



Contribuciones desde Coatepec

ISSN: 1870-0365

rcontribucionesc@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de México
México

Sánchez, Aideé R.

Composición y solución artísticas de El águila y la serpiente, de Martín Luis Guzmán

Contribuciones desde Coatepec, núm. 5, julio-diciembre, 2003, pp. 43-66

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28100504>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Composición y solución artísticas de *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán (Primera parte)

AIDEÉ R. SÁNCHEZ

EL ÁGUILA Y LA SERPIENTE, DE MARTÍN LUIS GUZMÁN,
Y SU PRESENTACIÓN EN LA CRÍTICA (1950-1990)

En general *El águila y la serpiente* es considerada como una obra que está conformada por distintos episodios que la hacen parecer heterogénea. En ella convergen varios géneros, tales como la memoria, la crónica, la biografía, la autobiografía, el diario de viajes, el relato, y reportaje, etc., sin que se puedan explicar sus posibles interrelaciones (Arturo Delgado, John S. Brushwood) y, por último, en algunos casos el del género novela, sin que estos mismos críticos estén de acuerdo en denominarla como tal (Suárez Granda, Jean Franco). Del mismo modo, explican que domina en la composición de la obra la ideología y visión de su autor, así se encuentra en la novela un solo estilo, una visión y un punto de vista (Carmen Millán, Guzmán Burgos). La creación, según los críticos, oscila entre los valores literario e histórico (Pedro González, Elena Lagette). Asimismo, consideran que sus personajes son históricos. De aquí que, según ellos, el único elemento que da artisticidad a la obra es su lenguaje lírico (Guadalupe Castro Díaz, Trejo Fuentes). Dichos paradigmas de composición no permiten reconocer a la obra como novela.

En primer lugar los contemporáneos de Guzmán no dudan del carácter novelesco de *El águila y la serpiente*, pero a medida que va pasando el tiempo se cuestiona ese carácter, reconociéndosele con algún otro género que la domina en cuanto a la forma. Esto es debido a la distinción hecha entre las novelas de la primera mitad de este siglo, reconocidas como constituyentes del realismo social y las de la segunda mitad del siglo, que forman parte del llamado *boom* de la narrativa y del realismo mágico. En el primer tipo se encuentran las obras de

inicios hasta mediados del siglo XX reconocidas como documentos pero no como novelas, por ser una copia fiel de la realidad. Es de entenderse que las obras de la Revolución Mexicana, y específicamente *El águila y la serpiente*, son tomadas en este sentido. En el segundo tipo se encuentran las obras de los cincuenta hasta la fecha, donde el referente es negado o no fijo. Autores como Carpentier, Fuentes o Cortázar son reconocidos dentro de este tipo.

Tal es el caso de los contemporáneos de Guzmán como Mariano Azuela y Manuel Pedro González que no apoyan esta diferenciación:

Hoy está de moda falsificar la Revolución lo mismo en la novela que en el teatro para halagar a los espíritus cacoquimios. Cuantos se colaron en ese gran movimiento, cuando la mesa estaba servida, acusan de calumniadores a los que como testigos y actores la pintan tal como fue. Que nos desprestigian en el extranjero: decir esto después de la última Guerra Mundial es simplemente estúpido. Pero hubo infinidad de ñoños y afeminados a quienes la verdad desnuda les dio pánico y prefieren los cuentos de hadas [en vez de historias realistas]¹.

Al respecto Seymour Menton explica que “con el auge de la nueva narrativa hispanoamericana, a partir de 1950, la complejidad y el virtuosismo de autores como Borges, Carpentier, Cortázar, Yáñez, Rulfo, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, y tantos otros, han opacado por igual a la generación criollista [a donde, según el autor, Guzmán pertenece] y a la generación proletaria.”² En este sentido no es casual que, por el auge de los autores nombrados, se inicie, en los cincuenta, la discusión entre valor literario y no literario de autores anteriores a éstos, entre ellos Guzmán.

Así a partir de los sesenta y setenta la crítica pone en entredicho el carácter novelesco de *El águila y la serpiente*, y en general de la llamada novela de la revolución, porque no encuentran la forma de la novela por sus valores históricos y literario, con predominio del primero, o porque la reconocen como crónica histórica o como autobiografía del autor.

En otros momentos no buscan dicha construcción novelesca por estudiar otros aspectos, tales como personajes, géneros, la imagen del autor-narrador-personaje, lenguaje estilístico o retórico, estructura episódica, etc., llegando a conclusiones parciales de contenido. En este caso se reconoce que la intervención teórico-metodológica del pensamiento estructuralista al estudiar la novela lati-

1 Mariano Azuela, “Algo sobre la novela mexicana contemporánea”, en *Obras Completas*, biografía por Alí Chumacero, Letras Mexicanas, México, FCE, 1976, c 1960, t. 3, p. 690. El apartado se escribió en 1950.

2 Véase Seymour Menton, “Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz: los pares mínimos y las diferencias generacionales”, en *Narrativa mexicana (desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1991, pp. 41-42.

noamericana ha apoyado la duda del carácter novelesco de algunas obras, incluyendo por supuesto a *El águila y la serpiente*.

Al respecto Françoise Perus explica: “En cuanto a la corriente formalista, que tomaría más adelante el relevo de la crítica contenidista subjetivista, y a la que el estructuralismo lingüístico se encargaría luego de dar visos ‘científicos’, [pone] de manifiesto unas cuantas aberraciones formales de la obra o, si se quiere, lo que podría llamarse sus ‘fallas estructurales’.”³ Frente a esta afirmación se entiende que, bajo la visión estructuralista hacia la novela latinoamericana, obras como *El águila y la serpiente* y *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, pierdan su calidad novelística y que sus niveles sean ajenos a ella.⁴

En la década de los ochenta la crítica, pese a no dudar del carácter artístico de *El águila y la serpiente*, sólo reconoce como artístico el lenguaje retórico y estilístico, en el sentido tradicional. Finalmente en los noventa los autores, en la revaloración novelesca de la obra de Guzmán, siguen sin que logren, aunque quieran, asegurar dicho valor. Tal es el caso de Suárez Granda que llama novela a *El águila y la serpiente* durante toda su exposición y cuando estudia el género al que pertenece, la llama “novela de aprendizaje”. A la vez reconoce que en la configuración no se da una forma novelesca al modo clásico: “El envés de ciertos defectos de Guzmán son los excesos a los que le conducen las sonoridades de su prosa y manifiesta una neta incapacidad para construir una trama novelesca al modo clásico.”⁵ Aún con todo lo anterior, Suárez Granda finalmente no reconoce a *El águila y la serpiente* como una novela, o cuando menos, entra en contradicción con lo dicho anteriormente: “Lo que aquí tenemos es informe ilustrado, reflexión regeneracionista y prosa ensayística, pero no fabulación novelística.”⁶

3 Françoise Perus, *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*, Cuba, La Casa de la Cultura, 1982, pp. 186-187.

4 Al respecto la autora afirma: “En efecto, para esta nueva crítica, no solamente *Don Segundo Sombra* resulta inclasificable dentro de cualquier corriente literaria definida —tiene elementos costumbristas, modernistas, picarescos, caballerescos, etc.—, sino que además ni siquiera se le puede considerar como novela: carece de argumento; personajes y situaciones no están claramente dibujados; las tensiones y los conflictos que empiezan a esbozarse terminan siempre por disolverse, etc. De modo que la obra finalmente, no consistiría más que en una serie de cuadros y episodios yuxtapuestos, cuya sucesión pareciera obedecer más a los caprichos de la vida errante del gaucho que al desarrollo de una acción con un hilo argumental firme. Por lo mismo, no puede pretender más que a la categoría de novela de atmósfera, a la que su acento nostálgico confiere cierto lirismo, y en todo caso un carácter híbrido.” *Idem*.

5 Juan Luis Suárez Granda, “Prólogo”, en Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, Vol. 14: México, Madrid, Biblioteca Literaria Iberoamericana y Filipina, 1994, p. 19.

6 *Ibid.*, p. 44. El subrayado es mío. De igual forma Jean Franco, aunque llama novela a *El águila y la serpiente*, duda de tal afirmación nombrándola “novela”. *Historia de la literatura hispanoamericana, a partir de la independencia*, 5 ed., Barcelona, Ariel, 1983, p. 227. Parece ser que esta situación se agudiza entre los ochenta y noventa.

En conclusión, los críticos, a través de cuatro décadas, bajo la influencia del pensamiento estructuralista y la diferenciación de la novela hecha en los cincuenta, o no dudan del carácter novelesco de *El águila y la serpiente*, o no lo encuentran, o no lo buscan, o simplemente no lo reconocen abiertamente. Así se tienen dos problemas fundamentales: problema de lectura y problema de composición.

