



Universidad Veracruzana

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
LINGÜÍSTICO-LITERARIAS

EL HOMBRE Y SUS MÁQUINAS EN *EL ÁGUILA Y LA SERPIENTE*.
LA PUESTA EN ESCENA DE UNA TRAGEDIA MODERNA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA

INÉS JUÁREZ JUÁREZ

DIRIGIÓ

DR. RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA

XALAPA, JUNIO DE 2013

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: EL HOMBRE Y SUS MÁQUINAS EN <i>EL ÁGUILA Y LA SERPIENTE</i>	3
--	---

CAPÍTULO I: MARTÍN LUIS GUZMÁN. LAS MÁQUINAS Y LAS VANGUARDIAS

MADRID, 1915	17
NUEVA YORK, 1917	27
MADRID, 1928	35

CAPÍTULO II: EL AUTOR DE *EL ÁGUILA Y LA SERPIENTE*. LA PUESTA EN ESCENA DE UNA TRAGEDIA MODERNA

LA IMAGEN EN MOVIMIENTO COMO REPRESENTACIÓN DE LA VIDA MODERNA	42
ESTRUCTURA DE LA HISTORIA, EL PENSAMIENTO Y LA ESTÉTICA EN ESTA OBRA	52
LA CRÓNICA DE UNA TRAGEDIA MODERNA Y SU PUESTA EN ESCENA	68

CAPÍTULO III: LOS VIAJES DEL NARRADOR Y EL HÉROE. CRONOTOPO INTERNO Y CRONOTOPO EXTERNO

LA FORMACIÓN CULTURAL DEL INDIVIDUO	73
EL HOMBRE Y SUS ARMAS EN LA REPRESENTACIÓN DE UNA GUERRA MODERNA	82

CONCLUSIONES: LA PUESTA EN ESCENA DE UNA TRAGEDIA MODERNA	91
--	----

ÍNDICE DE IMÁGENES	93
--------------------	----

BIBLIOGRAFÍA	94
--------------	----

INTRODUCCIÓN

EL HOMBRE Y SUS MÁQUINAS EN *EL ÁGUILA Y LA SERPIENTE*

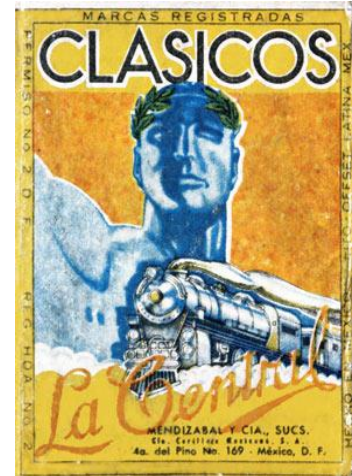


Imagen 1

Al igual que la literatura, los objetos y las imágenes forman parte de un todo que explica los hechos del mundo al que pertenecen. Las cajas de cerillos, por ejemplo, informan de la estética imperante en una época, así como el gusto, los valores y las preocupaciones de una sociedad determinada. La imagen que precede a este escrito circuló en las cajas de cerillos de la época cuando Martín Luis Guzmán (1887-1976) se integró al grupo de ateneístas que retomaron las humanidades en contra del positivismo, entre 1909 y 1913; pero también, cuando participó en la guerrilla contra Victoriano Huerta (1850-1916), ubicada al noroeste del territorio mexicano hacia 1913 y 1915; cuando se autoexilió en Europa y los Estados Unidos entre este último año y 1918, y, finalmente, cuando regresó a México hacia 1919, sólo por cinco años, para luego volverse a autoexiliar en Madrid. Su pertinencia, como apertura de este trabajo de investigación, radica en la evidente y compleja relación del hombre con las máquinas experimentada en las primeras

décadas del siglo XX: la creciente industrialización de la producción que transformó el conocimiento científico en tecnología, aceleró el ritmo general de la vida y generó nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases, procesos sociales conocidos como modernización (Berman 2):

The 1920s and 1930s comprised a period of newly found peace and stability that came after nearly ten years of civil war, a new beginning marked by governmental efforts to catch up with the twentieth century by modernizing the country at a dizzying pace. During these years, an unprecedented number of intellectuals used their work to examine technology's impact on society and culture. While the presence of machines was not new –Porfirio Díaz had been an enthusiastic supporter of modern technology, and his regime sponsored the construction of railways, the import of automobiles, and the commercialization of typewriters and adding machines– what was a novelty in the postrevolutionary years was the sudden interest that writers and artists expressed in technological artifacts (Gallo, *Mexican Modernity* 4).

El ferrocarril, símbolo de progreso, contribuyó a concebir un país con adelantos tecnológicos semejantes a los de Estados Unidos de Norteamérica y Europa. La dictadura de Porfirio Díaz (1830-1915) se empeñó en conseguir esta imagen de México ante el mundo, pues, de acuerdo con Justo Sierra (1848-1912): «Se trataba de que la República pasase de la era militar a la industrial y pasase aceleradamente, porque el gigante que crecía a nuestro lado y que cada vez se aproximaba más a nosotros, a consecuencia del auge fabril y agrícola de sus estados fronterizos y al incremento de sus vías férreas, tendería a absorbernos y disolvernarnos si nos encontraba débiles» (Zea 64). El positivismo se convirtió en la doctrina moral, filosófica, política, económica y educativa que modernizaría a México, junto a otros países de América Latina, durante la transición del siglo XIX al XX. La nueva generación mexicana fue formada dentro de los parámetros del positivismo con la justificación de enfrentar a los Estados Unidos y salvar a nuestra nación. Para los hombres del Porfiriato, los mexicanos debían ser «egoístas, violentos, ambiciosos y materialistas»; el mexicano «soñador, idealista, amante de toda clase de utopías, estaba fuera del tiempo, fuera de la realidad, era peligroso en un época en que el progreso estaba

