

DOS HISTORIAS DE LO INMEDIATO: *EL DE LOS CLAVELES DOBLES* Y *ANDRÉS PÉREZ, MADERISTA***Gustavo Jiménez Aguirre**

Universidad Nacional Autónoma de México

gjimenezaguirre@yahoo.com.mx

Resumen: A partir de la intención de contar historias sobre sucesos reales, inmediatos a su escritura, las obras que aquí se estudian comparten la voluntad transfronteriza de ubicarse entre ficción e historia, sea esta cotidiana o política. El relato de De Campo puede considerarse la primera novela corta mexicana escrita a partir de un hecho de nota roja, llevada al extremo de la parodia teatral; mientras que el de Azuela se asume abiertamente como un reportaje sobre el inicio de la Revolución mexicana. Este paralelismo deja ver, también, el tratamiento del medio periodístico y la confrontación entre reporteros y escritores.

Palabras clave: ficción-historia; periodismo y literatura; narrativa de la Revolución mexicana; Mariano Azuela; Ángel de Campo

TWO STORIES ABOUT THE IMMEDIATE PAST: *EL DE LOS CLAVELES DOBLES* AND *ANDRÉS PÉREZ, MADERISTA*

Abstract: Considering that story telling aims at focusing on real events happening right before the moment of writing, the two novels we analyze place themselves between fiction and – everyday or political – history. De Campo's narrative can be rightly considered to be the first Mexican short novel written on an event taken from crime news and exploited in the extreme as dramatic parody; Azuela's book is admittedly a report on the beginning of the Mexican Revolution. This parallel reveals also the treatment of the journalistic medium and the contrast between reporters and writers.

Keywords: fiction-history; journalism and literature; narrative on the Mexican Revolution; Mariano Azuela; Ángel de Campo.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.425>

Recibido: el 24 de noviembre de 2018

Aceptado: el 1 de marzo de 2019

Publicado: el 19 de febrero de 2020

Fusión de horizontes y novela corta

A mediados del siglo XX, Mariano Azuela (1873-1952) llamó la atención sobre la necesidad de difundir ampliamente la vasta y valiosa prosa de Ángel de Campo (1868-1908), otro más de los escritores finiseculares revalorados tardíamente, y cuya recuperación editorial aún no concluye, pese a que Azuela afirmó en 1949: “Sus méritos lo exigen todo” (1993: 751).

Para Azuela, autor de *Andrés Pérez, maderista* (1911), Micrós, como prefiere llamar a De Campo por uno de sus seudónimos más populares, fue un notable cronista y narrador. Con otro de los sobrenombres que utilizó en sus múltiples columnas periodísticas, Tick-Tack, escribió *El de los claveles dobles* (1899). La recuperación reciente de esta novela corta y la edición muy limitada de *La Rumba* en 1951, publicada por entregas sesenta años antes, explica que Azuela concentrara su admiración en *Cartones, Ocios y apuntes* y *Cosas vistas*, volúmenes de eficaces cuentos. Micrós, considera Azuela, “posee ante todo el sentido de las proporciones y es necio lamentar que no haya escrito novela. Eso significa ignorar la diferencia fundamental que implican ambas disciplinas. Los encantos que nos maravillan en un cuento breve se tornarían fatigosos y aún insoportables en doscientas o más cuartillas de lectura” (Azuela, 1993: 749). Desafortunadamente, el autor de *Los de abajo* ignoró que las dos novelas de Micrós fueron cortas y que *El de los claveles dobles* posee, por lo menos, un par de similitudes con *Andrés Pérez, maderista*. Antes de exponerlas en el marco de estas páginas dedicadas a estudiar ambas novelas como dos historias de lo inmediato y contrastar sus diferencias textuales y temáticas, abundaré en las afinidades que Azuela estableció con Micrós al proponer una clara fusión de horizontes para recuperar la narrativa previa a la Revolución Mexicana de 1910.

