinoamericana y en México en Premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en el 2007 fue acreedora del Ariel a la Mejor Opera Prima y el Ariel al Mejor Guión Original.

<sup>35</sup> Seydel escribe que "Las memorias de las diferentes comunidades que viven en territorio mexicano complementan y, a veces, se oponen a la memoria monopolizada e impuesta por los gobiernos posrevolucionarios que se consideran herederos del legado de los políticos republicanos y liberales decimonónicos" (71).

<sup>36</sup> En esta toma descrita, la toma queda en un plano contrapicado hacia la luna en función de buscar respuestas a la historia de Plutarco y a las preguntas insistentes de Lucio. La siguiente escena después de la imagen, casi como postal de la luna, cambia. Es de día, la toma desciende hacia la tierra y se ubica donde se encuentran los guerrilleros. La toma de ángulo contrapicado comienza a descender lentamente. Captura la luz relumbrante del sol del día y desciende de las cúpulas de los árboles hacia los troncos. Esta escena plantea que una de las respuestas es continuar con la lucha armada ya que los que aparecen enseguida es Genaro y otras tres personas armadas en estado de vigilancia. Y de ahí sigue la junta en la que con el comandante deciden movilizarse.

<sup>37</sup> Con respecto a la formación del hombre y mujer en el *Popol Vuh* se dice lo siguiente, "Este maíz amarillo y blanco fue lo que hallaron los Creadores como lo apropiado para comida del hombre y de esto se hizo su carne cuando fue formado, y asimismo de este mismo alimento se hizo la sangre del hombre" (116). En este sentido, hay una conexión con la importancia del origen del hombre de maíz.

---

<sup>38</sup> Este documental de 70 minutos también ha sido premiado por diversos premios entre los cuales destacan Mejor Ópera Prima en el Festival de Cine Documental Santiago Álvarez, Santiago de Cuba, Mejor Documental y Mejor Fotografía en el Festival de Cine Chicano de Los Ángeles, Premio a la Excelencia Cinematográfico otorgado por Once TV en el Festival de Cine Latino de Santa Cruz, EU y Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine Pobre de Gibara, Cuba, entre otros.

<sup>39</sup> Se debe mencionar que don Plutarco firma un contrato en blanco en el que promete sus 10 hectáreas de terreno a cambio de una burra que le servirá para ir a su comunidad para sacar balas. En este caso, pone en riesgo su tierra, entrega todo, a cambio de ganar una lucha mayor, una lucha que para él iba a beneficiar a muchos.

<sup>40</sup> *Zapatistas: crónica de una rebelión* es un documental realizado en el año 2003 y reeditado en el 2007 por La Jornada y Canal 6 de Julio. En este documental se hace un recuento del levantamiento armado de EZLN en 1994 y el impacto que ha tenido la lucha en las comunidades de Chiapas así como en el país y el mundo. El documental es un antecedente importante para *El violín*. Hay imágenes y escenas de la realidad del documental que son similares a las creadas por Francisco Vargas, estos proyectos, así como *Los últimos zapatistas: héroes olvidados*, son propuestas artísticas de alto compromiso social.

<sup>41</sup> Ver la introducción del capítulo II para la definición de mitonimia

---

## Bibliografía

- Assmann, Jan. *Religion y memoria cultural*. 2000. Buenos Aires, Argentina: Lilmod, Libros de la Araucaria, 2008.
- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana*. V 1. México: Editorial Planeta Mexicana, 1991,
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. 1916. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Bandenberg, Nana y Honold, Alexander. "Imágenes de la historia. Una relectura de Carlos Fuentes." *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*. XXVIII, No. 56 Lima-Hanover, 2do. Semestre de 2002, pp. 39-52.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. 1957. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1986.
- Bruce-Novoa, Juan. "La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final." *Hispania*, Vol. 74, No. 1 (Mar., 1991), pp. 36-44.
- Bruhn, Kathleen. "Antonio Gramsci and the Palabra Verdadera: The Political Discourse of Mexico's Guerrilla Forces." *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*. Vol. 41. No. 2, Summer, 1999.
- Brushwood, S. John. *México en su novela: una nación en busca de su identidad*. 1966. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Brushwood, S. John y Rojas Garcidueñas José. *Breve historia de la novela Mexicana*. México: Ediciones de Andrea, 1959.
- Carlsen A. George. *The Novel in Mexico and Brasil in the Age on Globalization and Information Technology (2000-2005)*. Dissertation: University of California Riverside, 2008.
- Castro Leal, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*.