Por esto se ha llegado a entender que para encontrar la forma novelesca de *El águila y la serpiente* hay que estudiar los distintos niveles de la obra. Así, en esta exposición se pretende encontrar la composición y solución artísticas en *El águila y la serpiente*, entendida la composición, por un lado, como los distintos niveles que estructuran la obra literaria, y la solución, por otro, como la manera en que el autor real, partiendo de la realidad ético-cognoscitiva configura un mundo en el cual se pretende resolver artísticamente los conflictos que en la realidad no se pueden solucionar o, si se logra, se hace por vías distintas a las literarias. Así, el autor no resuelve los conflictos de la realidad, sino la configuración de su mundo artístico a partir de la expresión y representación de tales conflictos. Por lo anterior, el estudio que a continuación se presenta es otra lectura de *El águila y la serpiente*, que pretende aportar elementos que permitan desentrañar la composición y solución artísticas a partir del análisis de sus varios y heterogéneos niveles.⁷

COMPOSICIÓN NOVELESCA EN *EL ÁGUILA Y LA SERPIENTE*

Para lograr que esta lectura aporte aspectos más a fondo de los ya encontrados se requiere explicar algunos niveles de la obra. En este caso serán las palabras del personaje-narrador, los personajes y los géneros intercalados; el cronotopo de

⁷ Véase Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, Colección Fundamentos, 58, Madrid, Ediciones Itsmo, 1970, 364 pp. Para Lotman, los niveles, como la equivalencia entre ellos, son los principios organizadores de la estructura artística. El nivel es entendido como la unidad de significación, que puede complejizarse según sea el caso, en un texto artístico. Así, para la poesía los niveles son los tropos, el ritmo, la rima, etc.; para la novela son el marco, el espacio, los personajes y su carácter, el punto de vista y el argumento, al menos para Lotman. En el caso de Bajtín los niveles en una novela se reconocerían con el de la palabra, el cronotopo, los personajes, el narrador, los géneros intercalados y discursivos. En el caso de el término solución artística, Françoise Perus explica: “[...] la revisión de la crítica existente nos ha convencido de que la ‘forma’ de las obras seguía siendo el principal objeto de debate: o bien porque el problema no había sido planteado, lo que conducía a lecturas parciales de algunos aspectos de ‘contenido’; o bien porque descansaba en la idea de que la forma consiste más en un receptáculo o un molde preformado, que en la búsqueda de soluciones artísticas a una interrogante a la vez multifacética y concreta [...]” *De selvas y selváticos: ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Santafé de Bogotá, Universidad Autónoma de Colombia/Universidad de los Andes/Plaza & Janés, 1998, p. 41. Así forma en este caso no es la búsqueda de la estructura de la novela sino de su intriga, la forma en que el autor configuró sus niveles.

cada personaje y el cronotopo general; y los géneros discursivos estudiados en palabra y representación, para así llegar a encontrar cómo el autor construyó su obra.

*La palabra del personaje-narrador
y la palabra de los personajes*

La crítica ha estudiado en general el lenguaje artístico en *El águila y la serpiente* desde tres perspectivas: la estilística tradicional, es decir, desde el estilo del autor, desde la lírica, entendida como la conformada por figuras retóricas, y desde la lingüística, centrándose en problema de sintaxis, de semántica y de léxico. De este modo, hasta el momento lo que se ha estudiado y explicado es básicamente la palabra poética en prosa literaria, pero no se ha estudiado la “vida estilística de la palabra en la novela”.⁸

Específicamente, dos instancias han sido discutidas en la prosa de *El águila y la serpiente*. En la primera se afirma que el único rasgo artístico de la obra es el buen manejo del lenguaje, o más específicamente, que existe una prosa retórica, donde las metáforas, los símiles y las comparaciones son las que llevan la batuta. Partiendo de estas mismas bases, también los autores tratan de explicar la ironía.⁹ En este sentido se parte de la idea de que el acento lírico es el que constituye la palabra narrativa. Es importante aclarar que este tipo de palabra existe en *El águila y la serpiente* y, en general, en la novela como género, pero que, por sí misma, no es la única palabra de la forma novelesca: la palabra retórica forma parte de una de las tantas palabras, estilos y voces que conforman el género novela y, específicamente, *El águila y la serpiente*, al menos desde el punto de vista bajtiniano.

En una segunda instancia, los investigadores reprochan a Guzmán que tras el habla directa de los personajes, principalmente en el lenguaje popular, se en-

8 Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra [trad.], Madrid, Taurus, 1989, p. 78 y ss. En esta lectura se entiende “estilística” en el sentido bajtiniano (muchas voces, lenguas y estilos) y no tradicional (un estilo, voz y lenguaje del autor). También véase al respecto “De la prehistoria en la palabra novelesca”, en *ibid.*, p. 411 y ss.

9 Juan Luis Suárez Granda, ob. cit., p. 36. Recuérdese también lo que explica Laguerre de la palabra: Guzmán escribe para las minorías cultas, utiliza pleonasmos para dar más ritmo a sus oraciones, une adjetivos contrarios, usa tanto la oración larga como la corta, su estructura a veces es irregular, su vocabulario es rico, su dominio del lenguaje es indiscutible, además de que en la obra abunda el símil, de que el lenguaje de las personas del pueblo inculto es propio y pintoresco, de que las metáforas son diáfanas y poéticas, y de que el adjetivo es escaso en el diálogo y aparece en la narración. Elena Laguerre González de Pánuco, “La novela de Martín Luis Guzmán”, tesis de maestría en letras españolas, México, D.F., Facultad de Letras Españolas, Universidad Iberoamericana, 1963, pp. 88-90.

cuentra su voz: “Guzmán no es enteramente fiel a este lenguaje.”¹⁰ En este sentido, aseguran que hay una monotonía del habla y que, por lo tanto, no existe una tipificación social completa, a este nivel, de los personajes. De aquí que concluyan que Guzmán autor-narrador domina su habla, presentándose únicamente el estilo y valoración del autor real.

En esta lectura se entiende que la palabra se incorpora a la novela como imágenes y discursos del autor-narrador, del personaje-narrador, de los lenguajes de los personajes y de los géneros intercalados. Todas ellas constituyen las unidades compositivas fundamentales del todo novelesco.¹¹

En este sentido la palabra del personaje-narrador está conformada por distintos tonos, acentos, intenciones y voces. El diálogo oculto¹² se encuentra en el discurso del narrador:

— Carranza —dije— es un ambicioso vulgar, aunque aptísimo para sacar partido de sus marrullerías de viejo politiquero a la mexicana [...] Cerca de él no pueden estar más que los aduladores y los serviles, o los que fingen serlo para que Carranza les sirva en sus propósitos personales [...] *Todos los revolucionarios con personalidad, o los revolucionarios sencillamente puros, que no han querido convertirse en instrumentos dóciles*, han debido romper con él o resignarse a un papel de sacrificio, humillante o secundario. Y los que no han roto aún, se sienten ya sobre ascuas y no aciertan a qué postura acogerse. *Usted sabe, también como yo*, que uno u otro de esos casos es el de muchos de nuestros amigos [...] *Recuerde usted* los desaires y la guerra sorda que Carranza le hacía durante nuestra estancia en Nogales [...] A usted le consta que, por principio de cuentas, Carranza ha procurado, metódicamente, desde el primer día, mantener dividida la Revolución [...] Las grandes victorias de la División del Norte, desde Ciudad Juárez hasta Zacatecas, Carranza y los suyos no se las perdonan a Villa, porque *todos saben* que ésas son las victorias que *nos han dado* el triunfo [...] Carranza sólo se preocupa y sólo sabe de *acabar con quienes no acatan sumisos su dictadura*, y cuando realice eso, *esté usted seguro* de que dejará que hagan y deshagan cuantos lo reconozcan como jefe y lo sostengan como tal.¹³

10Elsy Braun, “Pancho Villa en la novela mexicana”, tesis, s/l, 1942, pp. 62-63. La autora estudia la palabra de la obra desde la lingüística tradicional.

11Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 81.

12El diálogo oculto es cuando hay comunicación entre dos hablantes; sólo se escucha la palabra de uno, mientras que las palabras del otro se omiten, pero su presencia determina el discurso del interlocutor. Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. Tatiana Bubnova, Breviarios 417, México, FCE, 1986, c 1979, p.275.

13Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, Vol. 14: México, Madrid, Biblioteca Literaria Iberoamericana y Filipina, 1994, pp. 332-333. El subrayado es mío.

