

Espectacularidad y gestualidad: anverso y reverso de la masculinidad en los cuentos de Rafael F. Muñoz

Rafael F. Muñoz publicó durante el auge de la narrativa de la Revolución mexicana y la generación del macho como representante nacional. Este artículo analiza una selección de cuentos donde la masculinidad en combate se lee como ideal nacional y nivelador político desde los conceptos de espectacularidad y gestualidad. Además, analiza dos cuentos excepcionales con hombres que no combaten e incumplen las expectativas de virilidad. En ellos, Muñoz presenta el riesgo de una masculinidad hecha de gestos superficiales, y usa el despojo de los atributos viriles para revelar la vulnerabilidad de las víctimas y el costo de la violencia civil.

Palabras clave: *Literatura de la Revolución mexicana, virilidad, afeminamiento, violencia, nacionalismo*

Rafael F. Muñoz published during the heyday of the literature of the Mexican Revolution and the generation of the “macho” as national representative. This article analyzes a selection of short stories where masculinity in combat is read as national ideal and political equalizer, using spectacle and gesture as key concepts. The article likewise analyzes two exceptional short stories of non-fighting men who fail to fulfill the expectations of virility. Here, Muñoz presents the risks of a masculinity composed of superficial gestures, using the stripping of virile attributes to reveal the vulnerability of victims and the cost of civil violence.

Keywords: *Literature of the Mexican Revolution, virility, effeminacy, violence, nationalism*

Rafael F. Muñoz es un autor ineludible en la literatura de la Revolución mexicana. Su éxito temprano en la década de 1920 se debió a la combinación de dos factores: el interés público en materiales impresos sobre el conflicto bélico recién terminado, con preferencia por las obras con lujo de violencia, y las capacidades narrativas de Muñoz, que combinaban las escenas

espectaculares o dramáticas con un estilo directo y desapasionado (Parra 98-99). La perdurabilidad de su obra, además, obedece a otras razones. *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Se llevaron el cañón para Bachimba*, sus dos novelas clave, forman parte del corpus narrativo que fija el imaginario de la “épica del pueblo mexicano” (Paul 50) y algunas de sus claves esenciales: por un lado, la inmediatez de la lucha armada y de su camaradería viril, evidente en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, y, por otro, la distancia necesaria para una comprensión (o desciframiento político) del conflicto presente en *Se llevaron el cañón para Bachimba* (Brushwood 225). Si bien el cuento “Oro, caballo y hombre” figura en “las más estrictas antologías”, como aseguraba Emmanuel Carballo (“El cuento” 238), su obra breve ha quedado parcialmente desplazada y es comentada mayormente en conjunto.

De las muchas vetas de análisis para la obra de Rafael F. Muñoz, Max Parra ha identificado lo que llama el “espectáculo del honor masculino”, en la novela por excelencia sobre el villismo, *¡Vámonos con Pancho Villa!* Si bien hay un hilo conductor en la atención a la masculinidad en el resto de la obra de Muñoz, en los cuentos del chihuahuense, el espectáculo del honor masculino y sus excesos presentan un rango mayor de posibilidades estéticas y de lecturas políticas que en sus novelas. Como sugería Russell M. Cluff, la cuentística de Muñoz está formada por “núcleos de cuentos que se prestarían a estudios substanciosos” (6). Los cuentos seleccionados para el presente artículo buscan revisar la idea de masculinidad como un elemento nivelador para las facciones en conflicto, resolviendo a través del honor lo que políticamente es irreconciliable. Si bien esta lectura tiene ecos con cierta forma tradicional de revisar la masculinidad dentro de la narrativa de la Revolución, término que favorezco siguiendo a Rafael Olea Franco (513), los cuentos seleccionados presentan un reverso a través de los riesgos de la espectacularidad y la importancia decisiva de la gestualidad. Este reverso a las posibilidades de lectura de la masculinidad es particularmente productivo en el análisis de personajes excepcionales en la narrativa de Muñoz: los no combatientes.

Utilizo el término “espectacularidad”, como queda claro, en un sentido similar al utilizado por Max Parra. Es decir, una masculinidad que debe mostrarse ante lo que Irwin llamaría una “hermandad de hombres”, de cuya lectura depende la sanción positiva o negativa. El complemento a esta espectacularidad es lo que llamo la gestualidad. Como se desprenderá de mis análisis a las claves de la cuentística de Rafael F. Muñoz, sus personajes abundan en acciones finales que pueden o no ser observadas por la hermandad masculina; son actos que la narración presenta como irreflexivos, involuntarios, sin intención de ser evaluados por los observadores del mundo ficcional, pero que atrapan la atención del lector.

Su intención es revelar la congruencia final del hombre honorable o la traición del cobarde. La estética de Muñoz confía en el dramatismo y pone en el gesto climático las posibilidades de la revelación. Así, la espectacularidad de los actos del honor masculino va unida necesariamente a un gesto que se traduce en un momento decisivo para la interpretación final del texto.

El presente artículo revisa dos grupos de cuentos alrededor de combatientes y no combatientes. Para el primer grupo, mi análisis se centrará en tres cuentos donde personajes masculinos altamente individualizados encarnan tres formas diferentes del honor masculino o la deshonra a través de la espectacularidad de sus acciones y/o sus gestos decisivos o finales; "Es usted muy hombre", "De hombre a hombre" y "Oro, caballo y hombre". Además, trataré dos cuentos excepcionales en Muñoz, "El buen bebedor" y "El festín". En ellos, Muñoz no solo presenta a personajes masculinos que no combaten, sino que además son vestigios del régimen porfirista e incumplen el ideal de hombría y heroísmo propio de la épica popular. A pesar de ello, estos personajes excepcionales no sufren del escarnio que se esperaría, sino que logran generar lecturas políticas sobre los riesgos de la nueva configuración nacional como cofradía viril y, en el caso de "El festín", aportar una inesperada fuente de empatía desde la vulnerabilidad y la fragilidad masculina.

CLAVES DE LECTURA EN LA CUENTÍSTICA DE RAFAEL F. MUÑOZ

En la primera parte de la obra de Rafael F. Muñoz predominan Villa y el villismo (temáticamente) y la brevedad. *El feroz cabecilla y otros cuentos de la Revolución en el Norte*, de 1928, es "la primera colección [de cuentos] que trata exclusivamente del tema de la revolución" (Cluff 4). A este siguen *El hombre malo*, *Villa ataca Ciudad Juárez* y *La marcha nupcial* de 1930, y su novela icónica, *¡Vámonos con Pancho Villa!* de 1931, la cual nació, precisamente, como una serie de cuentos. Muñoz pretendía hacer una serie por entregas, para su publicación en el periódico, centradas en el grupo de revolucionarios que llamó los "Leones de San Pablo". Fiel a su estilo espectacular, Muñoz planeaba "matar" a cada uno de los Leones con religiosidad dominical. La primera de estas narraciones, "El puente", había sido publicada ya como un cuento individual en *El feroz cabecilla...* y se convertiría en el primer capítulo de *¡Vámonos con Pancho Villa!* El proyecto de publicación semanal se canceló y Muñoz se encontró con varias estampas terminadas que decidió convertir en su primera novela. Muñoz achacó las dificultades técnicas de ésta al hecho de que las estampas eran en principio piezas narrativas separadas (Carballo, "Rafael" 267). Con su último volumen de narraciones breves, *Si me han de matar mañana* de 1933, Muñoz cierra su

tratamiento directo del villismo. Con su segunda novela, *Se llevaron el cañón para Bachimba*, escrita en 1934, pero solo publicada hasta 1941, Muñoz cierra su narrativa sobre la Revolución mexicana.