- 
- Mexico: Ed. Aguilar, 1958-60.
- Certau, Michael de. *The Practice of Everyday Life* (1984). L  
Los Angeles, USA: University of California Press,  
1997.
- Cólonico, Cristian. *Marcos: historia y palabra*. Entrevista.  
México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana,  
Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y  
Humanidades, 2001.
- Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*.  
Traducción de Juan José Utrilla. México, Fondo de  
Cultura Económica, 1972.
- El violín*. Dir. Vargas Quevedo, Francisco. Cámara Carnal  
Films. FIDECINE-Centro de Capacitación  
Cinematográfica. 2006. *Film*.
- Fuentes, Carlos. *Los años con Laura Díaz* (1999). México:  
Punto de lectura, 2003.
- . *Los narradores frente al público*. México: Joaquín  
Mortiz. 1966.
- . *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar, 1994.
- Franco, Jean. *Spanish American Literature Since  
Independence*. Toronto: The General Publishing  
Company Limited, 1973.
- Gálvez, Marina. *La novela hispanoamericana*. España:  
Taurus, Algafuara, 1990.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. 1963. México:  
Editorial Joaquín Mortiz, 2004.
- González, Ferrer. "Reivindicaciones zapatistas, una  
constante en la historia de México." *Nueva sociedad*,  
No. 141, Enero-Febrero, 1996.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. 1928. En

---

Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1959.

Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. 1950. New York: Harper Colophon Books, 1980.

Hatfield, Elia. Rev. of *El violín*. Dir. Francisco Vargas. *Chasqui*. Nov 2007: v. 35, 172-74

Hind, Emily. "Hablando históricamente: La ciencia de la locura en *Feliz nuevo siglo doctor Freud* de Sabina Berman y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza." *UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios*. Vol. 17, Número 2. p. 147-167. México, 2006.

Korhonen, Kuisma. *Tropes for the past: Hayden White and the History*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2006.

Le Goff, Jacques. *History and Memory*. New York: Columbia University Press, 1992.

López, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America." *Cinema Journal*, Vol. 40, No. 1. pp. 48-78, 2000.

López y Fuentes, Gregorio. *La tierra*. 1932. México: Ediciones Botas, 1946.

Lora Cam, Jorge. *El EZLN y Sendero Luminoso: radicalismo de izquierda de y confrontación político-militar en América Latina*. Puebla, México: Benemerita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

*Los últimos zapatistas: héroes olvidados*. Dir. Taboada Tabone, Francesco. Prod. Manuel Peñafiel. 2002. *Film*.

Magaña Esquivel, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. V. I. México, 1964-1965,

Marcos, Subcomandante y Taibo II, Paco Ignacio. *Muertos Incómodos: falta lo que falta*. México DF: Editorial Joaquín Mortiz, 2005.