En el discurso de Guzmán personaje-narrador se da un diálogo oculto con la palabra de Luis Cabrera; su discurso es para convencerlo de que Carranza no tiene ideales revolucionarios. Con su palabra reconoce a Cabrera como uno de los revolucionarios con “personalidad, sencillamente puros, que no han querido convertirse en instrumentos dóciles”. Quiere reconocer la palabra y el punto de vista del otro afín a la suya: “usted sabe también como yo”. Además de que deja claro que él, como otros, no es de los sumisos a la dictadura de Carranza, por eso la reiteración “usted y yo”. Toma en cuenta la palabra reflejada de Luis Cabrera, que no está presente, pero determina todo el discurso del interlocutor, llamada palabra oculta. Este discurso también toma en cuenta las palabras ajenas “todos lo saben”, porque no es únicamente la palabra del narrador, no sólo él sabe que las victorias de Villa han dado los triunfos a la Revolución, sino también los demás. Estas voces ajenas coinciden con la intención del interlocutor:

Por eso *nosotros* creemos que hay que derrocar a Carranza o renunciar a que la Revolución sea un bien... El general Blanco, que *sabe que usted no pertenece* al grupo de los carrancistas serviles, me ha pedido que le exponga estas ideas en nombre suyo, y que le comunique *nuestros planes: estamos resueltos* a oponer una barrera al carrancismo personalista y corruptor. ¿Quiere usted ser de los nuestros?¹⁴

Su palabra es solidaria con la palabra ajena en “nosotros”. Pero de ello surge la pregunta: ¿quiénes son “nosotros”? La idea del enunciado se rompe con los tres puntos suspensivos y se cambia de tono para explicarlo: el narrador y el general Blanco. Se confirma finalmente la intención del narrador: “se sabe que usted no es de los carrancistas serviles”, y por ello se le pide ser de los anticarransistas. La palabra e intención del discurso no es sólo la del interlocutor sino también del general Blanco. Es un diálogo oculto entre las palabras de Blanco, Guzmán y los otros, determinadas por la presencia de Luis Cabrera, en este caso, como muchos otros, la palabra está determinada por la ideología de cada uno de los personajes, como se verá más adelante. La palabra de Guzmán siempre estará determinada por la palabra ajena; en su forma de actuar, pensar y vivir las cosas.

En otros momentos en el discurso del personaje-narrador se utiliza la parodia:¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, p. 334. El subrayado es mío.

¹⁵ Bajtín reconoce la ironía y la parodia como términos afines. En la ironía y la parodia el hablante toma la palabra ajena como suya, pero le da un sentido distinto al ajeno, así las palabras y sus sentidos se oponen hostilmente. La relación entre el propósito del autor y la finalidad ajena se orientan de un modo distinto, de aquí resulta el acento y el tono tan especial de la parodia, esto es, su no unidireccionalidad. Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 271.

A mí me bastó contemplar por primera vez aquel conjunto militar deliberante para convencerme de que el resultado de sus deliberaciones sería nulo. Quizás el nivel moral y cultural de la Convención no fuera tan bajo como el de algunas cámaras de diputados que luego hemos tenido en México —cámaras donde los diputados suelen venderse al mejor postor, donde se traiciona al compañero y al amigo, donde intrigan, y a veces mandan, legisladores que no escriben bien ni su nombre—. Pero con todo, la Convención Militar denotaba a leguas carecer del alto espíritu cívico y del patriotismo consciente indispensables en aquella hora.¹⁶

En este caso se parodia la imagen de los personajes de la Convención: “el conjunto deliberante” que estaba para decidir, pero que finalmente no lo logra porque desde el principio “sus deliberaciones serían nulas”. Después se da una no coincidencia entre la palabra del narrador y la imagen del otro: “algunas cámaras de diputados”, haciendo una crítica a la forma de ser de los diputados, que no “escriben bien ni su nombre”. El narrador denota que “quizá el nivel moral y cultural” no era tan bajo, pero nuevamente denota su descontento ante el suceso, su no coincidencia con la imagen ajena, e insiste “pero con todo” y “carecer del alto espíritu cívico y del patriotismo”. Primero parodia la imagen, después entra en polémica con ella, para seguir en oposición.

En la palabra del autor se dan varias voces e intenciones:

Díaz Soto vestía entonces pantalón de charro, guayabera de dril y sombrero ancho. Su aspecto —para quienes no lo conocían— era el de un capataz de carros de pulque. Pero exhibiéndose de esa suerte —adrede, sin necesidad—, nos daba, a quienes no ignorábamos su origen, su carrera, su cultura, la impresión de querer convertirse en símbolo, de querer ser una alegoría del zapatismo animada por él con el calor de su sangre y el vigor de sus músculos. ¿Era aquél, en efecto, el símbolo fiel del verdadero zapatismo? Zapata sigue siendo un enigma, pero un enigma cuya solución se traducirá, cuando haya quien lo interprete, en una de estas respuestas: o el zapatismo es el calzón blanco y el huarache —cosa profundamente respetable por la verdad de su dolor—, o es el pantalón de charro y el sombrero ancho —representativos (fuera del teatro y las labores de la hacienda) de la degradación de la cultura; de la miseria espiritual del huarache y el calzón, sin el humilde dolor que redime a éstos; de la insolente pasión materialista de los pantalones y los zapatos, sin las aspiraciones superiores que a estos otros justifican—. Pues bien,

16 Martín Luis Guzmán, *ob. cit.*, p. 374.

en Díaz Soto el zapatismo que hablaba era el del pantalón de charro, no el del calzón blanco; e igual acontecía con Paulino Martínez, sólo que en él la voz acusaba también al leguleyo de pueblo; y ocurría lo mismo con Serratos, bien que en éste la expresión se disfrazase tras la estructura de una franqueza simpática.¹⁷

En el primer enunciado la palabra directa del narrador va dirigida hacia Antonio Díaz Soto y Gama. En el siguiente toma en cuenta al otro: “para aquellos que no lo conocían”, e inmediatamente después inicia la parodia de su objeto: “capataz de carros de pulque”, “exhibiéndose”. El personaje-narrador nuevamente regresa a la palabra ajena estilizándola:¹⁸ “nos daba a quienes no ignorábamos...” Después interviene en su discurso una pregunta que hay que responder con dos opciones, dando la imagen del zapatista del calzón blanco y el huarache y el del pantalón de charro y el sombrero ancho. Con esto inicia una polémica abierta en palabra para resolverla en imagen: la primera es natural y justificable por su “dolor” y la segunda, fuera de la hacienda, una degradación de la cultura; entre estas dos versa la polémica: ¿cuál de las dos será representativa del zapatismo?

Por lo pronto la imagen de su objeto la resuelve paródicamente: pese a que Díaz Soto quiere convertirse en símbolo o alegoría del zapatismo, parece capataz por vestir “pantalón de charro, no el calzón blanco”, especificación intencional de la palabra del narrador, así, otra intención de la palabra; con esto se representa realmente la degradación de la cultura, de la miseria espiritual. Los otros dos zapatistas también, pero en menor grado, representan esa degradación: Paulino Martínez por ser parte del “leguleyo de pueblo” y Serratos por “una franqueza simpática”. Así el narrador hace una crítica al otro en la forma de representar la ideología zapatista al parodiar las imágenes. Los tres van disfrazados para representar lo que son en apariencia y no en esencia: son imágenes degradadas, más que simbólicas. Por último las palabras “disfrazarse” y “exhibirse” se dirigen indirectamente al espectáculo convencionista.

Ésta es la forma en que se presenta la palabra del narrador: tiene diversas intenciones frente a la palabra y al objeto ajenos, que marcan los distintos registros y acentos. Ya sea que los parodie o los estilece, los tome en cuenta o entre en polémica con ellos, polémica que determina su palabra. O asimismo, que su palabra y la ajena sean directas, el narrador dialoga interna y externamente con varias voces presentes y pasadas, literarias o no, que se presentan en la obra.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 376-377.

¹⁸ En la estilización se aprovecha la palabra ajena como expresión de un punto de vista aunque se le da un ligero matiz de objetivación. Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 264.

En cuanto a la palabra de los personajes en *El águila y la serpiente* se dan en forma de cuento, relatos, versos, escritos oficiales, estrofas de canciones, recado y réplicas de diálogo,¹⁹ esto es, de una manera específica y formal. Para la crítica éste es uno de los aspectos que reacentúan la forma episódica de la obra.