representado por el predominio de lo material» (Zea 318). Los jóvenes positivistas, desde el poder, creían en que para nivelarse con la creciente industrialización norteamericana se debía «sajonizar» el alma latina, formarse como hombres prácticos, rehusar cualquier metafísica que impidiera el orden y el progreso, lo que reforzaba también la idea de Faustino Sarmiento (1811-1888) sobre la civilización y la barbarie. Pero, debido a que esta radical manera de ver el mundo coartaba la libertad de pensamiento, hubo quienes se lanzaron a combatir esta falsa aspiración del hombre latinoamericano, como el puertorriqueño Eugenio María de Hostos (1839-1903) quien, en 1870, proclamó que la sangre indígena no necesitaba corrección y sí de una metafísica primera que permitiera su desarrollo espiritual. Hostos regresó a América luego de estudiar derecho con los krausistas españoles y propuso al mestizo como la esperanza del progreso y la solidaridad, y a la unión latinoamericana como una estrategia política para frenar el amenazante imperialismo norteamericano. La recuperación de estos ideales permitió que algunos pensadores mexicanos reconsideraran a las utopías como el camino de perfección trazado para el desenvolvimiento del espíritu hispanoamericano. Alfonso Reyes (1889-1959), compañero de generación y amigo de Martín Luis Guzmán, expresó de esta forma el pensamiento que combatiría a los, entonces viejos, positivistas del Porfiriato:

Para esta hermosa armonía que preveo, la inteligencia americana aporta una facilidad singular, porque nuestra mentalidad, a la vez que tan arraigada a nuestras tierras como ya lo he dicho, es naturalmente internacionalista. Esto se explica, no sólo porque nuestra América ofrezca condiciones para ser el crisol de aquella futura «raza cósmica» que Vasconcelos ha soñado, sino también porque hemos tenido que ir a buscar nuestros instrumentos culturales en los grandes centros europeos, acostumbrándonos así a manejar las nociones extranjeras como si fueran cosa propia. En tanto que el europeo no ha necesitado de asomarse a América para construir su sistema del mundo, el americano estudia, conoce y practica a Europa desde la escuela primaria. [...] Nuestro nacionalismo connatural, apoyado felizmente en la hermandad histórica que a tantas repúblicas nos une, determina en la inteligencia americana una innegable inclinación pacifista. Ella atraviesa y vence cada vez con mano más experta los conflictos armados y, en el orden internacional, se deja sentir hasta entre los grupos más contaminados por cierta belicosidad política a la moda. Ella facilitará el gracioso injerto con el idealismo pacifista que inspira a las más altas mentalidades norteamericanas. Nuestra América debe vivir como si se preparase

siempre a realizar el sueño que su descubrimiento provocó entre los pensadores de Europa: el sueño de la utopía (*Última Tule* 233-234).

Hacia 1909, cuando decaía el antiguo régimen porfiriano, Martín Luis Guzmán se integró a un movimiento cultural que, abanderado por un grupo de intelectuales y artistas, se sumó a la oleada de crítica y, en el mejor de los casos, de superación de ideologías dominantes en Occidente, entre ellas el positivismo. Se trató de un colectivo conformado por jóvenes burgueses que, al acceder a la educación superior bajo la tutela de Justo Sierra, despertaron su conciencia, en medio del desastre nacional, con el objeto de renovar la occidentalización de Hispanoamérica. Después de reunirse a estudiar y discutir los asuntos que les conmovían, organizaron una sociedad de conferencias para presentar la vida y obra de autores relegados por los planes de estudio positivistas: las humanidades, entonces, fueron rescatadas de su destierro. En octubre de 1909, tras fundar el Ateneo de la Juventud, extendieron sus conferencias con motivo de la celebración del Centenario de los movimientos independentistas en México, en las que, a pesar de la presencia y el apoyo de sus maestros, proclamaron un discurso liberal sin temor a las represiones. Según Enrique Krauze, José Vasconcelos (1882-1959) impugnó de manera brillante la filosofía positivista, no obstante, el «científico» Pablo Macedo sufragó la lujosa edición de las conferencias del Centenario. Leopoldo Zea concierta que «sin faltar el respeto a sus mayores, la nueva generación inicia una campaña contra el positivismo» (Zea 437).

Martín Luis Guzmán se adhirió a la avanzada mexicana de la inteligencia, la educación y la cultura que buscaba conducir a través de una apertura pedagógica el conjunto de conocimientos y manifestaciones de la vida de su pueblo. El Ateneo de la Juventud persiguió, mediante sus actividades, el reconocimiento oficial, porque el partido de los Científicos, ideólogos positivistas, se había convertido para entonces en una guarida de hombres corruptos. El cambio que los ateneístas emprendieron en las instituciones culturales y educativas no fue