Ubiquemos los juicios de Azuela sobre De Campo en el contexto de su enunciación. “Micrós” forma parte de las *Divagaciones literarias*, publicadas por El Colegio Nacional en 1947; cuatro años antes, Azuela ingresaba a la consagratoria institución en calidad de miembro fundador. En ella dictó las conferencias de *Cien años de novela mexicana* (1947) y leyó buena parte de la crítica y los ensayos reunidos en el tercer volumen de sus *Obras completas* (1960). Una decidida voluntad autoral recorre las más de quinientas páginas reflexivas de aquella compilación póstuma, con dos propósitos evidentes: 1) fijar un nuevo canon de la narrativa mexicana del XIX a partir de principios claros: “La emoción estética que el lector moderno exige de la novela, no la supo dar Facundo [José Tomás de Cuéllar], así como tampoco sus predecesores” y “El apostolado y la propaganda dañan a la novela” (Azuela, 1993: 611), y 2) proponer una fusión de horizontes entre aquella centuria, formada también por los autores olvidados de provincia que revalora Azuela, y el México de la Revolución institucionalizada a partir de 1919. Este binomio crítico deja ver una lectura contraria al canon de la modernidad vanguardista, instaurada por el grupo de Contemporáneos y por los estridentistas en la década de 1920. La fusión propuesta por Azuela se empareja con la de Alfonso Reyes para la poesía mexicana. Sin estridencias y desde las tribunas institucionales a las que ingresan por el reconocimiento local y extranjero de sus obras, ambas figuras se posicionan a contracorriente de la actualidad vanguardista que ignora o desacredita la literatura mexicana del XX para instaurarse en el presente. Así, Azuela recibe la etiqueta de novelista de la Revolución Mexicana porque a partir de ella nace el tiempo nuevo de la modernidad que impulsa a la vanguardia. Al igual que su narrativa, la obra

ensayística de Azuela deja ver al escritor y al crítico en la confluencia de dos siglos. Desde esa perspectiva puede leerse la fusión conciliadora de su lectura de la narrativa decimonónica.

Al comentar la obra de los autores nacionales y extranjeros que despertaron su pasión lectora y creativa (Balzac, Zola, Proust, Galdós, Prieto, Nájera, Nervo y Micrós); o bien, al exponer la génesis de buena parte de su narrativa en *El novelista y su ambiente* (1938 y 1949), Azuela concibe su poética y las ajenas en función del entorno social y político. Con esta convicción, explica el horizonte humanístico de los escritores finiseculares sensibles a la injusticia y la redención sociales —Justo Sierra, Urbina, Jesús Urueta, De Campo, entre otros pocos, atentos a la miseria y el sometimiento de la dictadura porfiriana—, para justificar su integración cultural en el México postrevolucionario. Inmerso en ese discurso redencionista, y desde su posición canónica, Azuela cumple la función de Caronte al cruzar algunas almas selectas a la otra orilla de la modernidad revolucionaria. Fiel a su misión alegórica, concluye que De Campo “proyecta ya una ráfaga luminosa con sus diminutos libros sobre una blanca figura que aún no se esfuma en el horizonte de la patria: San Francisco I. Madero, que consiguió que algunos millones de mexicanos adquirieran su categoría de hombres” (Azuela, 1993: 748).

Expuesto a medio camino del análisis de los cuentos de Micrós, este paralelismo con Madero —“mártir de la democracia mexicana”, según cierta historiografía propensa al mito hagiográfico—, deja ver el binomio ético y estético de la narrativa microciana que Azuela sigue a partir de *Andrés Pérez, maderista*: la ausencia de retórica y de elementos decorativos, ajenos a la guardarropía literaria, tanto del exceso decadente y simbolista como del moroso discurso científicista del naturalismo en el que Azuela inscribe sus primeras novelas. En opinión de Carlos Monsiváis, De Campo “no escribe casi nunca por el placer de generar textos hermosos sino al servicio dual de la literatura y la visión crítica (no la denuncia social) [...] La literatura le resulta un instrumento esclarecedor de los contrastes que explican y califican negativamente a la sociedad” (1979: xv). A partir de 1911 esta será una de las rutas de Azuela.

El hecho de que Azuela no conociera *El de los claveles dobles* permite suponer que, hasta ahora, la crítica no haya establecido vínculos textuales ni temáticos entre ésta y la novela de Azuela seleccionada en esta ocasión. Ambas obras, basadas en hechos inmediatos a su representación narrativa, implican saltos significativos en la historia del género. Su análisis me interesa por las siguientes razones: 1) A pesar de su mínima resonancia crítica inicial y de su prolongada segunda edición hasta 1945, *Andrés Pérez, maderista* marca un hito en la novela corta mexicana; 2) El hecho de ser o no la primera novela sobre la Revolución Mexicana¹ ha opacado la singularidad temática y formal de este relato fronterizo entre ficción e historia, y 3) *El de los claveles dobles* es la primera novela corta mexicana que, abiertamente, se escribe a partir de un hecho real de nota roja, además de parodiarlo en otra forma discursiva; me refiero a la intención evidente del subtítulo: “Entretenimiento novelesco

¹ Publicada a finales de 1911, como veremos después con detalle, *Andrés Pérez, maderista* le ha otorgado a Azuela el privilegio de ser considerado uno de los iniciadores de la temática de la Revolución. José Emilio Pacheco amplía esta ponderación: “Si *La majestad caída* [de Juan A. Mateos] está al final de un ciclo novelístico (Azuela nació en el momento en que se extinguía el auge del género folletinesco) *Andrés Pérez, maderista* se encuentra al comienzo de otro. Sea o no la primera novela de la Revolución, es sin duda la primera novela moderna de México” (Pacheco, 2010: en línea).

de buen humor en varios cuadros y algunos coloquios a manera de apuntes, para un libreto del género mediano”.