Entre estas palabras se encuentra el manifiesto de Obregón: “Empezaba diciendo: ‘Ha llegado la hora... Ya se sienten las convulsiones de la patria, que agoniza en las manos del matricida’. Y luego, en tono perfectamente conocido de nuestras proclamas políticas, pintaba con terribles metáforas el crimen de Huerta e invitaba al pueblo a tomar las armas.”²⁰ El narrador cita las palabras ajenas, que están entrecomilladas, de forma directa, se introduce el discurso político que es dirigido al pueblo: palabra que no está presente pero que es tomada en cuenta. Inmediatamente después se dan las palabras del narrador:

Mi primera impresión fue que aquel documento no hacía justicia a la capacidad mental del autor, o que si la hacía, la capacidad no resultaba, en punto a ideas políticas y literatura, digna de tomarse en cuenta [...] a parte la indignación cívica [...] y salvo un principio de idea [...] y un propósito noble [...] el tal manifiesto no pasaba de ser una sarta de palabras e imágenes apenas notables por su truculencia ramplona [...] Obregón había querido hacer [...] un documento de alcance literario, y que, faltar del don [...] había caído en lo bufo, en lo grotesco y descompasado que mueve a la risa.

En las primeras líneas del manifiesto Huerta era el *matricida* que, después de clavarle a la patria un puñal en el corazón, continúa agitándolo como para destruirle todas las entrañas. En las cuatro líneas siguientes Huerta y sus secuaces se convertían en la *jauría* que con los hocicos ensangrentados aullaba en todos los tonos, amagando cavar los restos de Cuauhtémoc [sic], Hidalgo y Juárez. Más adelante la jauría se metamorfoseaba en pulpos a quienes había que disputar los ensangrentados jirones de nuestra Constitución y a quienes debía arrancarse de un golpe, pero con la dignidad del patriota, todos los tentáculos.²¹

El discurso político de Obregón y el discurso irónico del personaje-narrador entran en dialogismo:²² el escrito político-literario que pretendía ser serio y ele-

19 A éstos Bajtín los reconoce como géneros intercalados, los cuales son construcciones autónomas cerradas en cuanto a su construcción, que están a un cierto nivel en la novela y que al entrar en ella dan un significado más aparte del original.

20 Martín Luis Guzmán, ob. cit., p. 138.

21 *Ibid.*, p. 139. El subrayado es del autor. Debe decir Cuauhtémoc.

22 El dialogismo se refiere a las correlaciones entre las unidades compositivas de la obra literaria y entre sus lenguajes (sociales, políticos, profesionales, literarios, de las épocas, etc.), esto es, entre palabras propias y ajenas: “La palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva,

vado, “ha llegado la hora, ya se sienten las convulsiones de la patria”, termina por causar un efecto contrario. Con estos antecedentes se inicia la parodización de la palabra ajena: las palabras subrayadas adquieren otro tono, son la estilización parodiada de la palabra ajena, la cual contiene las metáforas que pretenden hacer del manifiesto algo literario. Se encuentra, por un lado, el tono serio de la proclama en el desarrollo del discurso político dado por las metáforas y, por otro, resaltar o subrayar las mismas palabras, que dan el tono irónico. Con esto se parodia la palabra y el punto de vista, esto es, la manera de ver la realidad del personaje. La ironía se acentúa cuando se introduce la palabra poética; dialogan el discurso político con el discurso poético:

Toda mi buena voluntad no pudo con esta literatura ni con el espíritu que en ella se traslucía. Después de la imagen de la Historia ‘retrocediendo espantada’, no era posible guardar compostura para el resto de la proclama [...] irremediamente me venía a la memoria aquel delicioso romance antiguo en el que, para dar idea de una noche de tempestad en el mar, el poeta [...] cantaba estos [versos]:

*Los peces daban gemidos
por el mal tiempo que hacía.*

Sólo que en el romance, pese a lo disparatado de la fantasía naturalista, había una gracia encantadora que en el manifiesto de marzo de 1913 faltaba y no podía haber, pues hubiera estado fuera de su sitio.²³

En la palabra directa del narrador se reproduce las palabras ajenas del manifiesto de Obregón y de los versos naturalistas: la historia “retrocediendo espantada” del primer discurso dialoga con “los peces daban gemidos” de la retórica del segundo discurso; asimismo, esta segunda palabra está ironizada con los cambios de tono de las palabras del narrador: “pese a lo disparatado de la fantasía natura-

se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto. La palabra concibe su objeto de manera dialogística.” Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 97. Finalmente, el dialogismo se da en su mayoría en los estilos polémico, paródico e irónico. Bajtín entiende la palabra desde la translingüística, en donde se estudian las características discursivas de los personajes y sus ángulos dialógicos, aspectos que no han sido considerados por la lingüística, pero a la vez aprovechando los resultados de ésta. Por su parte, la lingüística no contempla las relaciones dialógicas; conoce la forma composicional del “discurso dialogado” que estudia sus particularidades sintácticas, léxicas y semánticas en el plano de la lengua. En conclusión, la lingüística no reconoce las relaciones dialógicas, mientras que para Bajtín éstas son la base de la vida de la palabra. Véase *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 253-258.

²³ Martín Luis Guzmán, *ob. cit.*, p. 140. El subrayado es del autor

lista, había una gracia encantadora”. En esta comparación las dos palabras ajenas son parodiadas, pero pese a lo disparatado del segundo discurso, había una gracia encantadora que el primero no tiene y no podría tener por el absurdo de las imágenes retóricas y su naturaleza de discurso político, más fantásticas e increíbles que en el discurso poético.

Por otro lado, una de las leyendas en *El águila y la serpiente*, que aporta nuevas palabras, es “La fiesta de las balas”:

Atento a cuanto se decía de Villa y el villismo, y a cuanto veía a mi alrededor, a menudo me preguntaba yo en Ciudad Juárez qué hazañas serían las que pintaban más a fondo la División del Norte: si las que se suponían estrictamente *históricas*, o las que se calificaban de *legendarias*; si las que se contaban como algo visto dentro de la más escueta *realidad*, o las que traían ya tangibles, con el toque de la *exaltación poética*, las revelaciones esenciales. Y siempre eran las proezas de este *segundo orden* las que se me antojaban *más verídicas*, las que, a mi juicio, eran más dignas de *hacer Historia*.

Porque ¿dónde hallar, pongo por caso, *mejor pintura* de Rodolfo Fierro —y Fierro y el villismo eran espejos contrapuestos, modos de ser que se reflejaban infinitamente entre sí— que en el *relato* que ponía a aquél *ante mis ojos*, después de una de las últimas batallas, entregado a consumir, con *fantasía* tan cruel como creadora de escenas de muerte, las terribles órdenes de Villa? *Verlo* así era como sentir en el alma el roce de una tremenda *realidad* cuya impresión se conservaba siempre,²⁴

Ésta es la introducción al capítulo donde se presentan dos elementos importantes a resaltar. Por un lado, la dualidad entre lo histórico y lo legendario del relato. Por otro, la pintura que de Fierro se muestra. En primer lugar, “ante mis ojos” y “visto” no se refiere a la presencia del narrador en el suceso. Dicha narración es un relato que surge del pueblo y le es dada al narrador como relato oral, como leyenda.²⁵ En este sentido lo que busca el personaje-narrador es el punto de vista y las valoraciones de la voz ajena social, reconocida en la voz popular, que se necesitan para representar el objeto, y que directamente el narrador no puede recrear por ser un mundo ajeno a él. Así, lo que le importa al narrador no es el habla del pueblo, la estructura lingüística, sino su valoración y juicio. Esto lleva

24 *Ibid.*, p. 257. El subrayado es mío. Como aclaración “la leyenda, en muchas ocasiones, es la base de la historia de todas las naciones y, a veces, es difícil definir, en un relato qué hay de leyenda y qué de la historia auténtica.” Emilio Rojas, *Mitos, leyendas, cuentos, fábulas, apólogos y parábolas*, compilación y paráfrasis ER, 3 ed., México, Editer, 1995, p.62.