radical, porque siguió una trayectoria de naturaleza evolutiva al identificar los errores y aciertos de la educación y la sociedad porfiriana desde su seno. Provenientes de la misma clase social, los jóvenes ateneístas promulgaron los principios para conferir a la nación de un pasado definido que le permitiera avanzar hacia una modernización independiente. En este sentido, la civilización mexicana fue pretendida a partir de un principio universal: para construir un estado cultural a través de un pensamiento social y filosófico antes debió ocurrir su emancipación política y cultural. La generación del centenario de los movimientos independentistas en México, para hallar su propia forma, debió buscar el modo no sólo de ver en ese pasado inmediato que veneró a la razón y a las ciencias como la facultad superior del hombre, sino de volver a liberar las fuerzas originales que la crearon y la modelaron. El positivismo, visto ya no como construcción del orden y vía de la emancipación científica, económica y política, sino como padecimiento dogmático —en el ámbito formativo— y como corrupción de una doctrina —en cuanto al abuso de autoridad de sus políticos—, fue rescatado de su estancamiento ideológico por los ateneístas. Retraso que expresaba su misma clase social, la burguesía mexicana, que justificaba sus intereses y sus procedimientos a través de esta ideología para permanecer en el poder. Frente a este problema social, los hijos de aquellos hombres obtusos demostraron, con sus intervenciones en la vida pública, cuán obsoleto resultaba seguir gobernando al país con las limitaciones de esta doctrina. Por ello, la revaloración del espíritu griego debía considerarse como guía y principio organizativo. Lo que, de alguna manera, también está presente en la imagen que acompaña esta introducción.

Presencia también, la de la caja de cerillos, percibida tácitamente en las imágenes épicas de un pueblo en armas que quedarían ligadas para siempre con la literatura sobre la Revolución mexicana: «el hombre que en el paredón, a punto de ser fusilado, fuma tranquilamente su cigarro», o «los cuerpos colgados de los postes de ferrocarril, como macabras bandoleras»

(Krauze, *Biografía* 13). De acuerdo con Jorge Ruffinelli, al iniciar el siglo XX, el tren entró en el imaginario mexicano y, por tanto, en su literatura como símbolo de guerra:

Por regla general, la presencia del tren es dramática: aparece en instancias de tensión y peligro. Asimismo en otras, más corrientes, para indicar el mero desplazamiento, el viaje de una ciudad a otra –habitualmente a la llamada, por antonomasia, ciudad de México–. Puede decirse que el tren proyecta al menos dos modos de presencia: una de primer plano, que exige y logra la atención del relato por su inmediatez y su fuerza; otra secundaria, en la que simplemente se señala su índole de medio de traslado y comunicación. Importa destacar su ubicuidad, su omnipresencia, sea en uno o en otro plano. Esto se explica porque el tren estaba mucho más presente en el horizonte cultural de comienzos del siglo de lo que está actualmente. Su importancia en la comunicación o en el tráfico comercial ha disminuido hasta casi desvanecerse en las últimas décadas, y parece cada vez más una rémora del pasado, una «máquina» pesada y muerta que ha perdido competitividad ante otras máquinas. Pero si ha ido desapareciendo en nuestra vida cotidiana, la literatura de la revolución la recupera y la pone otra vez ante nuestros ojos (294-295).

Desde hace más o menos dos décadas, quienes analizamos la literatura hispanoamericana desde su seno, miramos hacia los estudios sociohistóricos con la finalidad de realizar investigaciones de carácter multidisciplinario. A partir del estudio bibliográfico y crítico de las obras literarias hispanoamericanas –su historia, sus fuentes y sus autores–, buscamos explicar la relación entre nociones como ‘conciencia social’, ‘dependencia’ y ‘tragedia revolucionaria’, y sus referentes concretos en la historia de nuestros pueblos. Conocer las raíces de la literatura hispanoamericana nos permite rescatar y comprender la creatividad y la resistencia de sus autores frente a los cánones hegemónicos, en el contexto de la singularidad conflictiva de nuestra cultura (Moraña 26).

Mediante esta investigación propongo ampliar el estudio de la narrativa de Martín Luis Guzmán en la historiografía literaria mexicana, con el propósito de elucidar la relevancia de *El águila y la serpiente* (1928) en el contexto de ruptura con la novela realista decimonónica y su inclusión en la literatura nacional moderna de principios del siglo XX, como *Los de Abajo* (1916) de Mariano Azuela y *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello. Las novelas de Guzmán comparten con la narrativa surgida durante la dictadura de Porfirio Díaz, como *La bola* (1887) de Emilio

Rabasa, *La Calandria* (1890) de Rafael Delgado o *La parcela* (1898) de José López Portillo y Rojas, la vocación de análisis social, un punto de vista particular de la guerra, y la mirada realista, un procedimiento que recuerda a la crónica, más apegado a lo histórico que a lo literario. Pero, sin lugar a dudas, asumen otras determinaciones estéticas que las distancian del canon anterior y las convierten en obras singulares de su tiempo, pues su autor experimentó con el estilo y la técnica, incluso de las vanguardias europeas.

Por otra parte, Guzmán revolucionó la estructura del héroe «realista», a semejanza de Dostoievski (1821-1881), al dotarlo de una presencia humana percibida desde todos los puntos de vista posibles –física, psicológica, social, ideológica, moral, espiritual–. Pues de acuerdo con Mijaíl Bajtín, «Dostoievski realizó una especie de pequeña revolución, al estilo de Copérnico, al convertir el momento de la definición propia del héroe en aquello que había sido la definición conclusiva y cerrada del autor». Esto es, «Aquello que antes hacía el autor, ahora lo hace el héroe, vislumbrando a su persona desde todos los puntos de vista posibles, y el autor ya no ilumina la realidad del héroe sino su autoconciencia como realidad de segundo orden» (*Problemas* 74). El horizonte del héroe en *El águila y la serpiente* es iluminado tanto en su realidad como en su conciencia, lo que permite la entrada de la fantasía para producir diversos estados de ánimo: angustia, suspenso, melancolía, nostalgia, alegrías efímeras, consuelo, esperanza, fracaso. Además, el autor estructura al héroe mediante la autoconciencia que forma junto al narrador, cuya función es concientizarse a sí mismo y al mundo. De allí que rompa con la tradición de la novela realista y se incorpore a la narrativa moderna que explora las afecciones del espíritu humano. Guzmán, al haber experimentado con movimientos estéticos de su contemporaneidad –como el cubismo, el surrealismo y el expresionismo–, logra subvertir el cuadro de costumbres realista, basado sólo en las impresiones de quien observa, y la configuración de héroes definidos ideológicamente desde el comienzo y carentes de conciencia.

