

Los tres Guzmán y el diálogo con Pancho Villa

Nicolás Goodbody

“Pues ¡qué se me hace [...] que es más valiente el civil que el militar!”

—PANCHO VILLA EN *El águila*

Dentro del discurso de *El águila*, existen tres Guzmán distintos: el autor, el narrador y el personaje. Aunque hemos mencionado la existencia de varias permutaciones de Martín Luis Guzmán en nuestra interpretación de *El águila y la serpiente*, hasta aquí hemos hablado, sobre todo, del Guzmán narrador sin aludir a sus otras variantes. En este capítulo exploraremos a estos otros Guzmán, los factores que los diferencian y la relación dialógica que surge entre ellos y el personaje de Pancho Villa. El comienzo lógico es el Guzmán autor, quien en realidad nunca aparece en las páginas de la novela; se queda oculto detrás de la obra que ha realizado. Por eso, sólo podemos determinar sus opiniones y sus intenciones artísticas al escribir *El águila* examinando otros textos (ensayísticos, no de ficción) que él ha escrito sobre su país y sobre sí mismo.

Al Guzmán narrador ya lo conocemos bien (casi como si fuera un personaje). Ya sabemos que él representa las tendencias monológicas del discurso de la novela. Sin embargo, nos falta explorar los orígenes y las consecuencias de este papel. Emplearemos las teorías de Georg Lukács sobre la *modernización* del lenguaje en la novela histórica, un fenómeno al cual Umberto Eco hace referencia también. Combinando las ideas de estos dos pensadores, llegaremos a la conclusión de que el acto de narrar en sí es una especie de monologismo. Cuando agregamos las interpretaciones de Roland Barthes sobre la lengua, el estilo y la escritura, veremos que la literatura es la imposición del orden social. Éste será el papel del Guzmán narrador: imponerle orden al caos de la Revolución Mexicana.

A primera vista, parece imposible separar al Guzmán personaje del Guzmán narrador porque ellos existen simultáneamente en las páginas de la novela. No obstante, la diferencia entre ellos se nos vuelve tajante

cuando nos damos cuenta de que el discurso del Guzmán personaje es dialógico mientras que el del narrador (como ya sabemos) es monológico. A la vez que el narrador se enfrenta al caos de la Revolución, teniendo como propósito darle algún orden a ésta, el personaje se enfrenta a la personificación de la Revolución, Pancho Villa, y tiene el papel de dialogar el discurso militar del general. De nuevo aplicamos los términos lingüísticos de Bajtín a la relación que hay entre Villa y el Guzmán personaje: el discurso de éste es *internamente persuasivo*, y el del otro es *autoritario*. Esta diferencia se manifiesta en la novela por medio de la división entre el civil (Guzmán) y el militar (Villa).

Este choque entre el civil y el militar será la base del diálogo entre Villa y el Guzmán personaje. Examinando no sólo los caracteres distintos de sus discursos respectivos sino las propiedades lingüísticas de sus diálogos, veremos el surgimiento y el desarrollo de la relación dialógica entre Villa y Guzmán que —nacida de sus lenguajes diferentes— llegará a ser no sólo un intercambio filosófico sino una lucha por el poder sobre el movimiento revolucionario.

3.1 Guzmán, el autor

Aunque *El águila y la serpiente* es una ficción, algunas partes de la trama son completamente verídicas.¹ Tomemos como ejemplo el capítulo “González Garza, presidente” (II.7.2). El 16 de enero de 1915, Guzmán es nombrado Ministro de Guerra y Marina por Roque González Garza, que se ha hecho el Presidente provisional de la república tras la huida del gobierno convencionista. Luego, Guzmán logra escapar de la ciudad de México para entrevistarse con Villa en Aguascalientes (encuentro recordado en el último capítulo de la novela). Tras dejarle ir Villa, Guzmán va con su familia a los Estados Unidos (más precisamente a Nueva York), y luego a Madrid, donde convive con Alfonso Reyes en un pequeño departamento.² Allí, Guzmán escribe un pequeño libro de ensayos que se publicará en diciembre de 1915 bajo el nombre *La querrela de México*.³

¹ Véase: Blassi.

² A los investigadores que hablan de las cualidades cinematográficas de la prosa de Guzmán, les conviene notar que durante su estancia en Madrid, Guzmán y Reyes escriben una columna de crítica de cine bajo el pseudónimo “Fósforo”.

³ Fernando Curiel, *La querrela*: 52-3.

La edición original de *La querrela* empieza con el epígrafe: “Nada es imposible sin la reforma moral de algunos”,⁴ una referencia clara a la época de la Reforma. Como lo describiría el propio Guzmán cuarenta años más tarde en *Apunte sobre una personalidad*,⁵ este libro trata de identificar un hilo conductor que corriera por toda la historia independiente de México. El joven Guzmán:

acomete un ensayo de coordinación histórica y política nacional, pensando que así ha de revelársele la virtud unificadora de lo mexicano en el curso de su evolución, y que a lo largo de esa hebra podrán engarzarse, con igual resplandor que los hechos y los hombres de 1810 a 1821 y los de 1856 a 1867, los de 1910 a 1915 (961).

En *La querrela*, Guzmán mantiene que lo que impide a México resolver “el problema de su existencia normal como pueblo organizado” es su “incapacidad moral” (25), la cual tiene dos fuentes: la inconsciencia (quizás inocencia) moral del indígena y la plena inmoralidad del criollo. La situación sólo se empeora por el hecho de que México carece de materias propias. Se queja el joven Guzmán: “nuestras instituciones son importadas; nuestra especulación política —vaga y abstracta— se informa en las teorías extranjeras de moda” (15). Resulta que, desde su inicio, la política mexicana ha sido completamente ajena a sus propias realidades, que ha existido un pequeño grupo de criollos que se han peleado entre sí sin preocuparse por el bien del país. Con el paso del tiempo, Guzmán caracterizará a los líderes militares de la Revolución del mismo modo, diciendo que la violencia es “la forma habitual como casi todos los políticos mexicanos de la oposición expresan su desacuerdo” (*A orillas*, 32). Guzmán mantiene que México sólo puede resolver su querrela examinándose a sí mismo y capitalizando su propia riqueza. Dicho de otra manera: “El material patrio es el que debemos trabajar” (12).

Por un lado, las opiniones que el Guzmán autor desarrolla en *La querrela* aparecen en *El águila* intercaladas en el comentario del Guzmán narrador. Por ejemplo, éste menciona que las alianzas y escisiones entre los líderes militares del norte se basan más en las “consideraciones individuales y de poder futuro que en discrepancias respecto a los principios” (I.4.2, 262). Más tarde, en el Hospital Militar (I.5.7), el Guzmán personaje parece sufrir del mismo idealismo ignorante (y la ceguera a la reali-

⁴ *Ibíd.*

⁵ Andrés Iduarte dice que “no hay mejor hilo para seguir su obra” que este *Apunte. Tres escritores mexicanos* (México: Editorial Cvltvra, 1967): 80.

dad) de los gobernantes mexicanos anteriores. Él exclama: “¿hay algo más nuestro que la convicción de que todas las cosas pueden, en un momento dado, surgir del seno mismo de la nada?” (292).