25 *Ibid.*, p.61.

a entender por qué “La fiesta de las balas” tiene forma de cuento y no de leyenda.²⁶

En segundo lugar, la imagen que de Fierro se presenta es de héroe, de acuerdo con la palabra y visión del pueblo: “Pero Fierro —a quien nunca detuvo nada ni nadie— no iba a rehuir un airecillo fresco que a lo sumo barruntaba la helada de la noche.”²⁷ “Llevaba enhiesta la cabeza, arrogante el busto, bien puestos los pies en los estribos y elegantemente dobladas las piernas entre los arreos de campaña sujetos a los tientos de la montura.”²⁸ Desde su figura enhiesta, su actitud garbosa, su serenidad, “ni un instante perdió Fierro el pulso o la serenidad”,²⁹ su ingeniosa idea de matar sólo a 300 orozquistas, tratarlos como ganado, “ellos brincaban como cabras”,³⁰ da cuenta de una figura mitificada,³¹ en este episo-

26 Seymour Menton encuentra que esta historia es un cuento por la unidad de tiempo, la descripción, la narración, el diálogo y el narrador siempre omnisciente (se refiere al narrador que siempre está fuera de la historia y que todo lo sabe). Véase Seymour Menton, “Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz: los pares mínimos y las diferencias generacionales”, en *op. cit.*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1991, p. 37. Lo que aquí se ha llamado introducción, Menton lo denomina prólogo. Asimismo sugiere que si se suprimen los primeros párrafos del capítulo (prólogo o introducción) se encuentra que es un cuento: “Sin tener en cuenta los dos primeros párrafos, el cuento empieza con la presentación rápida y periodística del fondo histórico.” Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*, 2 ed., Colección Popular 51, México, FCE, c 1964, 1980, p. 329. En este sentido, Lotman considera que nada es casual en el texto artístico porque todo éste es significante, lo que se encuentra en él es ad hoc, así que no es posible suprimir nada de la obra (como propone Menton), todo entra en relación con el todo (como propone Lotman). Véase Yuri Lotman, *ob. cit.*, pp. 29 y 32.

27 Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 258.

28 *Idem.*

29 *Ibid.*, p. 266.

30 *Ibid.*, p. 265.

31 Menton reconoce que la imagen diabólica de Fierro es el marco de “La fiesta de las balas”; de esta forma encuentra la ironía sólo en la imagen representada: “No sólo es capaz [Fierro] de dormir tranquilamente en el mismo sitio donde había matado las docenas de presos, sino que el narrador, al escoger un pesebre como lugar de dormir para Fierro, establece un nexo irónico entre éste y el niño Jesús, o sea, que Fierro es el anti-Cristo, es el diablo.” *Narrativa mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, p. 34. No es incorrecta la afirmación pero, la ironía en el cuento, y en la obra en conjunto, no sólo está a nivel de imagen sino de palabra. Asimismo Menton compara este episodio con “Oro, caballo y hombre”, de Rafael F. Muñoz, donde encuentra que las poéticas son distintas y por ello su enfoque sigue siendo, como el de otros autores, fragmentario ante la obra: encuentra elementos importantes en el episodio, pero lo desliga de *El águila y la serpiente*. Por otro lado, en la presente investigación el concepto de mito se entiende desde la propuesta bajtiniana, a través de su explicación de la épica, ya que ésta se encuentra entre la tradición nacional y la leyenda sagrada. La épica, según Bajtín, como la leyenda tienen su origen en el pasado épico nacional, en el pasado absoluto, de carácter oficial. Asimismo en la épica y en la leyenda los personajes son seres extraordinarios, haciéndose un mito de ellos, estos es, creando y recreando seres perfectos, incuestionables, idealizados. La diferencia que se hace entre la épica y la leyenda es que la primera viene de los géneros elevados

dio, por el pueblo o, al menos, gente cercana a Fierro y Villa,³² propia de la leyenda.

Esta leyenda encuentra su relación en “La fuga de Pancho Villa” y “La muerte de David Berlanga”, que también son relatos autónomos, y géneros intercalados, los cuales son contados por otros personajes. En el primero, el narrador es Carlos Jáuregui; este episodio junto al de “La fiesta de las balas”, conforma el libro siete de la primera parte. Aquí se heroíza a Villa: “—Buenas tarde [sic], amiguito —me dijo amable y afectuoso.”³³ “‘Aquel tono, un poco cariñoso, un poco rudo, un poco paternal, me conquistó.’”³⁴ En este caso la heroización está manifestada en palabras directas de Jáuregui, después en palabras de Villa: “‘Cuando tome yo Ciudad Juárez, amiguito, le voy a regalar los *quinos* en premio de lo que hizo por mí.’”³⁵ Así, “La fuga de Pancho Villa” y “La fiesta de las balas” resultan la mitificación de Villa y Fierro. El narrador toma en cuenta las palabras ajenas de Jáuregui, Villa y la voz popular para observar la mitificación que se hace del villismo.

En oposición a esto, en “La muerte de David Berlanga” se da la desmitificación de Fierro en palabras del narrador. Su “hermosa figura” conservaba “su aire vagamente provocativo y seguramente amenazador”, pero poco a poco su imagen se opaca: sus ojos se presentan turnios (torcidos), se envolvía en un velo opaco, se veía marchito, envejecido, de naturaleza semisalvaje, era una piedra sin pulir, que estropeaba todo, con sus aristas en bruto.³⁶ Después de la reconstrucción de esta nueva imagen, Fierro confiesa el asesinato cometido contra Berlanga:

y canonizados, mientras que la segunda viene de la creación colectiva, del pueblo, como relato oral, lo que se ha llamado voz popular. Véase pp. 7-10 de este trabajo. Esta relación entre leyenda y mito también la encuentra Françoise Perus en su estudio a *Don Segundo Sombra. Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*, pp.191-266.

32 En la introducción a todo el libro siete el narrador especifica: “Mis primeras semanas de Ciudad Juárez fueron a manera de baño de inmersión en el mundo que rodeaba al general Villa. Aparte del trato con él, conocí entonces al iniciado en toda su intimidad —su hermano Hipólito—; al más joven de los depositarios de su confianza —Carlitos Jáuregui—; al jefe de su estado mayor hasta poco antes —Juan N. Medina—; a su hacendista y agente financiero —Lázaro de la Garza—, y así a otros *muchos de sus subordinados y servidores próximos; todos los cuales —cada uno de diverso modo— fueron acercándose al jefe de la División del Norte* y envolviéndome en la atmósfera que la sola presencia de él creaba. Martín Luis Guzmán, ob. cit., p. 247. El subrayado es mío. Entre la gente del pueblo y posible “autor” de la historia que de Fierro se hace se encuentran los más allegados al villismo: “cada uno de diverso modo”.

33 *Ibid.*, p. 249. Debe decir tardes.

34 *Idem.*

35 *Ibid.*, p. 256. El subrayado es del autor.

36 Véase *ibid.*, pp. 264-266.

“Berlangua —prosiguió— estuvo a cenar anteanoche en *Sylvain*. En otro de los gabinetes reservados cenaban asimismo, con varias mujeres, algunos de los ayudantes del Jefe. *Ya sabe usted* lo que seguido ocurre en esos casos: se come mucho, se bebe demasiado, y luego a la hora de pagar, el dinero falta. *No me refiero a Berlangua, sino a los oficiales del Jefe*. Pues bien: cuando les presentaron a los oficiales la cuenta, ellos se limitaron a firmar un vale por el importe y la propina. El mesero, claro, no se conformó, sino que se dispuso a rehusar el vale; pero, temiendo las consecuencias, fue a pedir consejo a Berlangua [...] [Éste] se indignó: se soltó a vociferar contra los militares que desprestigiaban la bandera de la Revolución; *dijo que* la División del Norte estaba llena de salteadores, que los villistas no sabíamos triunfar sino para el robo, y cuando se cansó de gritar y echar pestes contra las fuerzas de mi general Villa, hizo efectivo el vale de los oficiales, para que el mesero no sufriera la pérdida, y para guardar el documento —*declaró*— como prueba de la conducta de las tropas del Jefe”.³⁷

La palabra directa de Fierro, entrecomillada, es la que aporta valoraciones. El relato es un diálogo oculto que se dirige al otro: “ya sabe usted”; toma en cuenta la palabra ajena que no aparece, es imaginaria, pero determina el discurso de Fierro. Los enunciados son aclaratorios, se adelantan a su interlocutor como en “no me refiero a Berlangua sino a los oficiales del Jefe” y “claro”. Asimismo, dentro de esta palabra se encuentra la estilización de la palabra de Berlangua: “dijo que”, “declaró”. Pero esta narración también es de tipo confesional:

“Yo, ¿qué podía hacer, salvo cumplir las órdenes? Órdenes de éstas, además, nunca me habían sorprendido ni molestado: va para años que estamos haciendo lo mismo, *como usted sabrá*. Ahora, muerto Berlangua, es cuando la cosa empieza a pesarme; porque, ¡palabra de honor!, Berlangua era hombre como pocos: lo ha demostrado en el fusilamiento. *Jamás seré yo capaz de matar a otro como él*, así me pase a mí el Jefe por las armas”.³⁸

Los enunciados de la confesión de Fierro toman en cuenta al otro “como usted sabrá”: al narrador no debe extrañarle la afirmación, pues lo sabe. Los últimos enunciados “porque, ¡palabra de honor!.. me pase a mí el jefe por las armas” son de desaprobación de lo que “va para años que estamos haciendo”. El libro sexto de la segunda parte “Villa en el poder”, donde se encuentra este episodio, es

³⁷ *Ibid.*, p. 467. El subrayado es mío.