Las novelas que nos ocupan se publicaron en la Ciudad de México. *Andrés Pérez, maderista* en formato de libro; *El de los claveles dobles*, por entregas a finales de 1899 en *Cómico* (1898-1901), una revista central para el impulso renovador de la novela corta en la bisagra de entre siglos. El soporte de la novela de Tick-Tack recuerda que, al igual que en Latinoamérica, en México la mayoría de las novelas cortas del XIX y las de las dos primeras décadas de la nueva centuria se difundieron en anuarios, revistas, diarios de extensas páginas con apretadas columnas, donde se leían, con tipografía diminuta, “novelitas” en una o varias entregas diarias o en sus folletines coleccionables. Como dejan ver un sinfín de obras, los autores fueron conscientes de las virtudes y maleficios de dicha periodicidad, pero también de las expectativas del público y de los editores. Ese conocimiento del circuito generaba marcos narrativos para proponer las reglas del género y su lectura. No obstante, el conocimiento del mercado, la intensidad y la tensión narrativas de abundantes novelas no dependen exclusivamente del número de entregas.

Por la evolución paulatina del género —digamos de *Mi paisano* (1838) y otras novelas de la Academia de Letrán a la profunda experimentación narrativa de Justo Sierra en el folletín de *Conversación del domingo* (1868)—, resulta imposible pensar en una esencia transhistórica de esta narrativa, atenta a las obras paradigmáticas del extranjero y a las transformaciones de los códigos de escritura y lectura implícitos en los soportes editoriales. Esta precaución no impide afirmar que, a partir de Lizardi y los narradores de Letrán, es reconocible la voluntad de contar historias con escasos protagonistas y mínimas digresiones que expanden la situación original de la trama. En el desarrollo de la trama, pueden presentarse conflictos paralelos o subordinados al eje anecdótico.

En contraste con el cuento, las novelas breves dejan ver que la estructura narrativa y la intriga generan un ritmo de lectura distendido y una concentración temática inconfundibles con el ADN de la novela corta actual. En términos de actitud hacia una historia que nos invita a profundizar en la anécdota y, al mismo tiempo, nos advierte desde el inicio que “esto va para largo”, conviene preguntarnos ¿cuál es la distancia entre un texto del XIX que nos atrapa entre los pliegues sinuosos de la historia y las novelas cortas contemporáneas? ¿Acaso la colaboración del lector que demandaban los narradores de aquella centuria difiere tanto de la que Luis Arturo Ramos solicita a sus lectores?: “La novela corta es una propuesta que invita al lector, desde los primeros párrafos o mediante capítulos numerados o fragmentos dividido por blancos tipográficos, a ponderar el texto a profundidad y no sólo horizontalmente” (2011: 42).

Un narrador camuflado en *El de los claveles dobles*

Los primeros días de septiembre de 1899, en *Cómico* circuló el aviso de una “chispeante novelita”: *El de los claveles dobles. Entretenimiento novelesco de buen humor en varios cuadros y varios coloquios a manera de apuntes para un libreto del género mediano*. Con la firma de Tick-Tack, apareció en seis entregas del 17 de septiembre al 5 de noviembre; sin explicaciones editoriales, se interrumpió el 22 y 29 de octubre. Las acertadas viñetas de las ilustraciones estuvieron a cargo del caricaturista Eugenio Olvera (1866-1934). A pesar de su

originalidad y ludismo, esta novela corta quedó sepultada en las páginas de *Cómico* hasta 2008; Miguel Ángel Castro la publicó en la colección Al Siglo XIX. *Ida y Regreso* de la Universidad Nacional Autónoma de México.² La edición y el facsímil se acompañan de la documentación acuciosa del contexto cultural y de noticias sobre la intermedialidad de la obra con la zarzuela española *La Revoltosa. La de los claveles dobles* (1898), escrita por José López Silva y Carlos Fernández Shaw y musicalizada por Ruperto Chapí. Castro incluye un abultado dossier de la prensa capitalina sobre el suicidio de Sofía Ahumada, ocurrido en la ciudad de México el 31 de mayo de 1898. A partir de este asunto y de la parodia de dicha zarzuela, De Campo escribe la novela que nos ocupa.