Por otro lado, las opiniones del Guzmán autor se manifiestan en su novela por medio de episodios alegóricos —los cuales, de no haber leído *La querella*, interpretaríamos como retratos costumbristas. En el caso del general Pérez, un revolucionario belicoso estacionado en Veracruz (que ha sido ocupado por la marina estadounidense), vemos que el instinto de sumisión a la autoridad domina su carácter —aun cuando dicha autoridad es extranjera (II.1.2, 345). Este episodio nos recuerda la “postración natural” que, según el autor de *La querella*, da al indígena “la apariencia de perfecto ciudadano” (20).

Ahora surge la pregunta de que, si el Guzmán autor ya ha creado una visión unificadora del México revolucionario, ¿por qué opta por volver a intentarlo (esta vez mediante la ficción) en *El águila*? Guzmán nos da la respuesta en *Apunte sobre una personalidad*. Hablando de sí mismo en tercera persona, dice que tras escribir *La querella*, al joven escritor “lo esteriliza el ver convertirse en ideas, imágenes que lo cautivan como hombres, y en diagramas y especulaciones teóricas, hechos que para él viven como acontecimientos” (961). La historia y la visión unificadora de México no faltan en *La querella*; más bien, el libro carece de vida, del toque humano que convierta la historia objetiva y seca en la historia épica (nos recuerdan las palabras del Guzmán narrador al comienzo de “La fiesta de las balas”). Guzmán describe la importancia del lado humano de la historia en su entrevista con Carballo, diciendo que

ningún valor, ningún hecho, adquiere todas sus proporciones hasta que se las da, exaltándolo, la forma literaria [...]. Las verdades mexicanas son allí por la fuerza literaria con que están vistas, recreadas”.⁶

Así que las opiniones que el Guzmán narrador elabora en *La querella* no cambian en *El águila*. Más bien, el aspecto humano, la belleza estética, las cualidades épicas de la historia —en fin: el arte— son el foco de su obra. Al escribir *El águila*, el joven Guzmán quiere

hacer, con miras a lo que busca, el retrato de sus hombres y la pintura de sus escenas, urdidos los unos con las otras y tramando todo mediante un procedimiento tal que, dando unidad al conjunto, y librándolo de ser historia, o biografía, o novela, le comu-

⁶ Carballo, 65.

nique la naturaleza de los tres géneros en proporción bastante para no restar fuerza al principio creador ni verdad sustantiva a lo creado (*Apunte*, 961).

De esta visión épica de los acontecimientos de la Revolución nace la novela histórica *El águila y la serpiente*.

3.2 Guzmán, el narrador

Bajtín nos recuerda que cuando el habla de un individuo se encierra en otro contexto, ella siempre está sujeta a ciertas transformaciones semánticas (340). Aplicando esta idea al mundo de la ficción, deducimos que cuando las palabras habladas de una persona se recrean en el texto de una novela, no pueden sino cambiar —aun si la recreación se hace palabra por palabra. Conforme con los autores mexicanos de la Reforma, que mantenían que la presencia (y la subjetividad) del autor no se podrían eliminar incluso de las obras estrictamente costumbristas, Bajtín nos lleva a la conclusión de que el simple acto de narrar trae como resultado algún cambio en el discurso del individuo que habla.

Lukács se refiere a este mismo fenómeno en el contexto de la novela histórica, bautizándole como la *modernización del lenguaje*.⁷ Según él, el autor de una novela histórica tiene que encontrar un equilibrio entre el lenguaje de la época de la que escribe y el del lector. Tiene que ser fiel a la historia a la vez que escribe en una forma que el lector moderno pueda entender. De este modo, el autor no transcribe las palabras de sus personajes sino que las *recrea*, y así las moderniza. Y si tomamos en cuenta el hecho de que, según Bajtín, el lenguaje de un individuo no sólo representa su visión del mundo sino que está ligado inextricablemente a ella, es obvio que el autor, modernizándoles el lenguaje a sus personajes, también les moderniza —o sea, les altera— la psicología. Como Lukács nos dice, la modernización “does not make the feelings, ideas and thoughts of *past human beings intelligible to us*, but attributes our feelings to them” (198). *

Sin embargo, las ideas de Lukács son más adecuadas para las novelas históricas que traten de una época ya lejana —*Salammbô* de Flaubert es el ejemplo que él da (198)—. En cambio, en el caso de *El águila y la serpiente*, publicado unos trece años después de los acontecimientos, no le podemos

⁷ Georg Lukács, *The Historical Novel*, traducido por Hannah Mitchell y Stanley Mitchell (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983): 198. De aquí en adelante, las referencias a esta obra se pondrán en el texto.

* “No nos hace inteligibles los sentimientos, ideas y pensamientos de los seres humanos del pasado, sino que les atribuye a éstos nuestros sentimientos”.

aplicar lo que Lukács llama la *arqueología* literaria (189), o sea, la acción de hacer el pasado lejano inteligible al presente. Más bien, hay que usar la idea paralela de Umberto Eco: la *antropología* literaria.⁸ Según el pensador italiano, el reto del antropólogo es explicar el carácter de una sociedad (la cual le es ajena) a otra sociedad (la suya), usando un lenguaje que, por un lado, conserve la lógica autónoma de la sociedad ajena y que, por otro lado, sea entendida por la cultura propia. En el contexto de la literatura, el autor se enfrenta al mismo problema al escribir una novela —y especialmente una novela histórica— porque tiene que imponer un orden narrativo a la condición humana, la cual es caótica y fragmentaria por naturaleza. Como vemos en la siguiente cita, la representación novelística completamente fiel de una situación histórica es imposible:

If he [the author] wants to give the situation narrative form, he will have to organize all the elements at his disposal in a narrative progression borrowed from the literary tradition. Having thus seized the language of a situation in which human relationships are distorted, betrayed, and, generally speaking, in a state of continuous crisis, he is led to organize it according to a narrative convention that automatically masks its true fragmentary, dissociated nature with an appearance of continuity and order (146)**

Al fin y al cabo, tanto las teorías de Lukács como las de Eco abordan el mismo fenómeno monológico: transcribir el mundo real a las páginas de una novela es representar un discurso usando otro. Esto nos recuerda las novelas de la Segunda Línea Estilística, que incorporan discursos ajenos con el propósito de ennoblecerlos o hacerlos más dignos de la literatura. Sin embargo, usando las ideas de Lukács y Eco, vemos que este fenómeno se extiende a todas las novelas porque la literatura, por naturaleza, tiene que imponer algún orden, algún discurso ajeno a la realidad que el libro aborda. Dicho de otra manera, por muy diligente que sea el autor en incorporar la heteroglosia en su novela, nunca puede escapar del monologismo.

⁸ Umberto Eco, *The Open Work*, traducido por Anna Cancogni (Cambridge: Harvard University Press, 1989): 144. De aquí en adelante, las referencias a esta obra se pondrán en el texto.