³⁸ *Ibid.*, p. 468. El subrayado es mío.

lo contrario a “Iniciación de villista”, donde se da la mitificación de esta fuerza armada por parte de la palabra directa de Jáuregui, Villa y el pueblo; el libro sexto es la desmitificación de la misma ideología en la palabra de Fierro, como ya se demostró, y del narrador:

De cualquier forma, el caso es que Villa, Urbina, Fierro y *demás grandes figuras de la División del Norte se portaban* en la ciudad de México exactamente *igual que lejos de ella*, y que aquí sus desmanes, por una ilusión de perspectiva, resultaban infinitamente más violentos y escandalosos. Porque en *el pequeño panorama urbano y civil descollaban*, con estruendo, *escenas proporcionadas a la medida de las montañas y el campo*.³⁹

La palabra del narrador con acentuación irónica, “grandes figuras” y “escenas proporcionadas a la medida de las montañas y el campo”, esto significa escenas a gran escala, rompe con las imágenes dadas por la palabra ajena. En este sentido el autor-narrador le contesta a la leyenda “La fiesta de las balas”: la mitificación del pueblo, lo que el autor no puede explicar, contra la desmitificación del autor, lo que sí puede explicar, apoyándose en la misma palabra de Fierro. Así los relatos se relacionan y oponen entre sí. En este sentido se encuentra que la leyenda y la mitificación que se hace del héroe son acercadas a sus oyentes y contestadas por ellos, esto es, cuestionadas, reafirmadas y parodiadas. La validez no está dada como única, impersonal e incontestable, sino en una validez general dada por muchos puntos de vista, reinterpretada y reevaluada por sus oyentes, dando como resultado la desmitificación de la leyenda y el héroe. Esta es una de las razones por las cuales *El águila y la serpiente* tiene una característica novelesca, antes que épica o histórica.

“El sueño del compadre Urbina” es otro de los episodios importantes. Se encuentra entre el libro siete, primera parte, y libro seis, segunda parte, y es donde se presenta la mitificación y desmitificación, por lo tanto el episodio forma parte de este proceso. En este caso narra Villa: “‘Huyendo una vez con mi compadre Urbina —nos contó Villa—, descubrí que el sueño es lo más extraño y profundo de cuanto existe’.”⁴⁰ En el relato se narra las vicisitudes que pasaron Villa y Urbina para huir de los federales. El primero evitaba a toda costa la aprehensión: “‘[...] me incorporé de un salto. ¡Eran ellos, los rurales! ¡Estaban de nuevo sobre la pista! ¡Nos alcanzaban otra vez! Moví a mi compadre. . ’”⁴¹ En este caso la actitud heroica es reconocida por Enrique C. Llorente: “Llorente, en quien

39 *Ibid.*, p. 461. El subrayado es mío.

40 *Ibid.*, p. 415.

41 *Ibid.*, p. 417.

nada igualaba el sentimiento de admiración hacia el guerrillero, había dejado que se dibujara en sus labios una sonrisa entre conmovida y triunfante: ‘He aquí mi hombre’, parecía decirnos.”⁴² Por un lado, el relato de Villa, en “El sueño del compadre Urbina”, revela su acto heroico y el de Urbina y, por otro, una palabra distinta a la del pueblo, el villismo o el narrador, palabra estilizada de C. Llorente, para hablar del mismo objeto, que también mitifica esa imagen del villismo: varias palabras hacia el mismo objeto, en este caso para volverlo heroico.

El último episodio importante a resaltar es “Un préstamo forzoso”, que concluye inmediatamente después en “El nudo de ahorcar”, narrado por el coronel Ornelas. Con este relato se inician de forma discontinua varios episodios con el tema de saqueos y asaltos en nombre de la Revolución. Así, por ejemplo, “Las casas incautadas”, donde se cuenta del destrozo a la propiedad privada; así también “Una forma de gobierno”, donde el “préstamo forzoso” o el “subsidio de urgencia” eran comunes. Aunque el narrador está dentro de la voz de Ornelas, en la forma lingüística de narrar, es necesario el punto de vista del personaje, y no su habla, para recrear el suceso. El discurso del coronel se orienta hacia la palabra de su general de tropa: “ ‘Pues bien señores —prosiguió mi general en tono de discurso—: la Revolución consume fondos que *nosotros, sus servidores honrados, sus servidores puros y sin mancha, no podemos improvisar*’.”⁴³ La palabra del coronel Ornelas se encuentra entre guiones, para dar paso a la palabra del general, en ella se da una reacentuación paródica: todo su discurso se torna entre la palabra seria-solemne y la reacentuación irónica del autor-narrador: “nosotros, sus servidores honrados, sus servidores puros y sin mancha, no podemos improvisar”; parodia que se reconoce por la reafirmación de adjetivos, que le da una reorientación distinta a la intención ajena.

Prosigue el general en voz del coronel: “‘[...] los treinta y cinco mil pesos se me entregarán no a título de castigo por el apoyo prestado a los enemigos de la libertad y el orden de la República —*nadie crea que me erijo en juez*—, sino como simple préstamo forzoso, por el que se les otorgará recibo y se les indemnizará cuando la causa triunfe. . .’”⁴⁴ “ ‘—Las órdenes están dadas y los plazos corren. Ustedes, que son unos traidores y unos cobardes, van a aprender que con la Revolución no se juega, ni se juega conmigo, *que la represento con cuanta dignidad conviene a su idealismo glorioso y a sus impulsos heroicos, justicieros*’.”⁴⁵ La palabra del general es reacentuada con la ironía del narrador: “nadie crea que me erijo en juez”, “que la represento con cuanta...” Asimismo este discurs-

42 *Ibid.*, p. 419.

43 *Ibid.*, p. 319.

44 *Ibid.*, p. 320.

45 *Ibid.*, p. 324.

so está dado como diálogo oculto donde el general habla y se dirige a los otros “ustedes que son unos traidores y unos cobardes”; aunque la palabra de los presos no aparece, determina el discurso del general.

Este tono irónico del discurso está relacionado con el final:

- Como ves, el procedimiento es infalible. Todos pagaron.
- Todos, sí, menos Valdés —repliqué.
- ¿Valdés? Por supuesto. Pero de éste ya sabía yo que no habría de pagar. No tenía ni en qué caerse muerto.
- ¡Pero... entonces!... ¿por qué lo ahorcamos?
- ¿Por qué? ¡Qué bicho eres! Ahorcándolo a él, era seguro que pagarían los demás...⁴⁶

En esta réplica de diálogo entre el general y el coronel Ornelas se descubre que el discurso anterior del primero frente a los presos era con intención solemne, reacentuada paródicamente por el autor-narrador por la verdadera intención del general: hacer que todos pagaran. Como última reflexión, se encuentra que el general representa al Ejército Revolucionario del gobierno, así que en este caso se parodia la palabra oficial y la manera política de pensar de la época.

Con todo, lo anterior demuestra que la palabra retórica en *El águila y la serpiente* es sólo una de las varias palabras que se encuentran en la voz del narrador; las figuras retóricas no son la palabra de la obra, sino una de las posturas de su enfoque ideológico-social. En la voz del narrador se encuentran distintos tipos de palabras, tonos y acentuaciones, con muchos puntos de vista de los personajes,

46 *Ibid.*, p. 330. Esta misma anécdota se encuentra en “Otras páginas”: “Pero también en el horror hay dimensiones. Esta vez el pueblo se estremece al oír un relato. Las tropas de otro general han entrado recientemente. Es indispensable proveerlas, avituallarlas, así lo manda la guerra. El general exige tributo a los vecinos ricos. Los vecinos ricos se resisten [...] ‘Si a tal hora no se entregan las cantidades se hará un escarmiento: primero será ahorcado don Fulano, después don Zutano [...] La hora señalada llega. Don Fulano jura ser pobre [...] Todo es en balde: escuchando el clamor de su mujer, de sus hijos, de sus nietos, es ahorcado don Fulano. Pero cuando los demás plazos se cumplen, los otros vecinos ricos entregan las sumas exigidas... Uno de los allegados del general ha dicho a éste: ‘¿Por qué no perdonaste a don Fulano? El pobre, tú sabes, no tenía ni en qué caerse muerto.’ Y el general ha contestado: ‘Sí, pero yo sabía que ahorcando a don Fulano pagarían los demás.’” *Ob. cit.*, p. 126. También Francisco Guzmán Burgos encuentra esta relación, *op. cit.*, p. 64. Con estas relaciones entre “Otras páginas” y *El águila y la serpiente* se encuentra no sólo la idea para recrear los episodios “Un préstamo forzoso”, “El nudo de ahorcar” y “La araña homicida” (en “Claridad y tinieblas” de 1920 de la primera obra mencionada) y hacerlos artísticos en la segunda; sus obras anteriores (*La querrela de México*, *A orillas del Hudson* y *Otras páginas*) son el inicio no artístico del material, que encuentran su culminación artística en *El águila y la serpiente*.

de los géneros discursivos y de los géneros intercalados. En cuanto a la palabra de los personajes, se manifiesta de manera estilizada o directa, su voz se escucha para dar nuevas valoraciones sobre el mismo objeto del que hablan los personajes o el narrador, estas mismas voces influyen en él. En este sentido, por un lado, se presenta dialogismo entre la voz del narrador y los personajes, por otro, éstos no son sólo actantes sino hablantes: palabra e imagen están unidos, aunque no siempre se orienten en la misma dirección en cuanto a parodia, ironía, polémica, etc. Esto lleva a afirmar que lo que importa de los personajes a nivel de palabra no es su habla en sí misma, sino su valoración e ideología.