Jorge Aguilar Mora ha afirmado que las más de treinta narraciones breves de Muñoz son un “complemento indispensable” para sus novelas, pues crean “una comedia humana que no deja de ser, por breve, un mundo de regocijada autonomía” (16). Este “complemento indispensable” ha sido analizado mayormente en conjunto. Russell M. Cluff nota que los análisis críticos de la cuentística de Muñoz repiten que existe una serie de “virtudes y flaquezas de una manera esquemática, sin profundizar en la obra misma” (4-5). El primer binomio memorable de virtudes y flaquezas es notado por Luis Leal, quien destaca que, si bien Muñoz es capaz de construir escenas de gran dramatismo, no hay profundidad psicológica en sus personajes (337). Emmanuel Carballo juzga que se trata de cuentos “crudos”, “cuya fuerza reside más en la anécdota que en el tratamiento literario” (“El cuento” 238). Carballo, además, destaca tres pecados en los cuentos de Muñoz: “imprecisión en la prosa, arquitectura elemental y pobreza de recursos estilísticos” (238). La opinión de Carballo encuentra objetores con el paso del tiempo, pues justamente el estilo y el trabajo de los personajes son dos de los elementos en donde Muñoz se revela como un autor realmente moderno, o como Jorge Aguilar Mora ha definido su cuentística, “instancias ejemplares donde la vanguardia y el barroco se confunden” (17). El estilo directo e hiperbólico de Muñoz, además del dramatismo de sus escenas, llama la atención de lectores como Carlos Monsiváis. Si bien las influencias periodísticas en Muñoz son difíciles de obviar, Monsiváis encuentra acertadamente otras vertientes que son también un signo de la época: “la influencia del cine y de la *short story* norteamericana” (439). Luis Leal, al revisar “Oro, caballo y hombre”, destaca la armonía del dato histórico y el ficticio, al punto de que se vuelve difícil delimitar “dónde termina lo histórico y da principio lo ficticio” (338). Alfredo Pavón reafirma esta percepción y la hace extensiva a varios de los contemporáneos del chihuahuense (xiv), pero es de nuevo Monsiváis quien encuentra algunos de los aciertos de Muñoz en el balance estético de los elementos de sus tramas, donde “el juego entre la épica y la picaresca, entre la hazaña y el crimen, es prueba inequívoca de *modernidad*” (439; énfasis añadido).

Además de las características generales de la cuentística de Muñoz, existe una particularidad que vale la pena destacar de cara a los cuentos que me interesan ahora. Carballo sugiere que la primacía que Muñoz da a los hechos dramáticos, superponiéndolos a su significación, es otro defecto. Es decir, la limitación de Muñoz es que no elabora un ideario político ni analiza consecuencias sociales de los actos que narra (“El cuento” 237). La ausencia

de una postura política es solo aparente. Los hechos dramáticos se presentan sin intervenciones doctrinales de la voz autoral. Sin embargo, como nota F. Rand Morton, Muñoz le da en sus cuentos la misma cantidad de espacio a los soldados federales y a los rebeldes (149), en muchas ocasiones sin aclarar necesariamente a qué soldados federales o sin darles un tratamiento distinto a pesar de ser soldados del régimen huertista o carrancista. Si bien todas las narraciones cortas se ubican en el territorio de la acción villista, los cuentos de Muñoz ofrecen historias de los principales bandos involucrados en el conflicto sin condenar o elogiar a ninguno en particular tan solo por la pertenencia a tal o cual bando. En algunas ocasiones, Muñoz muestra simpatía por los rebeldes, pero también lo hace por los soldados y los oficiales federales, volviéndolos empáticos para sus lectores al compartirles algunos rasgos positivos, como el sentido del deber, la lealtad y la valentía.

Finalmente, y frente a la percepción de una narrativa donde los personajes carecen de dimensión psicológica, Cluff ofrece una visión distinta. Para Cluff, un aspecto de la modernidad de Muñoz se encuentra precisamente en proponer personajes cuyas acciones paradójicas “no permiten ninguna compenetración nítida en lo que respecta a lo sicológico” (5). Es decir, no se trata de personajes fácilmente discernibles, sino de personajes cuyas acciones (y solo las acciones) revelan las complejidades de una psique en *gestos* aparentemente superficiales, pero, como expondré, tan importantes como las lluvias de balas o las escaramuzas.

ANVERSO: POSIBILIDADES Y TRIBULACIONES DE LOS “HOMBRE DE VERDAD”

La obra de Rafael F. Muñoz, un hombre cercano al poder posrevolucionario,¹ no es la única para la cual la relevancia del espectáculo del honor masculino guarda una relación estrecha con el naciente nacionalismo de principios de siglo. Las razones de vinculación machismo-nacionalismo son varias y, aunque no pretendo agotarlas, al menos vale la pena mencionar algunas que serán relevantes para el análisis presente.

El auge de la “narrativa de la Revolución” siguió a la polémica de 1924 sobre la naturaleza de la literatura mexicana. Si bien se trata de una disputa compleja, al menos dos polos destacan dentro de ella: la literatura afeminada contra la literatura viril. Desde la perspectiva de Robert McKee Irwin, esta disputa tenía un trasfondo político e histórico: si la cultura “afeminada” de las clases altas porfiristas había sido simbólicamente vencida después de la Revolución, la hipermasculinidad “salvaje” de las clases bajas debería ser exaltada (117). Esta polémica colocó a *Los de abajo* en el centro de la literatura nacional, ocasionó su reedición en 1925 y ocasionó un alud de publicaciones sobre el tema que se extendió, en el caso