** Si el autor desea dar forma narrativa a la situación, tendrá que organizar todos los elementos a su disposición en una progresión narrativa tomada en préstamo de la tradición literaria. Habiendo captado así el lenguaje de una situación en que las relaciones humanas se distorsionan, traicionan y, de manera general, se ponen en estado de crisis permanente, se ve orillado a organizarla conforme a una convención narrativa que automáticamente enmascara su naturaleza fragmentaria y disociada con una apariencia de continuidad y orden (146).

Roland Barthes da otra interpretación de la creación literaria, de la cual inferimos que el monologismo no es tanto un fenómeno inevitable como una forma consciente del control social. Según él, la novela histórica no aborda la búsqueda del equilibrio entre un discurso ajeno y un discurso propio, sino que conscientemente trata de unir la realidad de los hechos históricos y la idealidad de los fines de la sociedad. Esta teoría, que él elabora en su libro *El grado cero de la escritura*, se basa en su definición de la escritura, la cual surge de la interacción entre la lengua y el estilo. Ahora bien: la *lengua* es simplemente las palabras que un autor puede usar; es “el límite inicial de lo posible”.⁹ El *estilo* es la manera en que el autor decide usar su lengua, cómo él construye, palabra por palabra, su obra. Y mientras que la lengua tiene una estructura horizontal, el estilo tiene una extensión vertical. De la interacción entre los dos surge el concepto multidimensional de la *escritura*. Es decir, “lengua y estilo son objetos; la escritura es una función” (22).

Estos tres términos no son estáticos. Cada cual tiene una relación aparte de dicha unión trigémina que va transformándolo. La lengua cambia con el tiempo —las definiciones de las palabras evolucionan—, el estilo cambia con el escritor —“se hunde en su mitología personal y secreta” (18)—, y la escritura tiene un compromiso con la historia. Barthes da el ejemplo de la escritura política que siguió a la Revolución Francesa, pero igual podemos aplicar sus palabras a la Revolución Mexicana:

No hay duda de que cada régimen posee su escritura, cuya historia está todavía por hacerse. La escritura, siendo la forma espectacularmente comprometida de la palabra, contiene a la vez, por una preciosa ambigüedad, el ser y el parecer del poder, lo que es y lo que quisiera que se crea de él: una historia de las escrituras políticas constituiría por lo tanto la mejor de las fenomenologías sociales (32).

Este compromiso no sólo se encuentra en la escritura política, donde la relación es más que obvia, sino también en el *relato*, que en el discurso de Barthes también lleva el nombre de la *novela*. Igual que el estilo es la selección de unas palabras sobre otras —o sea, el refinamiento de la lengua—, el relato es la elección de unos hechos sobre otros. La novela no recrea exactamente la historia, sino que la refina juiciosamente. Impone un orden: “transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo” (45). Más preciso, la

⁹ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, traducido por Nicolás Rosa (México: Siglo XXI, 1997): 20. De aquí en adelante, las referencias a esta obra se pondrán en el texto.

novela es el mito, “el acto de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible” (38).

Ahora volvamos al narrador. Si el acto de narrar, como hemos dicho, iguala la imposición del orden, el narrador Guzmán (la voz de *El águila y la serpiente* y los ojos por los que vemos el mundo de la Revolución) ha de ejecutar este papel de ordenación desde el comienzo de la novela. Por eso, empezamos con el Libro Primero, el episodio de la bella espía. Pocos investigadores han examinado esta parte de *El águila*, quizá por su incongruencia con el resto del libro. A primera vista, los primeros tres capítulos de la novela parecen tan superfluos que se puede entender la razón por la cual la editorial Knopf quiso omitirlos de la traducción inglesa.¹⁰ Sin embargo, Juan Bruce-Novoa propone que, esta novela tan seria, empieza con una comedia de errores a bordo de un barco para presentar los grandes temas del libro al lector.

Como una obertura a una sinfonía u ópera en que se introducen los motivos de la obra, el primer libro pone en juego todos los elementos del argumento de la novela dentro de un episodio alegórico que sirve de duplicación interior de la trama.¹¹

Además de cuestiones temáticas, el Libro Primero nos presenta el carácter de Guzmán como narrador. Bruce-Novoa habla de su posición fundamentalmente moral, “desde la cual dirá la verdad no sólo a los otros personajes en momentos claves, sino [...] a los lectores”.¹² Pero esta interpretación le asigna una autoridad al narrador sin tomar en cuenta el carácter de su papel. Más bien, yo diría que el Guzmán narrador *parece* ser la autoridad moral e intelectual del episodio (y, más tarde, del libro entero) porque él mismo está creando el discurso. Por ejemplo, el plan del doctor Dussart para engañar a la supuesta espía de Porfirio Díaz (I.1.2, 208) nos parece ridículo a nosotros porque así se le parece a Guzmán. Al tener éxito Dussart, Guzmán, en vez de admitir su equivocación (así debilitando su posición de autoridad), da una explicación que fortalece su superioridad intelectual sobre los demás. Dice: “No hay que contar con la inteligencia de otros —los otros, por regla

¹⁰ Para más agravios contra *El águila* en las editoriales estadounidenses, véase: Juan Bruce-Novoa, “*El águila y la serpiente* en las versiones estadounidenses”, *Plural: Revista Cultural de Excelsior* vol. 17, núm. 193 (1987): 18-21. También: “Martín Luis Guzmán’s Necessary Overtures”, *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos* vol. 4, núm. 1 (1986).

¹¹ *Ibíd.* “*El águila y la serpiente...*”, 18.

¹² *Ibíd.*

general, son estúpidos” (209). Y esta alteración de discursos ajenos de parte del Guzmán narrador no se limita al contenido de dichos discursos sino que se extiende a sus lenguajes también. Los ejemplos más obvios son aquellos en los que Guzmán traduce sus diálogos con norteamericanos del inglés al español. No podemos apreciar la “suavidad” del acento de Nueva Inglaterra del capitán del barco ni captar las implicaciones sociolingüísticas de ello, sino que tenemos que conformarnos con la descripción que el Guzmán narrador nos da (I.1.1, 202). Igual con la conversación entre Guzmán y su compañero de cuarto (205), no podemos sino imaginar las palabras inglesas que usan en realidad. Estos ejemplos pueden parecer traducciones inocentes para beneficio del lector hispanohablante, pero, como nos dice Bajtín, traducir el habla de otro es someterlo a ciertas transformaciones semánticas. Así que el Guzmán narrador no sólo somete las acciones de los personajes de *El águila* a sus propias opiniones; les altera aun el modo de hablar —y así somete sus personalidades a un juicio moral también.