Así, la palabra en *El águila y la serpiente* es monótona quizá en cuanto al habla, estructura lingüística, pero no monológica en cuanto a la lengua. Esto significa que no existe diferenciación lingüística entre el narrador y los personajes, en diversos estilos de la lengua, dialectos territoriales y sociales, jergas profesionales, etc. Así parece que los personajes hablan en una lengua, en la del autor: Como por ejemplo, en “Un préstamo forzoso” y “El nudo de ahorcar”, Ornelas cuenta los sucesos y reproduce la palabra del general, pero que la forma lingüística de narrar es del personaje.⁴⁷ Por lo tanto no hay un estilo, voz y palabra del autor, sino muchas: narrador, personajes, géneros intercalados, propios de la novela.

En segundo lugar, los géneros intercalados expuestos a nivel de palabra, como son el discurso político, los versos poéticos, las estrofas, la carta, las leyendas, los cuentos, la palabra oficial y la popular, proporcionan a la obra la llamada imperfección semántica. Esto es que entre ellos y el conjunto de la obra existe un diálogo. Los géneros tienen su justificación tanto individual como en su relación con el conjunto, en cuanto a las palabras que representan, que se oponen o que coinciden entre sí y con las palabras del narrador y los personajes. Como se comprobó, la ironía y la parodia se encuentran, en gran medida, como reacentuación de la misma palabra seria, oficial y directa a su objeto, cuestionándolas o parodiándolas. Esta imperfección semántica hace de los géneros intercalados parte de la configuración de la novela. Los géneros son contestados, problematizados como partes de la novela y no como en una epopeya, donde los géneros son canonizados, incambiables e irrefutables.

Finalmente, esa diversidad de episodios en que se estructuran los relatos, cuentos, leyendas, así como la obra responden a la diversidad de voces, estilos y lenguas que se manifiestan en ella, lo que da un carácter polifónico al conjunto de la obra, si bien formal, ya que están dadas mediante los géneros intercalados, los

⁴⁷ Esta misma monotonía Bajtín la ha encontrado en Dostoievski, la cual no afecta para que su novelística sea polifónica. *La poética de Dostoievski*, p. 254.

relatos contados por otro narrador y a través de las réplicas de diálogo.⁴⁸ De esta forma, los géneros intercalados y los episodios no son defectos de la obra, sino parte de su composición y configuración novelescas. Así es la palabra artística en *El águila y la serpiente*.

*La heterogeneidad política y social representada
en el camino y el encuentro*

En cuanto a la representación, la crítica literaria toma como puntos principales de análisis los personajes, específicamente su imagen histórica, el argumento, tiempo de desarrollo de las acciones (1913-1915), la presencia en imagen del autor y su reconocimiento como hilo conductor de la obra y la heterogeneidad de episodios y géneros intercalados que estructuran dicha obra. Como quiera que sea, la tradición crítica observa *El águila y la serpiente* desde el punto de vista realista, fragmentario y, principalmente, a nivel de imagen en la historia, desligándola de la palabra. Así no han podido encontrar la coincidencia entre palabra e imagen o representación.

En esta lectura se entiende que la palabra e imagen van unidas, de forma que las palabras, voces y estilos que se encontraron anteriormente cobran nuevos sentidos y significaciones en las imágenes representadas y a la vez que dichas imágenes recobran sus palabras artísticas o novelescas, no sólo retóricas o socialmente tipificadas. Esto es posible con la idea del cronotopo.⁴⁹ Lo

⁴⁸ La diferenciación que hace Bajtín entre polifonía y monología en la relación entre autor y palabra. La polifonía se da por una diferenciación lingüística, diversos estilos de la lengua, de dialectos territoriales, jergas profesionales, etc. En la polifonía “[...] la importancia de la heterogeneidad lingüística y de las características discursivas se conservan pero disminuyen y, sobre todo, cambian las funciones artísticas de estos fenómenos. No se trata de la propia existencia de determinados estilos de lengua, de dialectos sociales, etc., establecidos bajo criterios puramente lingüísticos, lo que importa es bajo qué *ángulo dialógico* se confrontan o se contraponen en la obra.” *Idem*. El subrayado es del autor. En la obra monológica no importa los tipos de discurso y su distribución composicional; el autor, su comprensión y valoración, predomina sobre todas las demás y forman un todo compacto. En el monologismo el autor resuelve de una vez por todas con su palabra directa o refractada la valoración de las voces ajenas. Toda discusión está resuelta de antemano; el centro discursivo, la conciencia y el acento predominantes son del autor. Véase *ibid*, p. 285.

⁴⁹ El cronotopo se define como “[...] la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” Véase Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 237. La intersección de las series y uniones del tiempo y el espacio constituyen la característica del cronotopo artístico. El cronotopo determina la imagen del hombre en la literatura, además de ser el campo principal para la representación de las imágenes de los acontecimientos; tiene importancia para la novela y sus tipos, y determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la

que importa para esta lectura es resaltar la idea de cronotopo en su esencia, su principio básico, es decir, el hecho de que los momentos de la conclusión valorativa espacio-temporal (cronotopo) y semántica (palabra) están unidos.

El águila y la serpiente, con base en Bajtín, sigue el desarrollo del cronotopo del camino que es donde tienen lugar los encuentros.⁵⁰ El paso de Guzmán personaje-narrador a través de la obra lo conforma el gran viaje, lugar donde se encuentra con revolucionarios y caudillos, que son los puntos que determinan ese viaje y que son necesarios para la representación artística cronotópica y valorativa; esto es, que en su paso por el argumento, va a encontrarse con distintos puntos de vista espacio-temporales y diversas valoraciones que proporcionan los personajes, el personaje-narrador y, a su manera, los géneros intercalados y discursivos, los cuales se estudian más adelante.

El gran viaje de Guzmán personaje-narrador inicia en barco, lugar propicio para cerrar el conflicto entre maderistas y norteamericanos, configuración del inicio de la Revolución. De forma resumida parece una comedia absurda representativa de las relaciones entre Victoriano Huerta y los norteamericanos, contra los maderistas; como si fuera un cuento lleno de ironías, o una gran alegoría. En este caso, como cuando el doctor Dussart quiere mejorar las relaciones de su grupo con el país del Norte: “[...] el doctor Dussart nos inició en el trato de su nueva amiga. No había cesado en ponderarnos las relaciones valiosas que, sin duda, debía de tener ella en los Estados Unidos, así como lo útil que podría sernos para los fines de ‘la causa’.”⁵¹ Asimismo, cuando se reafirma la relación entre

realidad. Por ello la obra siempre incluye un momento valorativo, o más bien, una serie de valores cronotópicos de diversa magnitud y nivel. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales, además de que se encuentran los personajes, el narrador, el autor y su imagen, y los géneros intercalados; todos éstos son elementos que se articulan entre sí.

50 “En el camino (en el ‘gran camino’), en el mismo punto temporal y espacial, se interceptan los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades. En él pueden encontrarse casualmente aquellos que, generalmente, están separados por la jerarquía social y por la dimensión del espacio; en él pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse destinos diversos.” Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 394. En todo encuentro la definición temporal (al mismo tiempo) es inseparable de la definición espacial (en el mismo lugar). Aislado es imposible el motivo del encuentro: siempre entra como elemento constitutivo en la estructura del argumento y en la unidad concreta del conjunto de la obra, además de que está incluido en el cronotopo de la aventura. *Ibid.*, p. 250. Por su parte Françoise Perus afirma que gracias al tema del viaje se resalta la heterogeneidad de tiempos y espacios culturales; ésta es una convención narrativa, que no es la forma de la novela, sino una parte de ella. *De selvas y selváticos: ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, p. 18.