particular del cuento, desde 1928 hasta la década de 1940 (Leal 335). Esta oposición de literatura “viril” y “afeminada”, asumía conceptos (vagos, por lo demás) como “metonimias aparentemente intercambiables a términos como ‘nacional’ y ‘extranjerizante’” (Sánchez 190). Ignacio Sánchez Prado ya ha discutido el modo en que estos términos excedían el campo del género y eran “una serie de principios” que ciertos “nacionalistas buscaban utilizar como base de una posible ‘cultura nacional’” (192). Ilene O’Malley ha analizado las razones por las cuales este machismo se estabilizó como un componente del nacionalismo oficial al término del conflicto bélico. La sociedad porfirista, explica, había brutalizado al hombre de la clase baja a tal grado, que lo había excluido de los campos de poder y lo había despojado de su masculinidad en el sentido patriarcal (O’Malley 136). Siguiendo esta línea de pensamiento, para Max Parra la tendencia a glorificar la masculinidad revolucionaria en la cultura posrevolucionaria se explica por la vinculación de sus características con el espíritu rebelde entendido como la base del presumido triunfo social que consiguió terminar con el orden antiguamente establecido (Parra 107). Es decir, la Revolución (y la patria) la hicieron los hombres, los hombres de verdad: aquellos que pelean, que se sacrifican, que participan del honor, pero sobre todo, que mantienen vivo el sistema de relaciones homosociales masculinas y, con él, un sistema patriarcal de poder impermeable: a su interior, no se admiten ni mujeres ni todo hombre que no sea un “hombre” de verdad. Irwin, para quien la idea de nación moderna en México adquiere una particular vinculación con la nación como una hermandad masculina (xvii) asegura que para cuando los debates en torno a la virilidad surgen, es imposible ya eliminar las ansiedades que vinculan afeminamiento y homosexualidad en el imaginario surgido en el cambio de siglo (185-86). Bajo una lógica similar, Héctor Domínguez Ruvalcaba, por su parte, se ha preocupado por mostrar la manera en que todo lo que se encuentra fuera del campo de la masculinidad viril se percibe como amenazante no solo para la idea de lo masculino, sino para la idea de lo nacional: afeminados, extranjeros, impostores, cobardes, por nombrar algunos, todos configuran lo indeseable (109-10).

En ese contexto, los saldos políticos del conflicto se encuentran en proceso de afianzarse en una narrativa nacional y el catálogo general de héroes y villanos aún se encuentra por definir.² Las disputas de la época explican por qué los cuentos de Muñoz encuentran en el honor masculino un elemento que todos los bandos involucrados en el conflicto pueden compartir y que, en cierto modo, los hermanan como connacionales. La existencia del honor masculino como el elemento nivelador en los cuentos de Muñoz no es un hecho menor. El mundo posrevolucionario en que se publican sus cuentos ofreció al chihuahuense un reto similar al que se

enfrentaron numerosos escritores de la época que abordaron el tema: ¿cómo abordar los resultados políticos del conflicto sin alienar a un país cuyos sobrevivientes sirvieron a las órdenes de cabecillas enfrentados? O como lo plantea Cluff: “como mexicano, ¿cómo podría desatender las tragedias de cualquiera de los bandos?” (5). Si la épica de la nación estaba construyéndose, y no hay duda de que la literatura participaba de ella, tenía que ser una épica en donde los sobrevivientes pudieran contemplar su reflejo. Para Muñoz, la respuesta a estas preguntas está en el balance adecuado de un repartimiento equitativo de cualidades positivas, pero también de mezquindades equiparables. Si bien se ha destacado ya que para su ojo dramático no había tragedia pequeña, tampoco hay heroísmo que pase desapercibido ni impostura que no se exhiba: los muertos de ambos bandos duelen, sus actos de gallardía son igualmente celebrados y las ironías hacen escarnio de los vicios compartidos.

En el universo narrativo de Muñoz, hay pocos personajes tan memorables como los Leones de San Pablo, de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, todos ellos versiones *in extremis* de distintos aspectos positivos de la virilidad. En ellos, Max Parra encuentra “the spectacle of manly honor”, consistente en la preservación de la reputación a través del valor, las capacidades de combate y la lealtad extrema (105). Para Parra, los Leones encarnan el código del honor en la cultura militar del villismo; pertenecen a un mundo en donde la cultura patriarcal promueve la idea de los “hombres de verdad”, aquellos “fearless in the face of danger” (105). En el caso particular de Muñoz, esto puede resumirse en la espectacularidad de las muertes en combate de sus personajes. Las condiciones poéticas de sus muertes “encapsulate the ethos of the revolutionary soldier: courage and generous self-sacrifice” (Parra 106). Irwin ha notado una paradoja en esta situación: esos hombres valientes que conforman el ideal, al final, son los hombres que terminan muertos (136). Por otro lado, esta forma de mantener el honor masculino también tiene su contraparte en el desperdicio de la vida a través de la forma inútil de morir por el orgullo que Parra identifica con el “self-consuming machismo” cuando analiza el episodio del Círculo de la Muerte, en el que Melitón Botello decide pegarse un tiro tras un juego similar a la ruleta rusa para demostrar que no es un cobarde (Parra 107). A pesar de que los hombres valientes forman el ideal de la nación, son estos los que mueren a final de cuentas. Heroica o inútilmente, el espectáculo del honor masculino conlleva una necesidad de ser observado por otros hombres. Pero este espectáculo no es exclusivo de los hombres del villismo, ni de los rebeldes, sino que se extiende a cualquiera de los bandos en conflicto hasta hacerlos indistinguibles uno del otro.

En “De hombre a hombre”, esta espectacularidad se focaliza en dos muertes altamente individualizadas en un momento particular una batalla que Muñoz ubica en 1913 (287). El mayor Bartolo Herrera, del bando villista, se encuentra en medio llano con el capitán federal Jacinto Cano. Las caracterizaciones de Muñoz son sucintas y contraponen en varios niveles a los enemigos. La primera caracterización se apoya en fenotipos. El villista Herrera es un joven “imberbe y moreno”, en tanto que en el federal Cano “los bigotes rubios se destacaban como un pájaro de oro en la tez rojiza como ladrillo” (289). La segunda caracterización identifica posturas políticas: “[Herrera] aborrecía a los federales, sostenedores de un régimen falso; [Cano] odiaba a los revolucionarios considerándolos únicamente como guerrilleros sin bandera” (290). La oposición recuerda de inmediato a los antagonistas de la literatura mexicana del siglo XIX. Es poco probable que el lector familiarizado con *Clemencia* o *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano, no vea las implicaciones de la oposición. Tanto la oposición de los cuerpos como de las posturas políticas, así, se traduce necesariamente en una disputa sobre los límites de la nación.