El final del Libro Primero nos da la visión más clara del carácter del Guzmán narrador. Él usa sus habilidades cuentísticas para salvarse a sí mismo y a sus compatriotas. Empleando las ideas de Bruce-Novoa, notamos el paralelismo entre este episodio y el final del libro, donde Guzmán usa los mismos dones para convencer a Villa que le deje escapar al norte. No obstante, la ficción que Guzmán cuenta a la bella espía es aun más significativa porque representa el papel de narrador que Guzmán tendrá en el resto del libro. Así como el narrador de una novela histórica —sobre todo el de una novela de la Revolución— tiene que sacar algún orden lógico / narrativo del caos de los acontecimientos, Guzmán toma algunos aspectos del caos que ha resultado del plan absurdo de Dussart y los hace armonizar en un relato coherente. Y dado que en este caso es obvio que Guzmán acarrea agua para su molino, tenemos que estar conscientes de que su narración no es la elección de algunos hechos sobre otros por razones puramente narrativas: los prejuicios y las opiniones del autor Guzmán que hemos examinado en *La querrela* juegan un papel también importantísimo

Vemos al Guzmán narrador intentar otra forma de ordenación en “En el hospital militar” (I.5.7). Por un lado, él y su compañero Eduardo Hay tratan inútilmente de salvar un establecimiento médico perdido en la anarquía del conflicto armado.¹³ Por otro lado, el hospital le sirve a

¹³ Véase nuestro examen de este episodio en la sección anterior y también: David Laraway, “Doctoring the Revolution: Medical Discourse and Interpretation in *Los de abajo* and *El águila y la serpiente*”, *Hispanófila*, núm. 127 (1999).

Guzmán de plataforma desde la que intenta una clasificación de los tipos distintos de balas. Nos dice el narrador que “cada herido era revelador de la existencia de una categoría particular de balas, de una personalidad actuante en cada proyectil al momento mismo de asestar el golpe” (293). Según la taxonomía balística del narrador, además de las balas serias (dóciles “al humano furor de matar”), existen balas concienzudas, balas imaginativas y fantaseadoras y hasta balas juguetonas (292-3). Los esfuerzos del Guzmán narrador aquí representan su papel en el libro entero: así como él nos presenta “la gama matizada” de las varias categorías y las personalidades de las balas en “En el hospital militar”, nos presentará las varias especies de hombre¹⁴ durante el transcurso de *El águila*. Su papel aquí, igual que en el resto del libro, es ordenar las personalidades de la Revolución mexicana según las convenciones narrativas. Aunque no se puede controlar la trayectoria ni las acciones de las balas (mucho menos las acciones de los revolucionarios sangrientos), el acto sencillo de clasificarlas y describirlas las somete, de alguna manera, al discurso del libro (representado por el Guzmán narrador). De nuevo, vemos que narrar es controlar.

Pero cuando el Guzmán narrador que conocemos, la autoridad moral y la representación de las tendencias monológicas en *El águila*, se ve por primera vez con Pancho Villa (I.2.3), el revolucionario más sangriento de todos, aquél se encuentra de repente en otro mundo donde sus habilidades de controlar la anarquía de la Revolución por medio de un discurso literario se ponen en tela de juicio. La transición tajante entre el discurso del Guzmán narrador y el del mundo en que ahora se encuentra se nota en el plano lingüístico, en el choque entre los lenguajes distintos de los personajes. La entrada de Guzmán en un mundo al que es ajeno casi se anuncia en la voz ronca del soldado que pregunta: “¿Pa dónde jalan, pues?” (230). Cuando Amador (el guía de Guzmán y de Pani) los presenta usando los largos y pomposos títulos que éstos han acumulado en el gobierno de Madero, el mismo soldado no sólo los desprecia, anunciándolos simplemente como ministros, sino que desprecia al discurso erudito que ellos y sus títulos representan y a la lengua española cuando enuncia la palabra “menistros” (231). Este mismo choque entre lo culto y lo popular

¹⁴ Referencia clara a Hugo Rodríguez Alcalá, “Sobre las muchas ‘especies de hombre’ en *El águila y la serpiente*” en *Five Essays on Martín Luis Guzmán*, William W. Megenney (ed.) (Riverside: Latin American Studies Program of the University of California, 1978). Este artículo será clave en nuestra exploración de los arquetipos del civil y del militar en la sección 3.4.

ocurre de nuevo cuando Amador se los presenta a Pancho Villa usando “frases de presentación tan suntuosas como largas” (231). Villa no contesta; les invita a sentarse y los escucha. Sólo habla un momento después, cuando interrumpe a Pani y le hace una pregunta que demuestra su lenguaje distinto y el carácter (completamente extraño a los intelectuales) que éste representa. Dice Villa: “¿Y cómo no le metió usted un balazo a ese jijo de la tiznada de Victoriano Huerta?” (232).

Así va el diálogo entre Villa y los tres intelectuales, siendo obvio el choque lingüístico en la descripción que el Guzmán narrador nos da:

por más de media hora nos entregamos a una conversación extraña, a una 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 (232).

Lo que diferencia las descripciones que hace Guzmán de Villa en este episodio de las que hace de otras figuras de la Revolución es el tono de duda que predomina en ellas. Aunque (como hemos concluido antes) la narración debe ser un acto de control en sí, hay un sentimiento patente de que cualquier esfuerzo por controlar a Villa —tanto en el nivel literario como en el nivel real— será inútil:

Pancho Villa, cuya alma, más que de hombre, era de jaguar: jaguar en esos momentos domesticado por nuestra obra, o para lo que creíamos ser nuestra obra; jaguar a quien, acariciadores, pasábamos la mano sobre el lomo, temblando de que nos tirara un zarpazo (233).

Aquí vemos que domesticar a Villa sería tan difícil como dictar la trayectoria y la personalidad de una bala —un paralelismo cuya importancia se nos presentará cuando exploremos el diálogo entre Villa y Guzmán. Pero si queremos examinar a Villa y a Guzmán juntos, hay que ponerlos en el mismo ámbito, es decir, sacar a Guzmán de su papel del narrador y ver cómo funciona en el de personaje.

3.3 Guzmán, el personaje y el civil

Poner al Guzmán autor aparte de los otros Guzmán es fácil: éste no aparece en las páginas de *El águila y la serpiente* mientras que los otros dos se restringen a ellas. En cambio, separar al Guzmán narrador del Guzmán personaje es más problemático porque ambos coexisten en la misma entidad —es decir, en el joven revolucionario cuyas aventuras

presenciamos en *El águila*.¹⁵ En el mismo episodio, en el mismo momento y en el mismo cuerpo, cada cual está realizando su papel respectivo. El narrador narra mientras que el personaje habla, y así contribuyen al discurso de la novela de maneras distintas. De hecho, el carácter del discurso novelístico ejemplifica la situación de los dos Guzmán porque, igual que dentro de una novela existen tendencias monológicas y dialógicas, hay dos corrientes opuestas en el protagonista de *El águila*. Lo que diferencia al narrador del personaje es el hecho de que aquél representa el lado monológico del discurso de la novela a la vez que éste introduce tendencias dialógicas al mismo.