Días después del fallecimiento de aquella joven de veinte años que se arrojó desde una de las torres de la catedral metropolitana de la Ciudad de México, Amado Nervo abordó el “acontecimiento” de la semana en su columna de *El Mundo*: “Un suicidio más”. Después de repasar brevemente los hechos, desgastados ya por la prensa capitalina de todas las tendencias informativas, el cronista asocia la “humilde tragedia” de Sofía Ahumada con “aquella otra de D’Annunzio que tiene por teatro un campanario de Italia donde un pobre muchacho desesperado porque su novia ha muerto se ahorca con la cuerda de su campana favorita y en los espasmos de la agonía hace repicar el bronce, en una gloriosa mañana de Resurrección. ¡Cómo se parece la ficción a la realidad! ¿Dónde empieza ésta? ¿Dónde acaba aquella?” (Nervo, 1991: 974). “En las tablas de un teatro”, será la respuesta de Tick-Tack a la pregunta de su amigo, director de *Cómico*. Pero ambos narradores saben que probar fortuna en los escenarios es arriesgado; aun así y como si se tratara de un reto con De Campo, Nervo escribe *Consuelo*, musicalizada por Antonio Cuyás. La zarzuela se representa fugazmente en octubre de 1899 en el Teatro Principal. El texto se extravió; no existe rastro alguno de aquel intento de Nervo por ganar más dinero que fama, pues esta le llegó a raudales con el tiempo.

Siempre modesto y precavido, y por tanto, mucho menos afamado en vida que Nervo, De Campo solo se arriesga por el camino seguro de la fantasía, pero sin duda acierta mucho más con la parodia de *La de los claveles dobles*, estrenada en México el 26 de febrero de 1898. Su contrafactura genérica, en el sentido más amplio del término, resultó en una novela corta que aún merece reseñas, aplausos y la posibilidad de recuperar la fantasía dramática de Tick-Tack, pues en su doble vertiente de novela y libreto se le puede augurar larga vida dentro y fuera de los escenarios. Puestos a especular con la hibridez y/o la intermedialidad de esta muy divertida historia basada en un suceso de nota roja, cabría la posibilidad de llevarla a una versión dramatizada o radiofónica. Veamos por qué.

El de los claveles dobles narra un desengaño amoroso con final trágico: el suicidio de Felipa Reyes, joven embarazada por su vecino, Pepe María, vividor de mujeres solteras y casadas dispuestas a pagar sus halagos, escauceos y relaciones extramaritales. La mayoría de las secuencias suceden en una populosa vecindad de la Ciudad de México a finales del siglo XIX. Entre los personajes más activos en la historia, ahí viven Felipa y su madre, Pepe María, la casera doña Simona, Cloti Reyes y Chole de la O. —cortejantes del proxeneta y antagonistas de Felipa—, vecinos con diversos oficios, entre los que destacan el reportero Flaviano Muñoz, autor de la crónica sobre el suicidio de Felipa en la catedral Metropolitana,

² La primera edición anotada y un facsímil digital de esta obra se realizaron en 2009 en *La Novela Corta: una biblioteca virtual*. Las citas de *El de los claveles dobles* proceden de esta edición.

leída en el “Epílogo” del relato. A grandes rasgos, esta línea argumental y la pareja protagónica procede del contrapunto fársico con la anécdota de dicha zarzuela española.

La revoltosa. Sainete lírico en un acto y tres cuadros sucede en un patio vecinal del Madrid, coetáneo a la representación de la obra en 1898. En ese escenario de ambiente y léxico castizo, Mari Pepa es pretendida y asediada por una cuadrilla de vecinos solteros y casados; celosas, las mujeres de la vecindad asedian a la atractiva joven y la tachan de casquivana. Molesto por ese revuelo y por la ligereza de Mari Pepa, Felipe es indiferente a ella. Esta actitud provoca el interés de la protagonista y busca la manera de conquistar al desdeñoso galán. Luego de confusiones y escenas de celos entre Mari Pepa y Felipe, el amor triunfa con beneplácito del vecindario.

Consecuente con el enunciado del subtítulo (“Entretenimiento novelesco de buen humor en varios cuadros y algunos coloquios a manera de apuntes, para un libreto del género mediano”), De Campo establece la estructura dramática de su novela en seis cuadros con diversos coloquios, monólogos y apartes para tensar la acción y el dramatismo de los personajes. En paralelo con el guión y la musicalización de una zarzuela, la exposición (cuadros 1-3), nudo (cuadros 4 y 6) y desenlace (epílogo) se despliegan con tres clases de recursos musicales: 1) escenas grupales con función de coro: el prolongado inicio en el vecindario con el desfile de los *dramatis personae* y el carnavalesco baile de disfraces con el desmayo culminante de Felipa al confirmarse que Pepe María es casado; 2) diálogos y chismorreos frecuentes entre vecinos a manera de dúos: los escarceos y discusiones de Felipa con Pepe María y con sus antagonistas, y 3) soliloquios y apartes en modalidad de monólogos y solos: la auto confesión de Felipa en la Alameda, las acusaciones de Cloti a Felipa y a Pepe María, sus declaraciones cínicas como esposo, padre, amante y motivo del suicidio de Felipa.