En el cuento de Muñoz, el rebelde y el oficial federal se batirán frente a frente mientras cada uno hace gala del manejo del arma de su elección: el villista, una reata que apunta a la estrangulación; el federal, una pistola que dispara certera. Los elementos descriptivos que construyen a cada uno de los personajes cumplen dos funciones: los revisten de los atributos positivos del ideal masculino y, aunque los individualizan, los hacen representantes modelo de sus respectivos ejércitos. Muñoz suspende el tiempo del combate y convierte a la multitud expectante en una especie de coliseo vivo. Al modo de los combates homéricos de *La Ilíada*, los ejércitos inactivos observan a sus héroes, los animan con voces, se reflejan en ellos y se abstienen de participar en la acción: “todos esperaban que entre los dos jinetes se resolviera su encuentro, y apoyábanse en las piezas, descansando, contemplando los detalles de la lucha como un gran espectáculo” (291). El desenlace, respondiendo a las condiciones heroicas propuestas en los personajes, es un empate en donde solo triunfa la gallardía: uno al otro se matan, pero ninguno queda deshonrado. Si antes Carballo ha sugerido la ausencia de un ideario político en los cuentos de Muñoz, el uso del honor masculino como un nivelador para el lector posrevolucionario es una muestra de lo opuesto. La apuesta de Muñoz es por la reconciliación basada en valores compartidos, no en diferencias previas. Si ambos combatientes mueren, solo sus valores los sobreviven.

Al discutir las expectativas de la masculinidad como un performance frente a los otros, Irwin reflexiona que se trata de un concepto relativo con distintos grados de bravura, agresividad y competencia que es socialmente

aprendido y evaluado (xviii). Esta batalla espectaculariza el performance, lo hace independiente de los motivos políticos y además arroja un resultado militarmente insustancial (salvo por la pérdida de dos excelentes combatientes), aunque simbólicamente reconciliador. Más aún, muestra una contraparte del espectáculo: para quien observa, implica una potencia experimentada a través del observado y una capacidad de sanción y participación. Potencialmente, cada miembro de los ejércitos en conflicto puede ser el combatiente en el que se refleja. El gasto del héroe singular de cierta manera disculpa a los demás (al menos, temporalmente) de su propio sacrificio. Refleja en cierto sentido la lógica del caudillo y reafirma el paradigma para el futuro: se pertenece al grupo también participando como observador activo del espectáculo, siempre que el espectáculo sea el de una adecuada masculinidad.

En las antípodas de este cuento, se encuentra "Oro, caballo y hombre". La trama narra el incidente conocido de la muerte de Rodolfo Fierro, ahogado en un pantano medio congelado la mitad del invierno chihuahuense en 1915 (Katz 525). Muñoz, en su versión literaria, elige mostrarnos a un Fierro cargando kilos de oro luego del declive de la División del Norte tras la derrota en Celaya. Fierro, en un alarde innecesario, decide atravesar el pantano por en medio, a la voz de "Este es el camino para los hombres que sean hombres y que traigan caballos que sean caballos" (270). El caballo, fatigado, es lentamente devorado por el pantano helado, y sobre él se hunde, terco, el hombre que prefiere un último acto altivo antes que mostrar debilidad. El punto que se narra es clave en el movimiento revolucionario. Se trata del villismo posterior a la Convención de Aguascalientes, es decir, el villismo que decide oponerse al carrancismo, aunque, de nuevo, esto reviste menos importancia que la lectura simbólica de la muerte de un hombre emblemático.

A pesar de que tratan de ayudarlo con cuerdas, el resto del contingente pronto se da cuenta de que no hay modo de llegar hasta Fierro, que ha decidido marchar solo por un camino demasiado peligroso. Nadie, a pesar de todo, quiere arriesgar la vida por él. Si bien hay un elemento de lealtad ineludible a la masculinidad, su correlativo necesario es el líder que la inspire y que la practique. Las duplas líder-seguidor son clave en Muñoz: en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Tiburcio Maya y Pancho Villa; en *Se llevaron el cañón para Bachimba*, Álvaro Abasolo y Marcos Ruiz. No obstante, ante un Fierro incapaz de inspirar otra cosa que terror, no hay lealtad que inspire un rescate heroico. El resto de los soldados, al fracasar el tibio intento de rescate, mira la tragedia desde una distancia segura mientras Fierro trata de hablar a través del fango que lo ahoga. Finalmente, desaparece gritando aterrado y sosteniendo en un puño una última oferta para un salvador: un

cinturón de oro que no basta para comprar lo que solo se gana por otros méritos en el universo narrativo de Muñoz. Los soldados, a fin de cuentas, recuerdan la muerte. “¡Lástima de oro! ... ¡Lástima de caballo! Y ninguno lamentó la desaparición del hombre” (276). En este caso particular, la muerte de un hombre de reputación monstruosa presenta un punto de ambigüedad. En el último momento, en el momento decisivo, el hombre siniestro se revela sin temple en un último gesto que lo traiciona. El silencio final, su olvido, parece resultado directo de su incapacidad de cumplir con el código del honor masculino a la vista de todo el ejército, pero también como resultado de una vida violenta, pero sin honor. Si ha sido capaz de matar, al menos debería ser capaz de morir. Sin embargo, falla en ese último gesto. No se trata de un “self-consuming machismo”, que busca un último gesto como redención a pesar de su inutilidad (Parra 107). Se trata de un espectáculo fallido, cruzar el pantano helado, que termina revelando a Fierro como un “falso hombre” a través de una muerte deshonrosa. Si antes decía que el observador tiene una capacidad de sanción, la respuesta que la muerte de Fierro ocasiona lo refrenda: si ese era el camino para los hombres que fueran hombres, parece que Fierro no lo era. Esta, a pesar de todo, no es la única interpretación posible. Alfredo Rosas ha sugerido que precisamente porque Fierro no es un cobarde, el miedo que experimenta es lo que hace extraordinario al cuento (14). De cualquier modo, la importancia del gesto decisivo frente al público adecuado regresa como una constante en la cuentística de Muñoz. Una constante, como queda claro, que admite una variedad de lecturas.

Estos dos cuentos arrojan luz sobre los extremos de la espectacularidad y la gestualidad en torno a la masculinidad en la narrativa breve de Muñoz. Hay, sin embargo, un último cuento que revela un arco de mayor complejidad, pues atiende a la formación sucinta de un personaje en su relación directa con la sociedad y las instituciones. En “Es usted muy hombre”, el personaje Roberto de Alba conjuga tanto los defectos de los “falsos hombres” como las virtudes del honor masculino y las ambigüedades del “self-consuming machismo”. La primera parte de este cuento, a diferencia de los otros que he revisado, presenta la construcción del personaje en una trama disciplinar condensada. El adolescente Roberto de Alba es caracterizado como un impostor de la verdadera hombría. Se cree “muy hombre” porque bebe, fuma, visita prostitutas y participa de reyertas callejeras. Harto de su sobrino, el tío que actúa como tutor legal lo alista como soldado y los actos disciplinarios se suceden rápidamente: a Roberto de Alba lo rapan, lo injurian, lo obligan a domar un potro que lo lesiona, lo golpean cuando se niega a obedecer órdenes y finalmente lo envían al calabozo, donde “el muy hombre se soltó llorando...” (Muñoz 77).