A su vez, Pancho Villa interacciona con ambos Guzmán, pero en maneras distintas. Para el Guzmán narrador, el general representa el lenguaje popular y la presencia de la heteroglosia en *El águila*; es una fuerza animal que él quiere controlar, encerrándolo en su narración. En cambio, para el Guzmán personaje, Villa representa el discurso monológico y amenazador del soldado; a medida que el joven revolucionario conversa con éste, le va enseñando una manera más literaria de ver el mundo y un lenguaje que va más allá de las órdenes autoritarias del militar. Más tarde discutiremos cómo el discurso de la novela surge de estos diálogos, pero antes tenemos que volver a las teorías de Bajtín para precisar las diferencias en los discursos respectivos del Guzmán personaje y de Villa.

Según el pensador ruso, cada individuo tiene un discurso y un lenguaje propio y, como resultado, una ideología distinta a la de los demás. No obstante, este discurso no surge de la nada; para llegar a un discurso propio, el individuo tiene que asimilar los discursos (es decir, las palabras y las ideas) de otros (341). Ahora bien, según Bajtín, hay dos tipos de discursos “ajenos”, y se asimilan de maneras distintas. El primero es el discurso *autoritario*, las palabras fijas e incuestionables que pretenden ser la verdad absoluta. En un discurso autoritario no hay distinción entre la palabra y la idea detrás de ella, porque supone que la ambigüedad (el dialogismo) dentro de la palabra no existe. Por eso, sólo se puede memorizar al discurso autoritario. Exige la completa lealtad lingüística e ideológica (343), y no se le asimila al individuo tanto como se le transmite (344) de uno a otro. Un ejemplo propicio a nuestra investigación de este

¹⁵ Para otro intento (distinto al mío) de diferenciar entre los tres Guzmán, véase: Marta Portal, “Los afanes divergentes en la voz narrativa de Martín Luis Guzmán”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* núm. 618-9 (1998): 3.

tipo de discurso es la orden militar: un oficial se la da a su inferior, y éste la cumple o la transmite (sin cambiarla) a otro para que sea cumplida.

El segundo tipo de discurso es el *internamente persuasivo*, en el cual hay una clara separación entre la forma y el contenido. La idea se le comunica al individuo usando ciertas palabras. Éste asimila dicha idea, y luego la relata a otros usando sus propias palabras. Así que, donde el discurso autoritario es incuestionable, el discurso internamente persuasivo está abierto a interpretaciones distintas (345). En vez de sólo poder transmitir el discurso sin cambiarlo, lo podemos usar para formar y comunicar ideas nuevas. Hablando del discurso internamente persuasivo, Bajtín dice:

We have not yet learned from it all it might tell us; we can take it into new contexts, attach it to new material, put it in a new situation in order to wrest new answers from it, new insights into its meaning, and even wrest from it new words of its *own* (since another's discourse, if productive, give birth to a new word from us in response) (346-7).***

Pensemos de este discurso como una novela: desde un solo relato brotan acontecimientos que se pueden contar e interpretar de varias maneras distintas.

Bajtín mantiene que asociamos ciertos discursos con ciertos arquetipos (el discurso ético con el cura, el filosófico con el viejo sabio, el sociopolítico con un líder, etc.) (347). En *El águila y la serpiente* el discurso autoritario se asocia con el militar, y el discurso internamente persuasivo se asocia con el civil. Aunque Villa y el Guzmán personaje llegarán a ser las representaciones esenciales de estas dos especies de hombre, el choque (y el consiguiente diálogo) entre los dos discursos se manifiesta por primera vez en las oficinas de la policía metropolitana de la ciudad de México (I.2.1) cuando un expediente común y corriente pasa por el escritorio del jefe de policía, Cosío Robelo. Entradas sus tropas constitucionalistas en la capital, Obregón ha hecho saber que cualquier delito se castigará con la pena de muerte, “sin más trámite que el de la identificación” (355). Éste es el trámite que Robelo tiene que firmar, mandando a fusilar a dos “desgraciados” aprehendidos en el acto de robar. Su deber es obvio: tiene

*** Aún no hemos aprendido de él todo lo que podría decirnos; podemos introducirlo en contextos nuevos, incorporarlo a nuevos materiales, ponerlo en una nueva situación para arrancarle nuevas respuestas, nuevas ideas a su significado e incluso arrebatarle nuevas palabras de su propiedad (puesto que el discurso de otro, si es productivo, engendra por respuesta una nueva palabra en nosotros) (346-7).

que firmar el papel. Pero el oficial, consciente de la desproporción entre el crimen y el castigo, pide los consejos del personaje Guzmán. El joven revolucionario no le quiere sugerir nada, razonando que su opinión de civil no tiene que ver con las obligaciones de Robelo: “El deber de usted es comportarse bien dentro de la norma militar [...]; el mío, proceder bien dentro de mi condición de civil” (357). Cuando Robelo no entiende esta distinción, Guzmán le explica que

La carrera de las armas divide la escala de los actos humanos en dos porciones que no siempre coinciden, y hay veces en que la elección se impone aun en el supuesto de la estricta legalidad militar; entonces, o se es buen hombre o se es buen militar (357).

Aquí vemos que el discurso militar es autoritario. Las órdenes de Obregón son tan fijas como el texto del trámite que Robelo tiene que firmar. Éste no puede asimilar e interpretar el documento —sería un acto de insubordinación. Sólo le queda firmarlo (demostrando su lealtad total) y pasarlo —o transmitirlo, en el lenguaje de Bajtín— al siguiente oficial.

El choque entre el civil y el militar, entre el discurso internamente persuasivo y el autoritario, se ve aun más claro en la Sexta Comisaría (I.2.2), donde las órdenes del trámite se cumplen. Uno de los presos se esfuerza por convencer al oficial de barandilla que su crimen no merece la muerte. Sus palabras, en contraste con las del militar, no mandan sino que tratan de razonar con el oficial, tanto al nivel lógico como al nivel emocional:

Yo no niego que sean buenas las órdenes, mi jefe; ni tampoco lo que se me dice de cuando los ejércitos entran en las ciudades grandes. Pero, en verdad de Dios, no es justicia que nos afusilen por tan poquita cosa. Considérelo nomás: ¡afusilarnos! (359-60).

Aquí, el preso suplica que el militar no sólo lo escuche sino que asimile y contemple sus palabras (“Considérelo nomás”) para llegar a la conclusión de que el castigo es injusto. Sin embargo, el oficial no puede sino permanecer leal al discurso autoritario y seguir el trámite al pie de la letra. Sus propias opiniones no tienen que ver. Por eso, no le queda sino repetir con sonrisa odiosa: “¡Tiene que ser!” (361). El oficial sólo puede contestar al preso diciendo: “Yo tengo que cumplir mis órdenes” (362).