Martín Luis Guzmán es una de las presencias axiales de la literatura mexicana que dominaron la primera mitad del siglo XX, aunque su obra no se reduce al universo literario –pues su labor cultural se extendió al periodismo y la academia–, ni mucho menos a los dos títulos por los que es conocido ampliamente. Sin embargo, ha sido su narrativa la que sigue presentado un mayor horizonte de análisis, debido a su vigencia como obra de arte y a sus posibilidades de sentido; ya por la variedad de perspectivas desde las que se puede hablar de ella –filosófica, social, histórica, estética–, ya por la propuesta novedosa de sus elementos artísticos y la visión de mundo que se infiere a partir de ellos. La creatividad de su prosa y la profundidad con la que hubo tratado los puntos de interés tanto de su época como de su entorno, hasta ahora no han sido agotadas por sus críticos literarios; es por ello que estudiar su obra desde la perspectiva que presento encuentra cabida en el quehacer de la investigación literaria. Considero que la manera en que se relacionan el hombre y sus máquinas en la narrativa de Guzmán proporciona un singular foco de descripción y un nuevo principio de clasificación de sus relatos. Además, hallo trascendente considerar a este autor no sólo como un ideólogo de la Revolución mexicana que supo organizar elementos artísticos en sus creaciones discursivas, sino como un pensador hispanoamericano que, a partir de su narrativa, logró transmitir una visión de mundo que dialogó con su contemporaneidad y participó en la percepción y formulación del espíritu de su época.

En esta investigación he estudiado tanto las ideas de Guzmán sobre la literatura, como su práctica literaria en los episodios de *El águila y la serpiente* que evidencian la relación del hombre y sus máquinas, en el marco de su tragedia revolucionaria: «la imposibilidad moral de no estar con la Revolución y la imposibilidad material y psicológica de alcanzar con la Revolución los fines regeneradores que la justificaban» (*El águila* 284). *El águila y la serpiente* trasciende el compromiso político, social e histórico de denunciar las funestas consecuencias de la Decena Trágica, por la manera en que Guzmán construyó una nueva visión de mundo a partir de la

elección de técnicas artísticas provenientes tanto de su tradición literaria, como de las vanguardias estéticas y el recientemente conformado discurso cinematográfico. La representación de lo efímero, la utilización de la luz como medio expresivo que modela formas y destaca texturas, la detención y el paso del tiempo, así como la descripción minuciosa constituyen la mirada del narrador de *El águila y la serpiente*: «Guzmán presenta la escena tal y como lo haría una cámara, acentuando detalles visuales insignificantes como el caso de los pómulos relucientes y describiendo al tamborilero yaqui como una imagen que de pronto aparece en el trasfondo del plano visual» (Duffey 19).

El propio componente artístico de *El águila y la serpiente* es suficiente para devolver a esta obra a la escena literaria y reconsiderar su lectura desde otras perspectivas: la simetría, la sutileza, la tragedia, la mitología y los objetos de la modernidad. Ya lo han trabajado así, respectivamente, Carlos Cortínez, Rafael Olea Franco y Jorge Ruffinelli: el primero en la estructura simétrica de sus dos novelas, el segundo en la tragedia de *La sombra del caudillo*, el último desde la figura del tren en el imaginario de la Revolución mexicana. Respecto a la imitación de las técnicas temporales y espaciales del cine en su narrativa, tiene estudios precedentes como los de Fernando Curiel, Héctor Perea, Aurelio de los Reyes y J. Patrick Duffey. En cuanto a la relación de las máquinas en la vida del escritor y su literatura, están las observaciones de Rubén Gallo, Ignacio Padilla y Viviane Mahieux. Pero debido a la falta de estudios que se aproximaran a la obra de Guzmán desde la perspectiva que planteo, es que la he traído a nuestro siglo bajo una nueva lectura, con la finalidad de descubrir y recrear la visión artística del mundo inmersa en *El águila y la serpiente*, en relación con el trasfondo ontológico propio de la modernización mexicana.

Los capítulos en que he dividido esta investigación están basados en conceptos fundamentales de la obra teórico-crítica de Mijaíl Bajtín. La tesis de Guzmán de la hibridación de

tres géneros –novela, biografía e historia– en *El águila y la serpiente*, encuentra su correspondencia con la definición que hiciera Bajtín de novela: «es el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos. Es el único género producido y alimentado por la época moderna de la historia universal, y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella» (*Teoría* 450). *El águila y la serpiente* es una novela cuya unidad está construida formal, estilística e ideológicamente por el movimiento de la conciencia del narrador y el héroe, de allí que los conceptos ‘conciencia’, ‘autoconciencia’ y ‘formación del individuo’ empleados por Bajtín en sus análisis, sirvan para comprender la obra de Guzmán. Debido a que estos conceptos tienen su raíz en los que proporcionó Friedrich Hegel (1770-1831) en *Fenomenología del Espíritu* (1807), ir a la fuente para comprenderlos fue indispensable.