Después del crisol de dos instituciones disciplinares por excelencia (el ejército y la prisión), la siguiente escena muestra los resultados positivos de la adecuada masculinización: es un capitán de infantería con experiencia en el campo de batalla cuya disciplina, reputación y don de mando encarnan los atributos admirables de la narrativa de Muñoz. Para el desenlace del cuento, Muñoz elige un momento histórico: la toma de Torreón de 1913 por fuerzas villistas, que el lector puede ubicar por la elección del general federal (huertista) Velasco como superior del protagonista, así como por las descripciones de los desplazamientos de las tropas federales desde Mapimí y Gómez Palacio (Katz 306-08; Muñoz 77-78). Mano derecha del general Velasco, De Alba defiende hasta el último hombre la posición encargada. Además, lo hace herido, gastado por la batalla y en condiciones de inferioridad numérica. A cada reporte exitoso que hace llegar al cuartel general por el cable del teléfono, De Alba recibe un ascenso: primero a mayor y luego a teniente coronel. Sin embargo, cuando la marea villista es imposible de contener y la posición está a punto de ser perdida, las indicaciones son claras: "Usted no necesita refuerzos; es usted muy hombre, y debe saber lo que hace un hombre cuando pierde un combate" (Muñoz 83). Ante la demanda de la rendición que le hacen los rebeldes, De Alba "tomó su pistola reglamentaria, apuntó a la sien y apretó el gatillo..." (83).

A diferencia de los combatientes singulares en "De hombre a hombre", De Alba es un personaje de quien podemos ver el ciclo completo: transita desde una "falsa" hombría, a una hombría "verdadera". Los dos gestos que lo revelan, en dos puntos diferentes del cuento, no tienen intención de ser observados desde la lógica del personaje, pero sí buscan ser presentados al lector como gestos decisivos desde la perspectiva de la narración: el llanto en la prisión y el suicidio como resultado de la derrota militar. Son gestos que, como los trayectos narrativos del personaje en las dos partes del cuento, se corresponden especularmente: primero, el descenso en la abyección e ignominia; luego, el ascenso por los escalafones de la jerarquía militar con la velocidad de un hecho de armas y el mantenimiento en el último momento de su honor a costa de su vida. El suicidio final es un desperdicio, si se quiere, pero logra un sentido de congruencia en el extremo dramático que distinguía a Rafael F. Muñoz como narrador. Más aún, este gesto solo es significativo porque no es hecho por cobardía: De Alba ha pasado de ser un impostor a ser un hombre de verdad y por ello está listo para el liderazgo y el sacrificio.

REVERSO: LAS EXCEPCIONES DE QUIENES NO COMBATE

En el universo narrativo de Muñoz, dominan el código de honor masculino y los hombres en combate. Estos combatientes personifican un ideal,

caminan hacia él frente a la mirada de un grupo de congéneres y fallan o triunfan en el momento decisivo en que pueden encarnarlo. Es excepcional encontrar no combatientes o personajes sin antecedentes de guerra como protagonistas.³ Por todo esto, precisamente, destacan “El buen bebedor” y “El festín”.

La trama de “El buen bebedor” se centra en Pedro Magaña, un vendedor de cuadros (pinturas) encarcelado por fuerzas villistas; se le condena a muerte y solo se salva cuando logra beber más sotol que uno de sus captores. Los hombres con quienes comparte la celda cuando es apresado son una suerte de catálogo de la sociedad porfirista convertida en enemigos de la Revolución: hay un juez, un gerente de banco, un hacendado, un abogado, algunos comerciantes ricos, uno a uno llamados por su nombre y llevados al paredón. Más tarde, se une al grupo un personaje excepcional: un militar.

Jorge Aguilar Mora destaca la particular dilación morosa del cuento (18), es decir, la inacción excepcional en un escritor hecho de escenas trepidantes. No vemos un solo disparo, sin embargo, toda la tensión de la guerra está allí. Todos los compañeros de celda mueren uno a uno, la mayoría con visibles muestras de cobardía, como desmayos decimonónicos ocasionados por el miedo. Quienes quedan a la espera de la muerte, Pedro Magaña entre ellos, comen los alimentos de los muertos que han traído las mujeres. La reclusión, la ausencia de guerra y la presencia de las mujeres (y su dependencia de ellas) proponen un espacio separado de los códigos de la masculinidad, aunque estos no están completamente ausentes. El único prisionero que logra guardar un atisbo de dignidad es el militar, el capitán Tamborrel, quien le pide a Pedro Magaña con una voz enérgica, voz de “jefe de hombres”, que le comunique a los carceleros que él “no servirá nunca en su artillería; que no disparará jamás contra los suyos” (Muñoz 262); dicho lo cual, comete ese acto predilecto de Muñoz para mostrar la masculinidad desperdiciada, pero sin máculas para el honor: se suicida saltando por una ventana ante la mirada del único hombre que puede ser su testigo.

Pedro Magaña queda solo; sospecha que lo han olvidado. Se hace un poco amigo de los guardias, con quienes comparte el rancho y juega a la baraja, hasta que al fin llaman su nombre. Es un villista medio borracho que acaricia una botella de sotol mientras le pregunta dónde ha escondido el parque; Magaña niega haber escondido parque jamás y solo puede decirle a su captor que, si no le cree, puede ejecutarlo. Aquí, el cuento gira: “¿De qué se ríe?”, le pregunta el villista; “¿Yo? No me río”, contesta Pedro, pero entiende que el hombre ebrio confunde un defecto congénito de su labio superior con una mueca de risa (Muñoz 266). La confusión se convierte en una máscara, y la máscara, en una oportunidad para sobrevivir: “Es usted

un valiente. De todos los que he sacado de aquí, ninguno ha podido llegar riéndose hasta el cementerio... Vamos, valiente, antes de morir, échese un trago" (266). El villista alarga la botella de sotol y el aterrado Pedro Magaña, quien nunca había bebido, termina su contenido de un solo trago y aquellos borbotones le entregan "una nunca sentida valentía" (266). "Véngase a la cantina", dice su captor, "y si traga más de lo que yo aguante, lo dejo ir..." (267). Como en otros cuentos de Muñoz, el sentido estratégico o político directo de los actos es desplazado por el cumplimiento de su espectacularidad. ¿Qué importa que Magaña sea culpable o inocente, si a final de cuentas se comporta como un hombre en presencia de otros hombres? Porque efectivamente, con esa valentía recién descubierta, pasa una hora en la cantina, bebiendo "rodeados por unos cuantos hombres de los que [lo] iban a fusilar" (267). Derrota al bebedor, los villistas cumplen la palabra dada y lo dejan ir. Magaña sale de la cantina, da unos cuantos pasos y cae el suelo en medio de su borrachera, deslizándose hacia la inconsciencia, ajeno al mundo, pero libre al fin.