Este intercambio entre el preso y el oficial de barandilla exhibe la misma dinámica que caracteriza las interacciones entre Villa y el Guzmán personaje: el joven revolucionario es la voz de la razón, y el general es la pistola. Dado eso, el paralelismo entre los acontecimientos en la Sexta Comisaría y el intercambio que se da entre Villa y el Guzmán personaje al final del libro es obvio. Sin embargo, lo que separa estos dos

episodios es el hecho de que el preso es fusilado mientras que Guzmán logra escaparse. La fuente de esta diferencia es el diálogo que surge entre Villa y el Guzmán personaje durante el transcurso de *El águila*. Mientras que el preso y el oficial se hablan sin entenderse (es decir, sin asimilar las palabras del otro), el joven revolucionario y el general del norte forman una relación dialógica, cada cual asimilando el discurso del otro y, de este modo, fraguando un discurso nuevo entre sí. En nuestra siguiente sección, exploraremos dicha relación y el surgimiento del nuevo discurso que constituirá el discurso central de la novela.

3.4 Guzmán y Villa: El diálogo entre el civil y el militar

En “La pistola de Pancho Villa” (II.2.3), la relación dialógica entre Villa y Guzmán¹⁶ apenas se está formando. Los dos revolucionarios no se conocen bien, y ambos van captando los detalles reveladores de la personalidad del otro, determinando cuál es el carácter del discurso de éste y cómo su propio discurso se le puede relacionar. Por ejemplo, al ver a Pancho Villa, el Guzmán narrador da una descripción larguísima de la pistola de Villa, parecida a la que hizo en su primer encuentro con el general (I.2.3, 232). Pero, a diferencia del primer encuentro, Guzmán se da cuenta del vínculo entre el arma y el alma del revolucionario.

Este hombre no existiría si no existiese la pistola —pensé—. La pistola no es sólo su útil de acción: es su instrumento fundamental, el centro de su obra y su juego, la expresión constante de su íntima, su alma hecha forma. [...] Al disparar, no será la pistola quien haga fuego, sino él mismo: de sus propias entrañas ha de venir la bala cuando abandone el cañón siniestro. Él y su pistola son una sola cosa (365).

Los acontecimientos que siguen a este momento de inspiración trascurren rápidamente: Guzmán “de repente, a quemarropa, sin preparación alguna” (366) le propone a Villa que mande la pistola a Lucio Blanco como demostración de su apoyo, y el general accede sin vacilar, entregándole el arma. Puede decirse que no tiene sentido que Villa, quien “nunca echó mano de la pistola sino para volverla a la funda tras liquidar la cuestión” (367), dé una parte fundamental de su ser a Guzmán sin pensarlo. Sin embargo, lo que vemos aquí, en realidad, es el primer choque entre el discurso del civil y el del militar. Las palabras de Guzmán (inter-

¹⁶ Por el resto de esta sección, se le referirá al Guzmán personaje simplemente como Guzmán.

namente persuasivas) pretenden influir sobre la lógica del general, haciéndole llegar a su propia conclusión (conforme con la de Guzmán). Pero Villa, acostumbrado al discurso militar, las oye como una orden. Por naturaleza, tiene que obedecer sin pensar. No es sino después de desarmarse cuando Villa se da cuenta de su error de escuchar al civil como si fuera un soldado.

Villa se recupera casi instantáneamente. Recobra su poder sobre la situación tomando una pistola de un inferior y apuntándola a Guzmán. “Ahora dígame cualquier cosa”, le desafía, “Lo que le nazca del corazón” (367). Con esta amenaza, Villa logra invertir la situación: Guzmán le ha quitado la pistola a Villa usando sus palabras, y ahora Villa trata de despojar al joven revolucionario de esas mismas palabras usando la pistola. En el breve silencio que sigue, Guzmán se fija no tanto en la nueva arma del general sino en sus ojos: “La evocación de la muerte salía más de aquel ojo que del circulito oscuro en que terminaba el cañón” (367). En estos pensamientos, vemos a Guzmán darse cuenta de que el discurso del militar no es sólo la orden incuestionable (como en la administración de la policía) sino también la invocación instantánea de la muerte a través de la pistola. En la Sexta Comisaría Guzmán ha aprendido que, enfrentado al discurso militar en la forma de un expediente, o se tiene que transmitirlo, firmando el papel, o se tiene que insubordinar. Pero ahora, frente a frente con la figura de Pancho Villa, él se da cuenta de que el discurso militar va más allá: uno tiene que escoger entre la vida y la muerte.

Villa termina preguntándoles a Guzmán y a su amigo militar, Domínguez, cuál de los dos es el más valiente. Guzmán, queriendo desviar la agresión del general, contesta que Domínguez. En cambio, Domínguez, a sabiendas que ni la pregunta ni la respuesta tienen cabida en el discurso del militar y que cualquier cuestionamiento puede llevar a la muerte, responde sin contestar directamente. Dice “ninguno”. La reacción de Villa es sorprendente, como si estuviera consciente de este choque entre el discurso militar y el discurso civil y apreciara la importancia literaria de la situación: “Pues ¡qué se me hace [...] que es más valiente el civil que el militar!” (368). Aunque Villa es la encarnación del discurso militar y de la muerte, su repuesta nos enseña su receptividad a las ideas y al discurso internamente persuasivo de Guzmán. Después del primer encuentro, el diálogo entre el general y el joven revolucionario queda abierto, y ambos personajes salen con un mejor entendimiento del carácter del otro.

Si es en “La pistola de Pancho Villa” donde el general del norte llega a respetar a Guzmán y su discurso civil, es en “El arte de la pistola” (II.4.4) donde el joven escritor aprende a estimar —y no sólo temer— el discurso

militar. En este episodio, Guzmán desafía indirectamente a Villa a que meta desde una distancia de veinte pasos una bala dentro de un casquillo del mismo calibre. Villa, experto tirador que es, no sólo acepta el reto sino que lo cumple con tanta precisión que parece conocer “el curso matemático de la trayectoria de sus balas” (422). Cuando el general le hace el mismo desafío a Guzmán (el hombre que usa palabras en vez de balas) y éste no puede, el general se pone a enseñarle a disparar porque teme que “Uno de esos días me lo matan” (424).

Vemos la división entre Guzmán y Villa al nivel lingüístico de nuevo cuando el general le dice al escritor: “yo soy su maistro” (425). Y la lección que él da a Guzmán es claramente a partir de un discurso militar: él no sólo le está enseñando a usar la pistola (la esencia de dicho discurso) sino que sus instrucciones son autoritarias: Guzmán no puede asimilar y reaplicar las palabras del general sino que tiene que seguirlas al pie de la letra y disparar (como dice Villa) “exactamente así” (425). Increíblemente, Guzmán logra mejorar su puntería usando el “consejo mágico” del general, casi metiendo la bala en el casquillo. Pero lo importante aquí no es tanto el mejoramiento del Guzmán tirador. En este capítulo, vemos un paralelismo fuerte entre los esfuerzos de Guzmán y la taxonomía balística que hace el Guzmán narrador en el Hospital Militar. En ese capítulo, el narrador trata de controlar las balas usando un discurso literario, pero este control narrativo no tiene ningún efecto en la realidad concreta de la novela. En cambio, en “El arte de la pistola”, Guzmán aprende a usar el discurso militar en su propio beneficio, logrando lo que no pudo con su discurso internamente persuasivo unos capítulos antes. Gracias a la enseñanza de Villa, Guzmán asimila aspectos del discurso militar a su propio discurso.