Marcos, Subcomandante, Intro. Bardacke, Franck y López

- 
- Leslie. *Shadows of Tender Fury*. Canada: Monthly Reviwe Press, 1995.
- Mckee Irwin, Robert. "La modernidad es un prostíbulo: *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. Coordinadora, Nora Pasternac. *Territorios de la narrativa mexicana del fin del milenio*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.
- Menton, Seymor. *Narrativa Mexicana: desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991.
- Morton, Rand. *Los novelista de la Revolución Mexicana*. México: Editorial Cultura, 1949.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- . *The Idea Of Latin America*. Malden, MA, Oxford: Blackwell Pub. 2005.
- Ortega, Julio. "Los años con Laura Díaz: hacia una Hermenéutica del tiempo narrativo." *Signos Literarios y lingüísticos*. II.1 (Junio 2000), 165-175.
- Palou, Pedro Ángel. *Zapata*. México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 2006.
- Pérez-Ruiz, Maya Lorena. *Todos somos Zapatistas: alanzas Y rupturas entre el EZLN y las organizaciones Indígenas de México*. México DF: Instituto Nacional De Antropología e Historia, 2005.
- Pérez Taylor. *Entre la tradición y la modernidad: antropología de la memoria colectiva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Popol Vuh*. Guatemala: Ed. José de Pineda Ibarra, 1973.
- Portal, Marta. *Proceso narrativo de la revolución mexicana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1977.

---

Rabasa, José, "Of Zapatismo: Reflection on the Folkloric and the Imposible in a SubalternInsurrección." *The Latin American Cultural Studies Reader*. Edited by Ana del Sarto, Alicia Ríos, and Abril Trigo. Durham N.C.: Duke University Press, 2004.

Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets Editores, 2008.

Roberts-Camps, Traci. "Abjection, Nation, and the Prostitute's Body in Cristina Rivera Garza." Editado por Renee Scott y Arleen Chiclana y González. *Unveiling the Body in Hispanic Women's Literature*. New York: The Edwin Mellen Press, 2006.

Romero Flores, Jesús. *Corridos de la revolución mexicana*. México: Costa-Amic, 1977.

Romero Miranda, L. Patricia y Vogt (compiladores). *Literatura de las revoluciones en México*. Guadalajara MX. Universidad de Guadalajara, 1996.

Rueda, Amanda. "Encuentro con Francisco Vargas." *Cenémas d'Amérique Latine*. Vol. 14, 2006: 166-75.

Rufinelli, Jorge. "Ni a tontas ni a locas: la narrativa de Cristina Rivera Garza. Nuevo Texto Crítico. Vol. XXI No. 41-42, 2008.

Sarmiento, Alicia. *Problemáticas de la Narrativa de la Revolución Mexicana*. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional del Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1988.

Schettino, Macario. *Cien años de confusión: México en el siglo XX*. México: Taurus, 2007.

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

Souza D. Raymond. *La historia en la novela*

---

*hispanoamericana moderna*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores, 1988.

Stephen, Lynn. *Zapata Lives! Histories and Cultural Politics in Southern Mexico*. Berkeley: University of California Press, 2002.  
<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/kt7d5nc8h0/>

Subcomandante Marcos. "Declaración de la Selva Lacandona." Enero, 1994.  
<<http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1993.htm>>

Vanden Berghe, Kristine. "Cambios y constantes en la narrativa del Subcomandante: de los relatos a la novela *Muertos incómodos (falta lo que falta)*." *Estudios Mexicanos*, V. 23, issue 2, Verano 2007.

--- "Revolución, nación y narración en los cuentos de Subcomandante Marcos." *Foro Hispánico*. V. 22, p. 155-67, 2002.

Velazco, Salvador. Rev. of *Los últimos zapatistas, héroes olvidados*. Dir. Francesco Taboada Tabone. *Chasqui*. May 2005: v. 34, 232.

Volpi, Jorge. *La guerra y las palabras: una historia del alzamiento zapatista de 1994*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

Whitehead, Ann. *Memory*. New York: Routledge, 2009.

Williams, Raymond Leslie. *The Twentieth Century Spanish American Novel*. Austin: University of Texas Press, 2003.

--- *Los escritos de Carlos Fuentes*. 1996.  
México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

---. "Fuentes the Modern; Fuentes the Posmodern." *Hispania*. 85.2 (2002): 209-218.

Williams, Raymond L. y Rodríguez Blanca. *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 2002.