Antes, hablaba de las posibilidades del honor masculino como un elemento nivelador. Pedro Magaña presenta un problema particular ante esta perspectiva. Héctor Domínguez-Ruvalcaba ha reparado ya en los personajes no viriles en el espacio rural en las novelas de José Rubén Romero. Si bien el michoacano propugnaba por una literatura viril y se opuso abiertamente a la estética afeminada de los Contemporáneos, Domínguez-Ruvalcaba nota que, en al menos dos de sus novelas, *Desbandada* y *Apuntes de un lugareño*, son los personajes que no combaten ni muestran ningún atributo externo de virilidad ni combatividad quienes dirigen las discusiones intelectuales. Estos personajes, como el mismo Pedro Magaña, pertenecen y no al mundo porfirista. Cuando Pedro Magaña mira el interior de su celda y se pregunta qué hace él en medio de tanta gente importante, parece preguntar al lector si él pertenece a ese lugar: a diferencia de los jueces, abogados y terratenientes, él, un propietario de un pequeño negocio, parece socialmente por debajo de ellos pero por encima de los villistas. Sin embargo, como intuye Domínguez-Ruvalcaba, estos miembros de la clase media (propietarios de tiendas), no necesitan el combate físico para tener derecho al liderazgo (78-79). Del mismo modo que muchos intelectuales en el mundo posrevolucionario, vienen de un espacio intermedio donde no se puede presumir completo alineamiento con el viejo régimen, pero tampoco el barbarismo de las hordas revolucionarias. Él, como Álvaro Abasolo de *Se llevaron el cañón para Bachimba*, o como Luis Cervantes en *Los de abajo*, pertenece al sector reducido de la sociedad que la retórica intelectual posrevolucionaria encumbró como líderes ideales. De hecho, las críticas de intelectualidad en la década de 1930 hacia el machismo

tiene visos civilizatorios (Domínguez-Ruvalcaba 98). Para las élites intelectuales, los atributos de masculinidad extrema de las clases bajas mostraban su incapacidad manifiesta para gobernar (Doremus 40), confirmando que, en México, la discusión entre raza, género y clase a menudo es irresoluble y contradictoria (Irwin xxviii-xxxix). Como parte de esa quimera llamada “pueblo”, los atributos de masculinidad extremos son deseables para una identificación masiva y nacionalista; como atributos individuales, son incompatibles con la política mexicana, la cual sería incapaz de resistir a hombres de verdadero honor viril, como el capitán Tamborrel, una suerte de Felipe Ángeles. Lo que hace falta es un gesticulador.

¿A quién le explica Pedro Magaña lo que pasa? El cuento está narrado en primera persona, algo poco usual en la narrativa breve de Muñoz. Esto genera un narrador que no es completamente confiable. Si no sabemos por qué Magaña ha sido encarcelado, es porque él mismo no se confiesa culpable de falta alguna, pero tampoco inocente. La elusión de cualquier mención directa a un crimen o participación en el conflicto, más que algunas habladurías, lo vuelve sospechoso tanto para los villistas que lo encarcelan, como para el lector a quien se dirige.

“El buen bebedor”, como queda claro, se distancia de la narrativa de hombres en lucha de Muñoz. Su protagonista no es un combatiente y, a pesar de las apariencias, tampoco es un valiente. Esto, precisamente, es lo que genera el problema de ambigüedad creativa, y a mi ver, crítica, del cuento. Pocos cuentos como este conjugan la mezcla de la épica y la picaresca de la que hablaba Monsiváis. Magaña es un hombre de apariencias, un pícaro usurpando los gestos aparentes de los protagonistas de la épica. No es que no tema, sino que no parece temer. El aparato de la producción de capital simbólico, es decir, de encarnación de cualidades nacionales, se centra tan profundamente en la espectacularidad de una hombría “puesta en escena” para su aprobación y reafirmación de otros hombres, que la espectacularidad resulta más relevante que la cabalidad. Como se vio en el episodio del Círculo de la Muerte, en los momentos finales de Rodolfo Fierro o en los últimos gestos de los soldados suicidas que he analizado, esta puesta en escena puede ser un desperdicio inútil, un momento de justicia poética o un acto de redención fútil, que, además de los observadores, requiere que el gesto elocuente ocurra en un momento decisivo. En el caso que nos ocupa, el gesto final de Pedro Magaña parece ofrecernos un reconocimiento tácito del problema de esta espectacularidad. Una masculinidad construida superficialmente puede usurparse, un impostor puede portar la máscara exitosamente. Donde fracasa Rodolfo

Fierro, Pedro Magaña triunfa. Y, con todo, se derrumba en un gesto final sin más testigo que el lector.

Dentro de la configuración de personajes de Muñoz, es relevante la ambigüedad de la inocencia de Magaña. No sabemos si ha cometido un acto ruin, un crimen o si simplemente es víctima de una confusión. Esta es la razón primordial por la cual la máscara puede ser usada. No se trata de un traidor, al menos no que nosotros sepamos. Sin embargo, tampoco se trata de un valiente. Su valentía solo surge a raíz de la intoxicación y de la lectura de otro, un villista, para quien los códigos del honor masculino tienen una importancia que supera las posturas ideológicas: si un posible crimen contra la causa revolucionaria lleva a Magaña a la prisión (y al peligro de un fusilamiento), solo la exitosa encarnación de los atributos de un "hombre de verdad" puede salvarlo. Si este sistema ideológico pretende ser invulnerable, la ironía de Muñoz revela, en principio, que no lo es. En segundo lugar, revela también que no lo ha sido y que una pervivencia de elementos del viejo régimen político no solo es inevitable en el nuevo orden nacional, sino también difícil de desenmascarar.

"El festín", finalmente, es uno de los cuentos técnicamente más logrados de Muñoz, a pesar de ser uno de los más breves. Al igual que "El buen bebedor", ofrece de nuevo a un hombre que no es un combatiente ni tiene experiencia de guerra. De cierto modo, también exhibe a un antiguo representante del régimen porfirista, aunque las condiciones de su personaje principal, Roque Peralta, nos llevan a una última visión excepcional en la narrativa de Muñoz sobre el problema de la guerra para quienes no participan en ella.

Roque Peralta es un antiguo empleado municipal que lleva cuatro días encerrado a cal y canto en su casa, acompañado por su mujer y su hija, temeroso de que los rebeldes villistas que controlan el pueblo puedan sumar su nombre al de las víctimas. Después de todo, durante sus años en la tesorería municipal, ha multado a "borrachines, comerciantes tramosos, a campesinos" descuidados (Muñoz 282) y se ha generado una cantidad notable de enemigos.