En cuanto a la relación del autor con el narrador-héroe, Bajtín señala que «el autor es el que da el tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo suyo, a todo suceso de su vida, a todo acto suyo, a sus pensamientos y sentimientos», por lo que «en la base de la reacción del autor a las manifestaciones aisladas de sus personajes está una reacción única con la *totalidad* del personaje, y todas las manifestaciones separadas tienen tanta importancia para la caracterización del todo como su conjunto». Además,

Tal reacción frente a la totalidad del hombre-protagonista es específicamente estética, porque recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituye en una totalidad única, tanto concreta y especulativa como totalidad de sentido. Esta reacción frente al héroe literario tiene un carácter fundamentalmente productivo y constructivo. Y en general, toda actitud de principio tiene un carácter creativo y productivo. Aquello que en la vida, en la conciencia, en el acto, solemos llamar» (*Estética* 13-14).

Sobre la relación del escritor con las entidades narrativas autor, narrador y héroe, Bajtín señala que el novelista moderno traslada «al autor y al narrador, con todos sus puntos de vista y las descripciones que ofrecen, al horizonte del héroe mismo, con lo cual convirtió su totalidad

concluida en el material de su misma autoconciencia» (*Problemas* 73-74). Bajtín apunta que la autoconciencia puede llegar a ser una dominante artística en la representación de cualquier hombre que habla en la novela, y no sólo en la del héroe, que es una de las formas del hombre hablante. En el caso específico de *El águila y la serpiente*, la estructura de la autoconciencia se halla en la totalidad que forman el narrador y el héroe:

La autoconciencia en tanto dominante artística de la estructuración de la imagen del héroe es de por sí suficiente para desintegrar la unidad monológica del mundo artístico, pero con la condición de que el héroe como autoconciencia efectivamente se represente y no se exprese, es decir, que no se funda con el autor, que no llegue a ser su portavoz y, por consiguiente, con la condición de que los acentos de su autoconciencia estén realmente objetivados y de que en la misma obra se dé la distancia entre él y el autor. Si el cordón umbilical que lo une a su creador no se corta, estaremos frente a un documento personal y no frente a una obra (*Problemas* 77).

El tipo de narrador en primera persona que se dedica a esbozar una introspección autobiográfica, representado en *El águila y la serpiente*, es propio de la literatura moderna de principios del siglo XX: «la autobiografía generacional del siglo que nace: la búsqueda de la vitalidad perdida se transforma aquí en un consciente regodeo de propia imposibilidad, aunque visto todo bajo el prisma de una fundamental ironía» (Mainer 45). El yo ficcional de la modernidad es el primero en la experiencia y en la acción, ya en forma de un autoanálisis cruel, ya en la metaforización de sus circunstancias. El narrador-héroe de *El águila y la serpiente* rehace en sí mismo la historia de la Revolución mexicana y critica la experiencia ajena. Por ello, no sólo autobiografía hallaremos en la voz del narrador, sino también las generalizaciones de las vidas de otros hombres, el esbozo de sus biografías, que induce a partir de datos breves y particulares. En este caso, «el cronotopo interno (es decir, el tiempo-espacio de la vida representada)» se complementa con «el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación o de autojustificación públicas» (Bajtín, *Teoría* 284).

En el primer capítulo se expone la relación de Martín Luis Guzmán, el escritor, con las máquinas, es decir, su postura ante el avance tecnológico, y su relación con los movimientos estéticos de su contemporaneidad. Aclarar ambas cuestiones permitió trazar la ubicación espacial y temporal de *El águila y la serpiente* (1928) en su tradición literaria. En principio, porque Guzmán llega a esta obra después de abrir la puerta a todo el caudal de las formas literarias occidentales, que «vienen a él y le mantienen sumergido en un baño constante de renovación», para así afirmar la suya entre «la inmensa copia de direcciones entre las cuales se escogió» (Guzmán, *Savia* 497-498). Martín Luis Guzmán, antes que escritor, es un lector crítico que comprende su tradición literaria, se arraiga a ella y la innova cuando compone. Luego, porque en su escritura se hace evidente la conciencia del hombre ante la revolución tecnológica y la reorientación del pensamiento social occidental durante las primeras décadas del siglo XX: la superación del positivismo, el humanismo en la sociedad secular, el progreso de la conciencia sociológica, los movimientos sociales, la filosofía de la crisis y el pensamiento social crítico.

En este capítulo se comprueban las siguientes hipótesis: primera, Martín Luis Guzmán es un escritor moderno que convive, critica y experimenta con algunos proyectos literarios, filosóficos y sociales de las vanguardias; y segunda, está convencido de la superación del hombre a partir de la ciencia y la educación, advierte del peligro de confiar ciegamente en las máquinas y señala que el progreso tecnológico debe estar acompañado de uno espiritual, o cultural. Además, se contextualiza literaria y culturalmente sobre la vida de Guzmán en el periodo 1915-1928 –cuando escribe y publica sus tres primeros libros como exiliado en España y en los Estados Unidos–, y se da cuenta de la incansable búsqueda del estilo en su prosa y de la conformación de su proyecto artístico. En la comprobación de las hipótesis se citan tanto las razones del autor acerca de sus decisiones personales y artísticas, como los argumentos más relevantes de sus críticos, contemporáneos y posteriores, en torno a ellas, con un objetivo

específico: establecer un diálogo sobre la atmósfera de las ideas que condujeron a Martín Luis Guzmán a escribir *El águila y la serpiente*, y sobre la particularidad formal de cada una de las obras que la anteceden y que da cuenta de sus preocupaciones estéticas y sociales. Esta exposición intenta ofrecer un horizonte que no sea meramente descriptivo y olvide la esencia de cada una de las obras, pues su objetivo es demostrar que no se trata de simples etapas evolutivas.