Puede decirse que “Pancho Villa en la cruz” (II.4.6) es el ejemplo más impactante del diálogo entre Villa y Guzmán, por la distancia lingüística e ideológica que separa a los dos personajes al principio del episodio y por el nivel de comprensión mutua al cual llegan ellos al final. El Guzmán narrador establece el tono del capítulo con un comentario sobre las diferentes especies de hombre, el cual no podemos sino aplicar al caso de Guzmán y Villa:

Los hombres no pertenecemos a una sola especie, sino a muchas, y que de especie a especie hay, dentro del género humano, distancias infranqueables, mundos irreductibles a común término capaces de producir, si desde uno de ellos se mira al fondo del que se le opone, el vértigo de *lo otro* (431).

La distancia vertiginosa que hay entre los dos personajes empieza a manifestarse cuando Villa, enfurecido por la sangrienta revuelta de su subor-

dinado Maclovio Herrera, le dice a Guzmán que “están sobrando muchos sombreros”. El joven revolucionario no entiende esta frase idiomática y le pregunta al general qué quiere decir. Villa se pone aún más furioso, contestándole a gritos:

Sobrando muchos sombreros, señor licenciado. ¿De cuándo acá no entiende usted el lenguaje de los hombres? ¿O es que no sabe que por culpa del Orejón (jijio de tal, donde yo lo agarre!...) mis muchachitos están matándose unos a otros? ¿Comprende ahora por qué sobran muchos sombreros? ¿Hablo claro? (432).

De repente, llega un telegrama. El telegrafista se lo entrega a Villa, pero éste, en vez de leerlo, lo devuelve al telegrafista para que él lo lea. Esta acción hace la división aun más tajante entre Guzmán y Villa porque nos recuerda que Villa es analfabeto. Así como Guzmán no ha podido entender el discurso de Villa, ahora Villa tampoco puede entender la palabra escrita, o sea, el discurso de Guzmán. El telégrafo dice que las tropas de Herrera han sido capturadas y pide las órdenes de Villa. “¡Pues ¿qué ha de hacer sino fusilarlos?!”, dice el general. “¡Vaya pregunta!” (433). Condena a los ciento sesenta soldados rebeldes a la muerte.

Tras dar la orden, Villa se vuelve hacia Guzmán y le pregunta “¿Y a usted qué le parece todo esto, amigo?” (434). Esta pregunta —y aun la propia situación— es casi idéntica a la que Cosío Robelo le hace en la comisaría (la pregunta que dio inicio al choque entre el discurso civil y el militar), pero en vez de aconsejar a un viejo amigo, Guzmán tiene que enfrentarse al origen de la orden, a la violenta representación del discurso militar, a Pancho Villa. Igual que en la comisaría, Guzmán trata de evadir contestar. Pero cuando el general insiste, Guzmán, pensando que su razonamiento es patente, le dice que los soldados no han de ser muertos porque “se rindieron” (435). Villa replica: “Sí. ¿Y qué?” Su pregunta no señala un sencillo malentendido, como en el caso de Guzmán y la frase “sobrando sombreros”. Villa entiende el significado de la frase pero, como dice el narrador, pronuncia el *qué* “con acento de interrogación absoluta” —es decir, Villa no entiende la *idea detrás de la frase*.

En el discurso militar, no hay manera de explicar el problema ético de matar a alguien que se ha rendido porque el discurso se limita a la creación, la transmisión y el cumplimiento de una orden. Las conclusiones éticas del individuo no tienen cabida en este discurso porque se interpretarían como un cuestionamiento de una orden. En este caso, la opinión de Guzmán es una plena contradicción de las palabras del general. Villa es incapaz de entenderla porque al discurso militar que él representa, las ideas de Guzmán le son incomprensibles. Por eso, cuando el joven escritor trata de explicar el dilema, tiene que usar su discurso internamente persuasivo. Sus

palabras no son una orden, sino un concepto que Villa tiene que asimilar y luego emplear en llegar a su propia conclusión. Dice Guzmán:

El que se rinde, general, perdona por ese hecho la vida de otro, o de otros, puesto que renuncia a morir matando. Y siendo ello así, el que acepta la rendición queda obligado a no condenar a muerte (435).

Éste es un momento clave en el desarrollo de Villa como personaje porque, después de contemplar las palabras de Guzmán, el general logra entender la injusticia de sus acciones y se da cuenta de su error. Por medio del telégrafo,¹⁷ él da la contraorden y, después del momento de más suspenso del libro, aprende que ella ha llegado justo a tiempo. Después, mientras se quita el sudor de la frente, Villa ha de estar pensando en la nueva idea que Guzmán le ha comunicado y la manera en que ha logrado hacerlo. Tan impactante es la lección que Guzmán le da en el discurso internamente persuasivo, que el general (el hombre que “no guarda cortesías con nadie” (438)) les dice, a Guzmán y a Domínguez, esa misma tarde: “muchas gracias, amigos: muchas gracias por lo del telegrama, por lo de los prisioneros” (437).

Pancho Villa parece haber asimilado el discurso de Guzmán a tal punto, que nos revela sus habilidades cuentísticas en el siguiente capítulo, “El sueño del compadre Urbina” (II.4.7). El general relata su huida, con su cómplice Urbina, de los rurales por la sierra de Durango con un manejo magistral del discurso literario. Usa la frase “¡Qué cosa es el sueño!”, como una anáfora, una muestra de sus pericias retóricas, y la descripción que hace de su compadre dormido no sólo nos recuerda la descripción que ha hecho el Guzmán narrador de la respiración de Villa una página antes (439), sino que la supera:

El leve moverse de la tela rosada sobre el pecho peludo y negro de mi compadre, se avenía tan bien con la soledad del monte, con el rumor quedo de las frondas, con el crujido profundo del masticar de nuestros caballos adormecidos, que sentí miedo. Me aterró la paz del dormir, contrapuesta en todo a la lucha a muerte en que estábamos metidos desde hace años, sabía Dios por qué (440).¹⁸

¹⁷ El telégrafo en sí es otro ejemplo (1) de la heteroglosia en la novela, igual que una carta escrita por un personaje, y (2) de un lenguaje (las palabras de Villa) encerrado en otro contexto (los “tiqui-tic” del telegrafista). Pero, aunque sea una cuestión interesante, no da espacio de explorarla aquí.

¹⁸ Esta descripción se vuelve aún más profunda cuando tomamos en cuenta que Villa, unos años después, manda fusilar a su compadre (Rodríguez Alcalá: 62).

Este pasaje contiene toda la emoción viva de las mejores narraciones de Guzmán, pero el estilo (más bien, el lenguaje) pertenece claramente al revolucionario duranguense. Ha asimilado el discurso literario del escritor y ahora lo reemplaza usando sus propias palabras.