51 Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 66.

Norteamérica y Huerta: “Sólo obtuvimos la confirmación de que el plan era diabólico, que no entorpecería nuestro viaje por territorio de los Estados Unidos hasta Sonora o Coahuila, y que la espía iba a convertirse, de acusadora, en acusada, castigo merecidísimo por estar a sueldo de Victoriano Huerta.”⁵² Con esto la imagen que se muestra de Huerta es de traidor: aliado de los extranjeros y contra Madero, por consiguiente contra la patria.⁵³

Asimismo, desde esta parte se empieza a construir la imagen de Carranza: “[...] con lo cual lo mejor de la mañana se nos fue en disquisiciones políticas y en construir castillos de naipes en torno de la personalidad de Venustiano Carranza, de cuyo temple hacíamos la garantía del éxito revolucionario.”⁵⁴ Esos “castillos de naipes” conforman la idealización que del caudillo hacían los maderistas como uno de los aciertos de la Revolución.

El siguiente punto de encuentro es Villa. Entre lo que sabe Guzmán del caudillo se encuentra lo que Vasconcelos le dice: “¡Ahora sí tenemos hombre!” Pero esta valoración es distinta de lo que el personaje-narrador observa en su encuentro físico con el caudillo: no puede creer que ése sea un hombre, sino una fiera desconfiada con la que había que tener cuidado. Estos dos mundos se contraponen: “[...] conversación que puso en contacto dos órdenes de categorías mentales ajenas entre sí. A cada pregunta o respuesta de una u otra parte, se percibía que allí estaban tocándose dos mundos distintos y aun inconciliables en todo, salvo en el accidente casual de sumar sus esfuerzos para la lucha.”⁵⁵ Esos dos mundos parecen irreconciliables: uno el mundo popular y el otro el mundo intelectual; su único punto de encuentro es la lucha revolucionaria.

Guzmán sigue sus viajes y es cuando se da su primer encuentro físico con Carranza sigue manteniendo sus “esperanzas de revolucionario en ciernes”, pese a lo que Vasconcelos le contó, esto es, otro punto de vista. Con todo también se suman otras características a la imagen representada: era protector y patriarca, sencillo, inteligente, autócrata y, principalmente, su imagen le recordaba al porfiriato. En Carranza se superponen tres imágenes: la suya, la de Porfirio Díaz, el dictador, y la Benito Juárez, el protector.

⁵² *Ibid.*, p. 82.

⁵³ Este capítulo no ha podido ser explicado y entendido por la tradición crítica, específicamente Sainz de Medrano lo encuentra como parte desligada del conjunto: “*El águila y la serpiente* es, antes que nada, un espléndido reportaje hecho por un observador sagaz y de intencionalidad objetiva. El relato está llevado en primera persona y con un ritmo muy vivo, directo e incisivo, aunque el libro primero, con su inconsistente historia de los mexicanos fugitivos de Huerta, que se trasladan en barco a Nueva York, y la presencia de la norteamericana, no lo permitan augurar así.” *Historia de la literatura hispanoamericana: desde el Modernismo*, Madrid, Taurus, 1989, p. 159.

⁵⁴ Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 110. El subrayado es mío.

Hasta el momento, ninguna de las actitudes del caudillo había provocado alguna opinión directa del narrador, pero con esto cambia, no puede permitir callarse, porque eso iba en contra de sus ideales: “Yo... ¿Hice bien yo? ¿Hice mal? Yo sentí vergüenza; me acordé de que estaba en la Revolución [...] y me sentí arrebatado por un dilema: o no tenía razón de ser mi rebelión contra Victoriano Huerta, o *era imperativo sublevarme allí también*, así fuera *tan sólo de palabra*.”⁵⁶ En cada encuentro, el personaje no sólo busca conflictos, sino que también se conflictúa: “¿Hice bien yo? ¿Hice mal?” Desde este encuentro no piensa lo mismo que el Primer Jefe, le manifiesta su abierta y frontal oposición. A partir de este conflicto el personaje-narrador, por un lado, comienza a llamar a sus seguidores “séquito”, después se comprueba que no puede seguir llamándoles grupo porque los que siguen a Carranza son serviles y aduladores. En este caso la palabra tiene una doble intención: grupo servil que sigue al autócrata. Por otro lado, en Carranza se reafirma la actitud de patriarca generoso (ironía), el cual divide para reinar.

Isidro Fabela reafirma lo anterior en su discurso, discurso que es una nueva valoración a la imagen y otro punto de vista distinto al del personaje-narrador: “Pero ¡qué mucho, señor, que los hombres *te sigan* y *te acaten*, si las damas, según hoy estamos viendo!...”⁵⁷ Sentido que el personaje capta, pero no los demás.

En su viaje el personaje escucha y toma en cuenta palabras y voces ajenas, que aportan juicios propios, para después emitir su opinión; esto hace más conflictivo su viaje. Como es el caso, por ejemplo, de su encuentro con los carrancistas; escucha los comentarios que hacen de Obregón: el de Pani que lo define como “suprema figura política del futuro”; el de Vasconcelos que lo entiende como “uno de tantos ambiciosos que nublaban el porvenir revolucionario”, y el de Adolfo de la Huerta que pretendía acercarlo al obregonismo de ese momento, así distintas valoraciones hacia una imagen. Presentado de esta última forma el obregonismo “medio lo conquistaba”, pero al acercarse a uno de los escritos del caudillo, consejo de De la Huerta, su visión se vuelve totalmente distinta a la de los demás, esto da oposición entre las visiones: el escrito, según Guzmán, no hace justicia a las ideas de su autor; esa combinación del estilo político y el literario sólo daba lugar a la risa, en “Orígenes de Caudillo”.

A partir de ese momento Guzmán se vuelve más crítico ante la figura de Obregón. En cuanto al aspecto militar, Eduardo Hay describe a Obregón como buen general y guerrillero: “Se le veía provisto [...] de una actividad inagotable,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 127. El subrayado es mío.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 133. El subrayado es mío.

de un temperamento sereno, de una memoria prodigiosa [...] estaba dotado de inteligencia multiforme [...] y de cierta adivinación psicológica de la voluntad e intenciones de los demás, analogía a la que aplica el jugador de póquer.”⁵⁸ Estas palabras Guzmán las toma del personaje para reacentuarlas y darles un sentido contrario: pareciera más bien que se trata de un héroe irreal, de esta forma ironiza la magnificencia militar de Obregón. Por su parte, Guzmán entiende que el caudillo no tenía la audacia y el genio de Villa, ni la capacidad de maniobrar como Ángeles lo entiende, pero reconoce su capacidad militar, así se da oposición entre las visiones.

Finalmente se da el encuentro entre los dos personajes: “[...] Obregón no vivía sobre la tierra de las sinceridades cotidianas, sino sobre un tablado; no era un hombre en funciones, sino un actor. Sus ideas, sus creencias, sus sentimientos, eran como los de un mundo del teatro [...] Era, en el sentido directo de la palabra, un farsante.”⁵⁹ La visión del narrador no coincide con la del militar: éste sigue pareciendo un ser irreal, fuera de lugar e insincero, actitudes que Guzmán repudia en esos momentos de lucha. Hasta el momento el personaje-narrador no es afín ni a la bandera carrancista, ni villista, ni obregonista y hasta ni maderista, que se denota en el desligue total con los maderistas del barco.

En su siguiente viaje Guzmán se encuentra con Iturbe. Lo define como alguien de poca cultura, tímido, con aplomo; que obraba moral y religiosamente. Con esto se dan varias imágenes para un personaje. Además su religiosidad lo hacía más espiritual y virtuoso al grado de tener “una tan auténtica inatención por lo inmediatamente material y corpóreo”. Iturbe hace la diferencia en la Revolución Mexicana por su religiosidad, se distingue de entre los demás revolucionarios.

En el aspecto militar, Iturbe sabía mandar, disponer, obrar y triunfar, aspectos que Obregón sabía reconocer. A Guzmán le simpatiza Iturbe aunque no es partidario de sus ideas: “[...] he vuelto a sentir el estremecimiento de *honda simpatía*, aunque *ajena a mis creencias*, por el general revolucionario que reconocía en público *su voto religioso* [...] A riesgo de romper con los hombres, cumplía Iturbe la oferta hecha a *su Dios* y empleaba en eso sus recursos oficiales.”⁶⁰ Mientras Iturbe sigue la religión antes que la revolución, Guzmán no reconoce ese Dios ajeno, sigue sus aspiraciones revolucionarias. Las creencias de cada uno no son afines; nuevamente se da la oposición entre los personajes.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 140-141.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 179. El subrayado es mío.