Peralta, sin embargo, comparte un atributo igualador con la clase baja del pueblo, un atributo que es también uno de los temas que recorre el cuento: el hambre. Si en las figuras en combate Muñoz elige el honor masculino como criterio igualador para los bandos en conflicto, en este caso, el no combatiente se vuelve empático ante el lector por compartir una de las peores consecuencias del orden social antes y durante el conflicto. Dice Muñoz de Roque Peralta que "siempre estaba su sueldo retrasado ... y nunca pudo decir que había comido lo suficiente para sentirse aletargado" (282). Tal como Pedro Magaña, Roque Peralta pertenece de algún modo al viejo

régimen, pero no encarna a cabalidad sus vicios y sí sufre sus inequidades, lo cual lo vuelve empático, más empático, quizás, que Pedro Magaña. Sin la ambigüedad de Magaña, Peralta es directamente una víctima, un cuerpo vulnerable desde antes de la guerra. La apertura del cuento, por otro lado, establece con la velocidad del periodismo el resto de la información que debemos conocer: "Al cuarto día, la mujer se impacientó, y como siempre que tal cosa le ocurría, fue a increpar al marido a gritos: -¡Oye, tú!, ¿hasta cuándo tendrás valor para salir a la calle a buscar algo de comer? ¿O piensas tenernos a mí y a la niña muertas de hambre, hasta que esos bandidos se larguen?" (282).

Además de tratarse de un no combatiente, de un miembro en algún grado del régimen porfirista, surge una tercera excepcionalidad en Roque Peralta: es un hombre controlado por su mujer. El único, tal vez, en la narrativa de Muñoz. La mujer, durante el cuento, lo increpará, lo denigrará y cuestionará su hombría, pues esta se identifica con acción, no con la pasividad de Peralta. Este tratamiento contrasta con el tratamiento general del mundo femenino en la narrativa de Muñoz. Max Parra, al analizar la presencia de las mujeres en *;Vámonos con Pancho Villa!* y de la separación necesaria, y paradójica, de los hombres del mundo doméstico, identifica lo que llama el motivo del "puente destruido" (102). Miguel Diablo, el protagonista del primer capítulo de la novela (el cuento titulado "El puente"), es sospechoso de matar a los centinelas que cuidan un puente bajo la protección del capitán Medina, un "falso hombre" con bigotes y pertrechos a la europea. La tía Lola protege a Miguel de Medina cuando el capitán lo golpea, tratando de sacarle la verdad. Miguel escapa saltando al río y el puente vuela en pedazos. Medina, siguiendo la lógica del sistema de retribuciones del código del honor masculino de la narrativa de Muñoz, es fusilado al no haber cumplido con su deber de proteger el puente (Muñoz 90). Tiempo después, Miguel vuelve al pueblo ya convertido en un rebelde, pero apenas mira a su antigua protectora. Parra observa que este tipo de actitudes entrañan una paradoja de la guerra constante en la primera novela de Muñoz: el efecto liberador de la guerra, pero también, sus consecuencias alienantes (Parra 104). No es sorpresa que la historia que abre la segunda parte del libro sea la más recordada de la novela, y también un retrato especular de "El puente". Se trata de la famosa escena en que Tiburcio Maya, el último León de San Pablo, quien ha vuelto a regañadientes a la vida de campesino y aún ahora volver a la acción de la Bola, recibe en su propia casa a Pancho Villa. Villa, ante la negativa de Tiburcio de volver a sus filas, cuestiona sus motivos. Como Tiburcio le dice que ahora tiene familia, Villa mata a su mujer y a su hija, pero no a su hijo varón, y este y Tiburcio se unen al villismo. Tiburcio queda liberado de su mundo doméstico, identificado

con lo “femenino” y por ello incompatible con la guerra (Parra 104), pero la profunda alienación de su violencia vuelve problemático, por decir lo menos, su reingreso a las filas del villismo.

“El festín”, en muchos aspectos, es el reverso de este motivo del “puente destruido”. La vida familiar de Roque Peralta no es vulnerada; nada lo impele a huir de ella, ni siquiera la violencia verbal de su mujer. Para el mundo del villismo, las relaciones de lealtad entre hombres tienen prioridad frente a las relaciones con las mujeres (Parra 110-11), Peralta, no obstante, no solo ha decidido permanecer en el ambiente doméstico, sino que desde ahí ha decidido abstenerse de la guerra. El resto del pueblo es incapaz de la pasividad de que Peralta hace gala. Críticos como Morton han notado ya la deshumanización de ciertos personajes de Muñoz en condiciones de violencia extrema (146). En este caso, en efecto, el cuento expone “el tema del hambre que despierta los instintos animales en hombres y mujeres que pelean por alimentos y por su propia supervivencia” (Jeffery 52). El hambre orilla a la gente a convertirse en turba y a saquear la tienda del chino José Lee. A pesar de que la mujer se lo ordena, Roque Peralta no puede participar del saqueo: “¡Viejo estúpido! ¡Cómo te sobran los pantalones y qué falta me están haciendo!” (Muñoz 285). El saqueo pronto se convierte en una trifulca, con la gente violentándose unos a otros, y, minutos después, se vuelve una masacre, pues el contingente villista hace su aparición. A la voz de “Aquí no robamos más que nosotros”, abren fuego indiscriminadamente contra el pueblo (285).

Un cadáver queda frente a la puerta de Roque. El cuerpo yerto sostiene una bola de queso y un tasajo de carne seca. Los jinetes pasan sobre él, volviéndolo una masa de sangre. La mujer suplica, “Anda Roquecito querido, mira lo que hay ahí...” (Muñoz 285), pero Roque duda, pues piensa que la niña lo mira, “No, no nos ve. Anda ahora por allá adentro” (286), le dice su mujer. Y en un único momento de acción, Peralta toma el queso y la carne; su esposa los limpia de la sangre, prepara un caldo, lo sirve, pero la niña no es capaz de comerlo. Cuando le preguntan por qué, responde “Sabe a muerto. [La niña t]omó otra cucharada con los ojos cerrados, estremeciéndose como si tuviera frío; se vio que hacía un esfuerzo en tragar aquello. Y los padres reanudaron la comida, ansiosos, hasta que se saciaron. Sin hablar. Inclinada la cabeza sobre el plato” (286).