Todos se quedan impresionadísimos con el relato de Villa. Los dos escritores presentes, Guzmán y José Vasconcelos, no pueden sino escuchar atentamente. Un nuevo Villa ha aparecido: el Villa espiritual.¹⁹ Los acontecimientos del capítulo anterior parecen haberlo transformado, y el discurso internamente persuasivo de Guzmán ha abierto y eliminado el discurso militar / autoritario de antes. Hay investigadores que verían este episodio como la culminación del control de Guzmán sobre Villa,²⁰ pero yo diría que éste es un análisis incompleto. Dado que el discurso civil de Guzmán es internamente persuasivo, no puede controlar (como el discurso militar), sino que sólo puede *convencer*. Este capítulo sí es el ápice de la relación dialógica entre Villa y Guzmán, pero sólo porque el joven revolucionario ha persuadido al duranguense a que asimile sus ideas y sus palabras para formar un discurso internamente persuasivo *propio*.

Sin embargo, vemos en “Un juicio sumarísimo” (II.5.3) que el éxito que Guzmán logra con el lado literario de Villa no alcanza a transformar su lado político y que el discurso autoritario del militar es una parte inherente del general. Cuando las tropas convencionistas por fin han tomado la ciudad de México, Guzmán va a buscar a Villa en las afueras de la ciudad. Esto lo hace no por razones políticas sino por el puro placer de conversar con él: “La conversación del revolucionario duranguense me atraía cada vez más por el interés que despertaban en mí sus observaciones, a menudo inesperadas, nuevas, sorprendentes” (452). Cuando encuentra al general, éste está dando una demostración de otro talento suyo (además de la puntería), haciendo rosas con una cuerda de lazar. Igual que en “El arte de la pistola”, Villa desafía a Guzmán a que lo copie y que haga una rosa igual a la suya, pero ahora él le apuesta cinco mil pesos. Otra vez, la única manera de cumplir con el reto es por medio de un discurso militar, una fiel reproducción de los movimientos del general. Mientras Villa hace otra rosa, Guzmán observa:

Todos sus movimientos, precisos y breves, habían durado apenas unos cuantos segundos. Yo los seguí atento, sin dejar que se me escapara uno solo [...]. Entonces, procuré ceñirme, como mono, a imitar a Villa (453).

¹⁹ Ibid., 61.

²⁰ Gyurko, por ejemplo.

En este momento vemos que el dialogismo entre Villa y Guzmán los ha cambiado a ambos. Villa ha asimilado unos aspectos del discurso literario, y Guzmán ha aprendido a seguir las órdenes fijas del discurso militar. Entre sí, los dos personajes han formado un nuevo discurso revolucionario, alguna especie de compasión militar o de militarismo literario.

Sin embargo, lo que parece una victoria se hace una ilusión cuando aparecen cinco presos condenados por Villa a la muerte por haber falsificado billetes. Guzmán, quien acaba de recibir cinco mil pesos recién impresos, está consciente de la hipocresía de fusilarlos “por un delito que el juez mismo cometía: fabricarse una moneda para sus usos personales” (454). Tan atormentado se siente el escritor que va al Presidente convencionalista, Eulalio Gutiérrez, para que él intervenga. Pero éste le dice que no hay esperanza:

Villa va a cometer un asesinato, un asesinato en el cual figuramos como cómplices [...]. Dice usted que yo soy el Presidente. ¡Presidente! Presidente de nombre. ¿Quién tiene la fuerza? ¿No la acapara Villa? ¿No son tuyas todas las tropas que nos rodean? ¿No manda él en todos los telégrafos y todos los ferrocarriles? ¿No emite él casi todo el dinero de que se dispone? [...] El mundo está lleno de buenos y malos ratos. A estos desgraciados les ha tocado uno malo, y no habrá Dios que los salve (457).

En esta conversación, Guzmán ha buscado a Gutiérrez tal como Cosío Robles lo buscó a él en la comisaría. El Presidente recicla los consejos que el joven revolucionario le ha dado a su amigo, diciendo que el castigo es obviamente injusto, pero que, dentro del discurso militar, no se puede hacer nada. Por mucho que el Guzmán personaje se haya esforzado en introducir un discurso civil, dialógico e internamente persuasivo en el discurso militar de la Revolución mexicana, y por mucho que lo haya logrado con Villa, al fin y al cabo, él se da cuenta que todo ha sido inútil. En el México revolucionario, todos viven bajo el discurso autoritario / militar de Pancho Villa. Como indica el título del Libro Sexto, que discutiremos en nuestro siguiente capítulo, sólo Villa tiene el poder.²¹

* * *

Tras examinar a los tres Guzmán, vemos que cada uno tiene una relación distinta con el personaje de Pancho Villa. Para el Guzmán autor, Villa es

²¹ Esta situación sería aún más clara si el editor de *El águila*, Manuel Aguilar, no hubiera cambiado el título original para la novela, *A la hora de Pancho Villa* (Carballo: 65).

su creación literaria, una parte de la novela en que el autor puede expresar sus opiniones sobre la situación de México y dar vida a los acontecimientos históricos que han formado su identidad. Para el Guzmán narrador, el general duranguense es un aspecto —más bien, una representación— del caos de la Revolución mexicana, un caos al que el narrador, dado su papel de arqueólogo o antropólogo literario, tiene que imponer algún orden por medio de un discurso literario. Y para el Guzmán personaje, Villa representa el discurso monológico, autoritario y a veces letal del militar. El personaje, que es literato y civil y, de ahí, la representación del discurso internamente persuasivo en *El águila*, trata de dialogizar el discurso de Villa. Después de varios intercambios entre los dos personajes, Guzmán no sólo lo logra de cierta manera, enseñándole al general cómo se asimilan las ideas en un discurso internamente persuasivo en vez de transmitir las palabras en un discurso autoritario, sino que a su vez Guzmán mismo asimila algunos aspectos del discurso militar. De esta manera, Guzmán y Villa forjan un nuevo discurso entre sí: el discurso literario de la Revolución mexicana.

Sin embargo, el Guzmán personaje se da cuenta de que no se puede escapar por completo al discurso militar del general. Aun logrando transformarlo, al fin y al cabo, hay que someterse o morir insubordinado. De la comprensión de esta paradoja, surge el conflicto central de *El águila*, la lucha que ocupará los últimos tres libros de la novela. Aun queriendo dialogizar el discurso literario de la Revolución, Guzmán y los otros personajes que se encuentran a la merced del general duranguense tendrán que enfrentarse al hecho de que Villa y los que son fieles a su discurso militar lo controlan todo y que cualquier esfuerzo por apoderarse del movimiento revolucionario será inútil.

Después de haber pasado un año estudiando en la Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana, Nicholas Goodbody escribió la tesis “El civil y el militar; diálogo bajtiniano en *El águila y la serpiente*”, con la que se graduó en la licenciatura de español en el Williams Collage en el 2003, obteniendo mención honorífica. El siguiente es el tercer capítulo de dicho trabajo. Nicholas Goodbody agradece a todas las personas que hicieron posible su publicación.