En el segundo capítulo se analiza al autor de *El águila y la serpiente* en relación con su sistema narrativo, particularmente con las otras figuras responsables de la narración –lector, narrador y héroe– y con el universo representado en los sesenta y dos episodios que conforman esta obra literaria. La *puesta en escena* servirá a mi propósito, más que como una analogía del poder que un director de cine o teatro ejerce sobre los elementos de un encuadre (o esquema de interpretación), como la denominación de una técnica narrativa compartida, coyunturalmente, por el cine, el teatro y la literatura a principios del siglo XX. La *tragedia moderna*, más allá de considerarla como un género poético, será el marco conceptual para pensar las relaciones del hombre con el mundo, su estética, incluso la estructura de la historia y del pensamiento en esta obra. Desde estos parámetros, observaré el *montaje intelectual*, es decir, la composición y el ritmo de las ideas que estructuran la trama, en donde lo real es un elemento del discurso; su *estructura patética*, la abstracción de la tesis de la tragedia revolucionaria expandida emocionalmente con el esquema de una reacción en cadena; y la *atracción*, es decir, la elaboración de un lector mediante una serie de hechos –acciones, objetos, fenómenos, combinación, conciencia–, presentados como una secuencia de visiones episódicas o cadena de vibrantes cuadros sucesivos, que fueron concebidos por el autor de *El águila y la serpiente* como presiones que producen un efecto de vértigo sobre la atención y la emotividad de quien sigue la narración.

Finalmente, en el tercer capítulo se definen los conceptos de conciencia y autoconciencia en relación con el narrador y el héroe; se clasifican algunos de los pasajes en los que se pueden apreciar estas manifestaciones, y se describe cómo es la técnica narrativa que utiliza el autor para fusionar estas dos perspectivas. Además, se comprueban las hipótesis de que los argumentos del narrador dan unidad –formal, estilística e ideológica– a los sesenta y dos episodios que conforman *El águila y la serpiente*; y de que la autoconciencia del narrador-héroe se estructura a partir de la alteridad, sus relaciones con el mundo y la memoria. La presencia humana del narrador-héroe de *El águila y la serpiente* se caracteriza por la integridad de su sistema de valores y creencias manifiesta en sus reflexiones, y por su formación cultural como individuo, su autoconciencia. Finalmente, se describen e interpretan las relaciones del narrador-héroe con el resto de los personajes, principalmente con Francisco Villa (1878-1923), a partir de su esbozo biográfico y las armas empleadas en la representación de una guerra moderna.

CAPÍTULO I

MARTÍN LUIS GUZMÁN. LAS MÁQUINAS Y LAS VANGUARDIAS

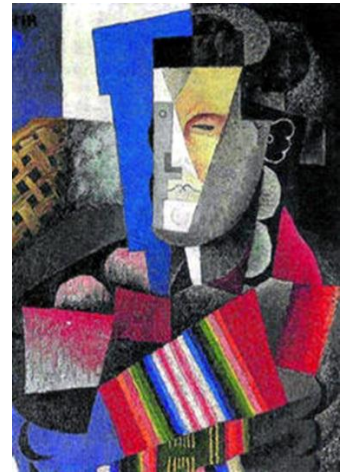


Imagen 2

Madrid, 1915

Lo último que Guzmán dijo a Villa en Aguascalientes, arriesgándose a que no le creyera y lo fusilara de inmediato, fue que iría a buscar a su familia a Chihuahua, y de no encontrarla allí, a El Paso. Pero el guerrillero, suplicante, le pidió que no lo abandonara: «Y vaya en busca de su familia: se lo consiento. ¿Necesita recursos? ¿Quiere un tren pa usted solo?» (Guzmán, *El águila* 424). Villa, con sus ojos infantiles, se quedó esperándolo. Guzmán, junto a su ventana en el vagón, veía pasar los cambios del paisaje mientras escuchaba el ruido del tren que le «recordaba sin dificultad la sagrada música de *Parsifal*» (Guzmán, *Medias palabras* 82). Como José Vasconcelos, Lucio Blanco, Eugenio Aguirre Benavides, José Isabel Robles y Eulalio Gutiérrez, Guzmán había traicionado a Villa; lo hizo, como sus últimos aliados, porque dejó de creer en su

causa revolucionaria. Cuando consiguió llegar a Texas, Guzmán le escribió una carta al guerrillero en la que se disculpaba por no volver a su lado:

Pero sucede que reflexiono ahora cómo son ya enemigos suyos todos los hombres de mi preferencia. [...] Y] ciertamente no quiero yo pelear en contra de ellos, de la misma forma en que no consiento pelear contra usted. Cuanto más, que esta nueva lucha no es ya la lucha por nuestra causa, habiéndose consumado el triunfo con la derrota de Victoriano Huerta, sino la lucha por lo que se nombran poderes del gobierno (*Memorias* 671).