Novela concebida y escrita a partir de guiños y giros explícitos para el público del popular género chico en México y para los seguidores de la línea editorial de *Cómico*. En torno al proyecto y la revista, explica Esther Martínez Luna:

No resulta difícil advertir, dado el título de la publicación, que ésta se caracterizó por su espíritu jocosos e irreverente. La parte gráfica es digna de destacarse, ya que solían publicarse caricaturas, fotografías y grabados de los diversos tipos sociales que conformaban la sociedad de fin de siglo, salpimentadas con un tono costumbrista de fuerte veta humorística. Sin embargo, no era extraño también encontrar imágenes de mujeres sensuales y voluptuosas que daban un tono pícaro a las páginas de *Cómico*; esta publicación coqueteaba con llegar a ser una revista sólo para caballeros. (2011: 427)

Entre las libertades del soporte, el ludismo de la experimentación genérica e intermedial y la agudeza experimentada del oído y la mirada del cronista en sus columnas periodísticas, De Campo se permite, con evidentes aciertos: 1) transgenerizar el título de las obras y el sexo de los personajes de la zarzuela modélica: *La de los claveles dobles / El de los claveles dobles*, la *Revoltosa / el Revoltoso*, Felipe / Felipa, Mari Pepa / Pepe María; 2) carnavalizar la vida cotidiana de los habitantes del vecindario en un baile de disfraces que termina en sainete; 3) introducir sin censura y con generosidad albures y léxico “licencioso” en la novela burguesa, 4) tematizar el embarazo, las relaciones sexuales de los protagonistas y el suicidio de Felipa, debido a la focalización múltiple de la historia, prácticamente dialogada, y 5) otorgar un rol protagónico a un proxeneta, sin que pague por sus engaños y abusos.

Las consecuencias de la intermedialidad en la técnica narrativa de la novela se advierten en el uso permanente de diálogos y acotaciones o didascalias. De esta manera, se reduce drásticamente la intervención del debilitado narrador omnisciente, o su función se transmuta en la de un apuntador escénico del estado emocional y de las acciones de los personajes.

—¿Y quién te lo pide? (*altanera y roja hasta la coronilla*).

—Mira, me lo piden (*llevando la cuenta con los dedos*), que te hablan de él y se te indispone la comida, se te seca la boc... te pones verde, y como no duermes, sales al patio a deshoras...

—¡Ah, qué risa! (*queriendo reír, pero sin poder reír*).

—Choca, hermana (*presentándole la diestra*), por experiencia te digo que ése no vale la pena de que haya diferencias entre nosotras. Por mí, que se vaya con la que lo apetezca.

—¡No te sacrifiques, filántropa desinteresada: que se meta contigo, con Chole, con doña Simona, hasta con el jorobado, con todas juntas y pa mí plin!

—¡Y qué sería lo dices! Cómo ha cambiado el tiempo desde lo de Tlalpan, cuando (*intencionada*) se les vino el tren.

—¿Qué quieres decir con eso? (*echando lumbre por los ojos*).

—Nada, que se fueron a un día de campo, se les hizo noche, no alcanzaron el último viaje, se vinieron a punta de uña, llegaron al amanecer muy cansados, te sanjuaneó tu mamá y ¡pa ti plin! (*carcajada insultante*). (7-8)

Otras subversiones saltan a la vista o al oído durante la lectura en voz alta, pues sin duda la obra sugiere esta modalidad de encuentro con la novela. En cuanto a las subversiones, destacan: 1) el relajamiento del costumbrismo de las acciones y de la caracterización realista de tipos, recurso obtenido por el empleo frecuente de acotaciones intermediales para convertir el espacio en escenario teatral: “Las mujeres reanudaron su charla, tan maliciosa, que parecía o diálogo de tanda o conversación entre hombres solos” (2), “me detuvo por el Coliseo y me metió a las tandas, con cupones del *Cómico* por más señas”³ (7), “Es Felipa que se sacude presa de un ataque de risa nerviosa (*Telón rápido*)” (29); 2) el suicidio de Felipa trastoca el desenlace alegre y festivo de la zarzuela modélica en una tragicomedia que evoca el suicidio de Melibea en *La Celestina*, y 3) el resumen del suicidio de Felipa en voz del reportero y la incorporación de noticias y reportajes de la prensa capitalina confirman el ludismo escritural de una novela corta escrita con varias tres coartadas intergenéricas: reportaje de lo inmediato, entretenimiento novelesco y libreto del género mediano.