Si antes comentaba que en “El buen bebedor” predomina la inacción, en el “El festín” predomina la falta de participación. En “El buen bebedor”, la inacción no es una fuente de calma, sino la espera en la tensión; en “El festín” la falta de participación solo pone de relieve la violencia en otro sitio, cada vez más cercano. Si en “El buen bebedor” presenciamos su desarrollo desde una narrativa interiorizada (en primera persona), en “El festín” acudimos al

estallido de todo lo acumulado que, como toda la violencia en este cuento, comienza desde fuera. La violencia, de nuevo, ocurre en otro sitio, pero ese otro sitio está tan solo a unos pasos de distancia. La frontera entre la vida doméstica y la guerra, es casi nula, de manera que esta violencia es contaminante. El acto mínimo de Roque Peralta no destruye un puente entre su vida doméstica (ese ambiente femenino) y el mundo de la guerra (una masculinidad de cuyos códigos de honor no participa), sino que contamina la vida privada con la violencia pública. Este gesto, por lo demás, carece de cualquier atisbo de heroísmo. Ante la posibilidad de un sacrificio honroso, ha escogido la cobardía de la carroña. No es como los hombres "de verdad" que hacen de su muerte un espectáculo o eligen un gesto grandilocuente en el momento decisivo. Es un sobreviviente que se arrastra para sobrevivir ante la mirada de las mujeres: su esposa y su hija, quien él no sabe que lo observa. Si el problema de la espectacularidad del honor masculino se basa en un acto apoteósico o decisivo frente a un público de hombres, el gesto de Peralta es doblemente doloroso pues ocurre frente a la gente que él tendría que proteger. Como él ha sido testigo de la muerte, su mujer y su hija han atestiguado que no hay modo de sobrevivir si no es a costa de otros. Roque Peralta, a los ojos de su familia, y a los ojos del lector, no es un héroe. Su gesto final, comer hasta saciarse con la cabeza gacha y en silencio, lo confirma. Si una buena parte de la narrativa de la Revolución mexicana se enfocó en las experiencias de los hombres en lucha, Roque Peralta, incapaz de cumplir ninguno de los ideales de la virilidad, pone de manifiesto una vulnerabilidad que resuena con las experiencias de la violencia del México contemporáneo. Más allá de los logros técnicos del cuento, "El festín" destaca porque es de los pocos cuentos en Muñoz donde la víctima (y no un héroe que se sacrifica voluntariamente) es el protagonista. Es su cuento más empático, más humano, así como el único sobre un inocente y sobre el precio a pagar por la supervivencia sin heroísmo y sin grandilocuencia.

Ante la mirada de una nación como una comunidad de hombres y del espectáculo del honor masculino como un performance frente a tal comunidad, Pedro Magaña y Roque Peralta se encuentran excepcionalmente aislados. Pedro Magaña consigue fingir pertenencia a este ideal nacional viril usurpando el espectáculo superficial y reservando el gesto de su derrumbe para el momento sin testigos. Sin embargo, el hecho de que se dirija al lector desde la primera persona implica la naturaleza de la espectacularidad y la gestualidad: siempre hay alguien observando, alguien que, como el lector, es capaz de interpretar porque entiende el código. Por otro lado, la exclusión y aislamiento de Roque Peralta, así como el patetismo de sus acciones y su gesto, son atisbo de una extraña sensibilidad para un narrador espectacular: los frágiles, las víctimas,

parecen el reverso siempre ignorado de una historia hecha de balas y hombres en combate.

En sus cuentos con escenas culminantes sin ambigüedades, como “De hombre a hombre”, lo que queda de manifiesto es un mecanismo ideológico de instauración de valores deseables. Tal mecanismo, sin embargo, ha presentado su desgaste a lo largo del tiempo. Por otro lado, los cuentos en donde este gesto final reúne elementos disímiles en escenas ambiguas, generan problemas de desciframiento para el lector que otorgan vigencia a la narrativa.

Brown University

NOTAS

- 1 Entre otras actividades, fue secretario particular de Álvaro Obregón en 1920 y también jefe de redacción de *El Nacional*, el diario oficial del Partido Nacional Revolucionario en 1936 (Jeffery 13-16). Precisamente este año, 1936, es el que marca el final del periodo central de su producción narrativa.
- 2 Villa, en este sentido, es un caso paradigmático de rehabilitación oficial desde la simpatía en el imaginario popular. Ilene O’Malley ha discutido ya este proceso, junto a los que siguieron las figuras de Francisco I. Madero, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza.
- 3 Incluso personajes como el piloto de avión del cuento “Looping the loop” o el protagonista de “El repatriado” son personajes que vieron acciones de guerra y a través de sus acciones en ella han respondido ya a la adecuación o inadecuación al ideal del honor masculino.

OBRAS CITADAS

AGUILAR MORA, JORGE. Prólogo. *Que me maten de una vez. Cuentos completos*. Por Rafael F. Muñoz. México: Ediciones Era, 2011. 11-27.

BRUSHWOOD, JOHN S. *Mexico in Its Novel: A Nation’s Search for Identity*. Austin: U of Texas P, 1966.

CARBALLO, EMMANUEL. “El cuento mexicano del siglo XX.” *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Compilación, edición y prólogo de Alfredo Pavón. Tomo I. Xalapa: U Veracruzana, 2013. 191-326.

—. “Rafael F. Muñoz.” *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, S.A., 1965. 265-80.

CLUFF, RUSSELL M. "Rafael F. Muñoz y los *kamikazes* de la Revolución." *Los resortes de la sorpresa (ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*. Tlaxcala: U Autónoma de Tlaxcala; Provo: Brigham Young, 2003. 3-16.

DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, HÉCTOR. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

DOREMUS, ANNE T. *Culture, Politics, and National Identity in Mexican Literature and Film, 1929-1952*. Nueva York: Peter Lang, 2001.

IRWIN, ROBERT MCKEE. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.

JEFFERY, I. CATHERINE. *El arte narrativo de Rafael Felipe Muñoz*. Madrid: José Porruá Turanzas, S.A., 1986.

KATZ, FRIEDRICH. *The Life and Times of Pancho Villa*. Stanford: Stanford UP, 1998.

LEAL, LUIS. "La Revolución Mexicana y el cuento." *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Compilación, edición y prólogo de Alfredo Pavón. Tomo I. Xalapa: U Veracruzana, 2013. 327-63.

MONSIVÁIS, CARLOS. "El cuento en México (1934-1984)." *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Compilación, edición y prólogo de Alfredo Pavón. Tomo I. Xalapa: U Veracruzana, 2013. 429-51.

MORTON, F. RAND. *Los novelistas de la Revolución mexicana*. México: Editorial Cultura, 1949.

MUÑOZ, RAFAEL F. *Que me maten de una vez. Cuentos completos*. Prólogo de Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 2011.

OLEA FRANCO, RAFAEL. "La novela de la Revolución mexicana: una propuesta de relectura." *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 60. 2 (2012): 479-514.

O'MALLEY, ILENE V. *The Myth of Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. New York: Greenwood Press, 1986.

PARRA, MAX. *Writing Pancho Villa's Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: U of Texas P, 2005.

PAÚL ARRANZ, MARÍA DEL MAR. "La novela de la Revolución mexicana y la revolución en la novela." *Revista Iberoamericana* 65.186 (1999): 49-57.

PAVÓN, ALFREDO. Prólogo. *Cuento mexicano moderno*. Selección de Russell M. Cluff. México: U Nacional Autónoma de México, 2000. ix-xxii

ROSAS MARTÍNEZ, ALFREDO. "Rodolfo Fierro: el 'otro' Centauro del Norte (historia, literatura y mito)." *CIENCIA ergo sum* 18.1 (2011): 8-16.

SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO M. "Vanguardia y campo literario: la Revolución mexicana como apertura estética." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 33.66 (2007): 187-206.