A pesar de la distancia, las imágenes y las voces de la guerrilla lo siguieron a Europa, y se manifestaron en diversas formas –sueños, recuerdos, charlas, notas de viaje, ensayos, artículos periodísticos, futuros capítulos de una novela–. La tragedia revolucionaria que Guzmán vivió en México tras el asesinato de Francisco I. Madero (1873-1913), la empieza a relatar desde Madrid en 1915:

Ahora bien, en México sólo un sistema ha tenido buen éxito para la implantación de la paz: el sistema de Porfirio Díaz; y, dadas las circunstancias actuales (los hombres, los grupos y las fuerzas que figuran en la política) sería audacia suponer que se inventara uno nuevo. De suerte que cualquier jefe de acción militante que llegue a sentirse en condiciones de dominar en lo absoluto, creará no tener ante sí otro camino que el seguido por Díaz: como él, querrá contentar los apetitos de sus partidarios para templarles la ambición; como él, procurará aniquilar, rápida y despiadadamente a sus contrarios. Hará, pues, la paz con la corrupción y el crimen (*La querrela* 30).

Guzmán escribe y publica aquí su primer libro: *La querrela de México*; un folleto que él mismo definirá, en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua (1955) y en entrevista con Emmanuel Carballo hacia 1963, como «un ensayo de coordinación histórica y política nacional» (*Protagonistas* 64). En él describe, reducido «al papel de censura», algunos defectos del pueblo mexicano de naturaleza principalmente espiritual. Guzmán denuncia la opinión materialista de la clase dirigente como razón formal de los movimientos armados iniciados en 1910; a la vez que acusa la misma ambición, la misma injusticia y la misma brutalidad de las

facciones que se disputan desde entonces al país (*La querella* 10-12).¹ Guzmán abre este ensayo recordando a Justo Sierra, apenas fallecido hacía tres años en Madrid: «nos insinuaba a menudo que si era muy importante el problema económico de México, no lo era menos nuestro problema educativo» (*La querella* 11). Al decaer el antiguo régimen porfiriano, Sierra había cumplido con formar, bajo la disciplina del positivismo científicista, a una camada de jóvenes salidos de las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria que se convirtieron en miembros fundadores de su entonces promesa la Universidad Nacional de México. Ellos –José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes y, entre otros, Martín Luis Guzmán– continuarían con nuevos bríos la evolución social del pueblo mexicano que tanto había promovido Sierra al nacer el siglo XX con la paz porfiriana, y durante su mandato como secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes (1905-1911) al iniciar los movimientos revolucionarios (*Zea* 437). La admiración profesada por sus discípulos asoma en los retratos que Guzmán gustaba hacer de los hombres de su tiempo:

Cuando se refiere a Justo Sierra encuentra, con brevísimas palabras, la síntesis de su personalidad. Síntesis casi imposible de lograr en manos de otro crítico que no sea Martín Luis Guzmán. El rostro del maestro, el genuino intérprete del presente y del pasado queda delineado con estas palabras del crítico: «Maestro y educador supremos fue al hacer de sus libros y de su palabra manantial constante de enseñanzas, y cuando, al fin, teniendo en sus manos las riendas todas de la actividad intelectual del país, luchó sin descanso por elevar el nivel de la cultura mexicana, ansiosa de reanudar el diálogo con la tradición». Es decir: Justo Sierra quiso siempre que no se interrumpiera en nuestra vida espiritual el proceso natural de la tradición y de las conquistas modernas para lograr un todo que fuera, al mismo tiempo, la suma del ayer y del hoy con fecundidad creadora (*Abreu Gómez* 99).

Guzmán y sus compañeros de generación criticaron y superaron al positivismo, como sistema pedagógico, por considerar que atentaba contra su principio de libertad de pensamiento. Justo Sierra estuvo a la cabeza de los impugnadores –casi todos los que formarían el Ateneo de la

¹ Alfonso Reyes, bajo el nombre de Martín Luis Guzmán, apunta en diciembre de 1915 que «Estas breves notas forman parte de una obra donde se estudian, a la luz de la historia, las cuestiones palpitantes de México y las principales figuras de la última revolución. Dos motivos me obligan a no dar a la estampa la mayor parte de la obra mencionada: primeramente, el haber yo participado en la Revolución misma; en segundo lugar, mi deseo de suspender por ahora todo juicio sobre personas, salvo en los casos indispensables» (*La querella* 10). Para mayor información sobre la autoría de estas líneas, consúltese el estudio de Fernando Curiel, *Medias palabras* 182.

Juventud—, impulsándolos a separarse de los lineamientos ortodoxos del positivismo y a permearse de las nuevas corrientes espirituales. Por ello se ha considerado a Sierra como el vértice de dos generaciones: la suya, la de los positivistas que vivieron la plenitud del Porfiriato, y la de sus discípulos, la de los jóvenes que se preocuparon por la renovación política y concedieron importancia al estudio de las humanidades (Delgado González 26-27).

Guzmán escribe *La querrela de México* durante el mismo año y en la misma ciudad en que muere Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), aquel maestro cuyo propósito fue regenerar a España a través de una revolución de las conciencias, bajo la premisa de que los cambios los producen los hombres y las ideas, y no las rebeliones ni las guerras (Abellán 156-165). Se trata de una sugestiva coincidencia del espíritu de esta época: los miembros del Ateneo de la Juventud, mayoritariamente egresados de la Universidad Nacional de México, encuentran correspondencias con los del Ateneo de Madrid, salidos de las aulas de la Institución Libre de Enseñanza. Francisco Giner de los Ríos, su fundador, es para los pensadores españoles de la primera mitad del siglo XX, lo que Justo Sierra es para los mexicanos: «el maestro por antonomasia» (Guzmán, *Protagonistas* 59).