Sea en el nivel de la composición y de la técnica narrativa, en el actoral y el intermedial, *El de los claveles dobles* es una novela profundamente experimental, ubicada en el cruce de caminos de la comunidad de escritores que, desde la revista *Cómico*, abrieron cauces universales para la renovación del género en México. En la década siguiente, Mariano Azuela tomaría la estafeta de la modernidad finisecular. Hoy sabemos que la renovación vigesémica, no empezó necesariamente con la guerrilla vanguardista.

Un narrador parcial y apasionado en *Andrés Pérez, maderista*

En su domicilio de la calle Cadena 8 de la Ciudad de México, Porfirio Díaz renunció a la presidencia de la República la noche del 24 de mayo de 1911. A la mañana siguiente, el documento fue leído, aprobado y festejado con júbilo en la Cámara de Diputados. La multitud

³ La revista obsequiaba cupones a sus lectores para asistir a las funciones del Teatro Principal y el Teatro Arbu.

se desbordó por la ciudad con la ansiada noticia. Al otro día, también por la noche, el expresidente y la comitiva que marchó al exilio abordaron un tren en San Lázaro para alcanzar el Ypiranga, atracado en el puerto de Veracruz. El buque alemán partió el 31 de mayo. Atrás quedaban treinta y cinco años de dictadura porfirista, sepultada por el movimiento antirreeleccionista de Francisco I. Madero, iniciado en 1909, y la etapa inicial de la Revolución Mexicana que estalló semanas después de las fiestas del Centenario de la Independencia. Antes de concluir 1911, Mariano Azuela publicó *Andrés Pérez, maderista*. La brevedad de esa bengala aún conserva el destello de la historia inmediata sobre el inicio de la Revolución Mexicana.

Esta segunda novela corta del médico, escritor y activista de la rebelión de Madero en Lagos de Moreno, Jalisco, apareció en la Imprenta de Andrés Botas y Miguel.⁴ A pesar de la inestabilidad del país desde la salida de Díaz al extranjero hasta la presidencia de Madero a partir del 6 de noviembre de 1911, Azuela cumplió el deseo largamente postergado de darse a conocer en la capital del país.

Para completar aquel rito de iniciación cultural, José G. Ortiz reseñó *Andrés Pérez, maderista* en *Nueva Era* —una revista promotora de la revolución maderista y, a partir de febrero de 1912, órgano oficial del Partido Constitucional Progresista, postulante de Madero a la presidencia de la República—. De manera previsible por el carácter militante de la publicación y por el tratamiento inusitado de Azuela sobre el inicio de la Revolución Mexicana, la reseña exalta la visión histórica del escritor por encima de sus méritos literarios: “No es ésta una obra de gran aliento, sino un simple opúsculo, un capítulo destinado sin duda a presentar con la mayor oportunidad posible ante la consideración de las inteligencias altas y los corazones sinceros que constituyan el núcleo revolucionario triunfante” (Argüelles Lona, 2011: LXIV).

El énfasis político del reseñista debió incomodar a Azuela, sensible al constante ninguneo centralista de su carrera literaria, similar al de tantos escritores que se abrían camino desde los estados hacia la capital de la República. La trayectoria de nuestro autor inició en 1907 con otra novela corta, *María Luisa*, publicada en Guadalajara. Es significativo que, en *El novelista y su ambiente* (1938), recuento pormenorizado de la génesis de su narrativa, Azuela ignorara dicha reseña y exaltara el carácter literario de *Andrés Pérez, maderista*, escrita en las horas libres de su consultorio, tras su indignada renuncia a la jefatura política de su cantón natal, aún dominado por caciques y políticos porfiristas; comprensiblemente, estos bloquearán la carrera política del entusiasta seguidor de Madero.

Los recuerdos del novelista consagrado esbozan también el proyecto de largo aliento que, por entonces, pretendía escribir con un título evocador de su admiración por Balzac, Zola y Galdós: “Cuadros y escenas de la Revolución Mexicana”. Azuela nos detalla las necesidades editoriales que convirtieron aquel vasto panorama en breve y tensa trama de *Andrés Pérez, el maderista*. Incluso confiesa que, a partir de esta obra, dejó atrás al narrador objetivo y experimental de sus cuatro novelas iniciales, no sin enfrentar un conflicto personal y estético: “Ora como testigo, ora como actor, en los sucesos que sucesivamente me servirían

⁴ Un dato que confirma el año de publicación de esta novela es la solicitud del registro de la propiedad literaria, presentada por el autor a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes el 24 de diciembre de 1911, acompañada de tres ejemplares.

de base para mis escritos, tuve que ser y lo fui de hecho, un narrador parcial y apasionado” (1993: 1070).

Con esa afirmación, Azuela subraya el distanciamiento entre su primera etapa, dominada por la visión biológico-determinista del médico y escritor atento a *La novela experimental* de Zola, y la abierta participación política que asume a partir de *Andrés Pérez, maderista*. En “El novelista y su ambiente” insiste en tomar distancia del periodismo, consciente de contar historias que refieren hechos y personajes históricos inmediatos a su enunciación narrativa. Como afirma a propósito de la experiencia detonante de *Los de abajo*, inicialmente el escritor puede utilizar la técnica documental de un periodista: “yo, entretanto, al amparo de un covachón abierto en la peña viva, tomaba apuntes para la escena final de la novela apenas comenzada”; pero sus conclusiones confirman los fines literarios: “Todo esto está construido en la novela en forma diferente” (1993: 1087).

Esta conciencia sobre el proceso creativo del novelista guía la escritura de *Andrés Pérez, maderista*.⁵ Más allá de la simulada relatoría de acontecimientos imprevistos en la voz protagónica de un periodista advenedizo, con apellido genérico e intercambiable, la novela posee un cuidado notable de los ejes centrales del relato: el tiempo y el espacio. En este sentido, resulta de extrema eficacia el muy fluido ritmo de los acontecimientos sobre la precipitada caída del antiguo régimen y el triunfo fulgurante de Madero. De noviembre de 1910 a mayo del siguiente año, Andrés Pérez pasa de ser un periodista venal de la Ciudad de México, promotor no siempre convencido de la imagen positiva del gobierno de Díaz en el extranjero, al héroe accidental que, sin disparar un tiro ni pronunciar un discurso, se deja llevar por el vendaval de los primeros levantamientos revolucionarios en contra del *statu quo*.

En el orden espacial, la historia se desplaza del centro político del país a la periferia de cualquier provincia mexicana para representar la agitación nacional del movimiento revolucionario. La cámara sigue a Andrés Pérez desde que, al filo del movimiento maderista, presencia la sangrienta represión policiaca de la incorformidad estudiantil por el autorismo gubernamental. Sin atreverse a enviar una nota de denuncia a la prensa, pero movido por su falta de conciencia social y por el hastío de una relación insatisfecha, acepta visitar la hacienda de su amigo Toño Reyes, simpatizante de Madero en una provincia sin precisión geográfica. En ese ámbito o en cualquier otro, bien podría ser el terruño de Azuela, Lagos de Moreno, ocurre el encumbramiento “heroico” de Andrés Pérez, producto de su simulación política en el decir y el actuar con conocidos y extraños, de las expectativas de liderazgo que sabe generar en sus interlocutores de cualquier nivel social, del oportuno cambio de vestimenta con los colores del movimiento triunfador: “Apenas me miran los presos de pie con el flamante vestido de caqui, mis polainas barnizadas, mi panamá con ancha tira de seda tricolor, prorrumpen en estruendoso aplauso, con todo y las prohibiciones del reglamento. Hasta se oye un tímido grito de ¡viva Madero!” (102). La culminación de esta impostura concluye en la secuencia final de la novela. Tras asumir, sin ningún remordimiento, su condición de gesticulador al servicio del movimiento de la hora o de los que vendrán con el correr de la Bola, Andrés Pérez decide suplantar a Toño Reyes, el amigo caído en combate por la causa maderista: “al pasar por el zaguán de la casa de María me detuve, vacilé un instante y penetré” (114). La connotación sexual del verbo no tiene desperdicio en este final

⁵ Las citas de esta novela proceden de la edición digital en *La Novela Corta: una biblioteca virtual* (2018).

conclusivo del camino ascendente del antihéroe. Lejos de dejar abierta la historia, Azuela le da un cerrojazo con la última traición al amigo ausente.

Recordemos que, al iniciar la historia, Andrés Pérez se relaciona emocionalmente con una pareja anterior de Toño Reyes. Se anuncia así la serie de simulaciones y golpes bajos del antihéroe y las comparsas del desfile político. El cambio de bandos y discursos, de uniformes y caretas, de amigos y amantes perfila el carnaval que culmina con el enésimo arrepentimiento momentáneo de Andrés Pérez al leer una nota periodística:

LOS MADERISTAS DE ÚLTIMA HORA

En los momentos en que vemos, asombrados, cómo se desmorona la administración porfiriana, enorme como un almiar de rastrojo, poderosa como un ejército de palmípedos, podrida como una casa de lenocinio, un enjambre de negros y pestilentes moscones escapados de ese antro donde nunca pudieron ser sino abyectos y despreciables moscones, ahora viene hambrienta a echarse sobre las primicias de la revolución en triunfo. La canalla, que no conoció otras armas que las del incensario ni tuvo más aptitudes que las del reptil, se endereza vacilante, se cruza cartucheras sobre el pecho y se prende cintas tricolores. Y son ellos los residuos excrementicios de la dictadura, la piara de lacayos sin dignidad ni conciencia... son ellos, los eternos judas de todos los gobiernos, de todos los credos y de todas las religiones... (111)

La inclusión frecuente pero dosificada de noticias y fragmentos periodísticos en el relato pausan la trama del relato y contrastan la voz cantante del protagonista. La prensa oficialista y de oposición se hacen oír con cifras, datos y hechos matizados por la tendencia política que postulan, abierta o veladamente. Con pasión, Andrés y Toño discuten la función social de la prensa y la del periodista como misión social o sobrevivencia económica. Siempre pragmático, el primero arma coartadas para imponer sus puntos de vista o, con simulación, se echa en retirada para calmar los ánimos del amigo. La imagen negativa de aquellas discusiones y la actitud deshonesto de Andrés como reportero abonan poco a la imagen del periodista en la narrativa de Azuela. El descrédito del gremio venía de tiempo atrás.

En el México de entre siglos, Rafael Reyes Spíndola, propietario de *El Imparcial* y *El Mundo* —trasunto de *El Globo* en esta novela—, los diarios más leídos y mejor subvencionados del porfiriato, justifica la nueva hora del periodismo: “el *reporter* no tiene título académico, y el público no espera de él una obra literaria, sino detalles, incidentes, la pintura de desgracia del episodio... El *reporter* es el encargado de llevar a la práctica los nuevos ideales de la prensa” (1891: 1). Pronto, la pugna entre reporteros y escritores sube de tono y se polariza entre el “periodismo apostolado” de quienes tienen talento y formación y el “periodismo empresa” de los reporteros. Gutiérrez Nájera identificaba a estos con una nube de mosquitos que invadía la vida privada de los lectores y las redacciones de los diarios. La imagen social que Azuela proporciona de los periodistas no es mejor y, como vimos, pone su narrativa a resguardo del periodismo.

Tal vez por ello, y pese a esta contradicción flagrante, la construcción innovadora de esta novela es peculiar y sorprende en un momento en el que las manecillas de la novela corta en México señalan la hora del crepúsculo modernista. Incluso el contraste con un par de narradores admirados por Azuela —Nervo y Micrós, sobre todo— deja ver la agilidad y dominio de una técnica inusitada en la tradición, ya para entonces centenaria en México.

Bibliografía

- ARGÜELLES LONA, Juan Carlos (2011): “*Andrés Pérez, maderista* de Mariano Azuela (edición crítica y anotada, recepción y estudio del texto)”. Tesis de licenciatura. México, UNAM.
- AZUELA, Mariano (1993). *Obras completas*. Vol. III. México, Fondo de Cultura Económica.
- (2018): *Andrés Pérez, maderista. La Novela Corta: una biblioteca virtual*. Novelas en tránsito. Segunda Serie. Recuperado de <http://www.lanovelacorta.com/novelas-en-transito-2/andres-perez-maderista.pdf> [10/09/2018].
- DE CAMPO, Ángel (2009): *El de los claveles dobles. La Novela Corta: una biblioteca virtual*. Recuperado de <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/apmp.php> [02/10/2018].
- MARTÍNEZ LUNA, Esther (2011). “Un cupón y diez centavos: las novelas de *Cómico*”. En Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)*. Vol. III. México, UNAM/FLM: 425-443.
- MONSIVÁIS, Carlos (1979): “Prólogo”. En Ángel de Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba*. México, Promexa Editores: VII-XVIII.
- NERVO, Amado (1991): *Obras completas*. Tomo I. México, Aguilar.
- PACHECO, José Emilio (2010): “¿Juan A. Mateos o Mariano Azuela?” *Proceso* 1777, 20 de noviembre de 2010. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/80487/juan-a-mateos-o-mariano-azuela> [02/02/2020].
- RAMOS, Luis Arturo (2011): “Notas largas para novelas cortas”. En Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México, UNAM/FLM: 37-48.
- REYES SPÍNDOLA, Rafael (1891): “El Reporter”. *El Universal* VI/131, 8 de junio de 1891: 1.

© Gustavo Jiménez Aguirre



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C