De allí que el vínculo tan estrecho entre Manuel Azaña (1880-1940) y Martín Luis Guzmán sea el caso concreto de esta fortuna del tiempo: a estos espíritus los une la pasión pública (Díaz Arciniega 79), la idea de que «la sociedad moderna se funda en un contrato en el que los individuos aceptan alienar una parte de su vida en pro de la formación de la colectividad», pero que también están dotados de derechos inalienables que les permiten defenderse del Estado (Azaña en Marco 197). Aunque Azaña y Guzmán se conocen en 1915, será a la segunda vuelta del mexicano a Madrid (1925-1936) que su amistad se intensificará productivamente, pues, durante la segunda República Española (1931-1939), Manuel Azaña será

ministro de guerra y Martín Luis Guzmán, su consejero –funciones semejantes a las de Ignacio Aguirre y Axkaná González en *La sombra del Caudillo* (1929)–:

En la mañana del 13 de abril de 1931, fue Martín Luis Guzmán quien entró en la Granja del Henar –otro de los lugares madrileños famoso por sus tertulias– para informar a los amigos del resultado de las elecciones y de que ya ondeaba la bandera republicana en el Palacio de Comunicaciones (lo cuenta Rivas Cherif). Azaña fue el último del grupo en enterarse, a pesar de que iba a ser el «flamante» ministro de guerra. «A Guzmán le interesa la política más que a mí», comentará Azaña en sus *Memorias*. Y en efecto, la personalidad política de Guzmán estará al lado de Azaña, como consejero, agente, intermediario, conspirador,... Axkaná sobreviviente del magnicidio de la Revolución Mexicana, que hubiera embarcado sus ilusiones políticas, rehechas, en la nave del republicanismo español o de la «revolución republicana», como se llamó a la oposición que intentaba derribar la monarquía, a finales de los veinte (Portal 261).

Cuando escribe *La querrela de México*, Guzmán vive al lado de Alfonso Reyes, su compañero desde la preparatoria, en el último piso de Torrijos 42 duplicado (Guzmán, *Medias palabras* 127). Esta amistad, de más de una década hasta la fecha, ha sido fructífera tanto en sus personas como en sus creaciones. Ante la vida adoptan la sonrisa como actitud, «en el sentido en que puede ser sonriente un diálogo de Platón», y apoyados el uno en el otro intentan crear una sociedad «para el fomento de la lluvia con sol» (Guzmán, *Páginas* 560). Con Reyes publica Guzmán, bajo el seudónimo *Fósforo*, una serie de artículos críticos sobre el cine europeo en el semanario *España*, dentro de su sección *Frente a la pantalla* (González Casanova 7). Semanario que fundan el 29 de enero de 1915, entre otros pensadores y artistas hispanos, José Ruiz Castillo (1901-1936) y José Ortega y Gasset (1883-1955).² El interés de *Fósforo* por el cine nació de una apreciación estética, por encima de una valoración meramente material o de índole progresista:

² El cual, dicho sea de paso, según Reyes, nació con «una bifurcación connatural», pues Ruiz Castillo lo consideraba su periódico y Ortega, su revista: «Entre ambos, abría sus alas conciliadoras Díez-Canedo, que era el que hacía tirar a las mulas para que no se atascara todo aquel equipaje. Unos querían ir al pueblo y otros a los letrados, y Canedo lo arreglaba todo». Sin embargo, Ortega y Gasset saldrá de la dirección del periódico en 1916, con la protesta de que «la gente no le ayudaba» y con un as bajo la manga: la administración de *El Espectador*. Después de este altercado, Luis Araquistáin dirigirá *España* irrumpiendo «con una columna de socialistas más o menos descamisados» e instaurando «en la mansa *España* un régimen de cóleras e incongruencias»; por lo que, a partir de entonces, Luis García Bilbao, el dueño, delegará algunas responsabilidades a Enrique Díez-Canedo (Reyes, *Medias palabras* 97; Frieria 14-17). Al finalizar «el duunvirato», Manuel Azaña dirigirá el semanario de 1923 a 1924.

«La industria, que a veces aprovecha las artes, contra todo lo que por ahí se declama, ha cargado de vitalidad al cinematógrafo, salvándolo del peligro de perecer olvidado como un mero pasatiempo fugitivo» (Reyes, «El cine» 200). Antes de la primera aparición de *Fósforo* en el tiraje número cuarenta de *España*, el 28 de octubre de 1915, Fernando de Onís ya había escrito cuatro artículos en este semanario con similar propósito: «ver al cine como una esperanza para el futuro, no como una realidad todavía»; criticar la torpe unión que hasta ese momento existía entre el cine y la literatura; y, confiar en «que pronto surja el genio capaz de crear el cine como tal, añadiendo, optimista, que las condiciones para su aparición están dadas» (González Casanova 13). Lo que *Fósforo* pretende es «ensayar una nueva interpretación del cine», lejos de la crítica sentimentalista que tanto daño le ha hecho a las artes, que dé cuenta del triunfo del espíritu sobre la materia y de la literatura sobre el cine, hasta entonces «una musa menor como el ajedrez»:

A todos los labios acude el famoso «Sherlock Holmes» entre los antecedentes literarios del cine. Las novelas de «Rocambole» ha tiempo que han sido olvidadas. La antigua novela criminal no parece ser el género popular más socorrido; el puesto le toca a la novela detectivesca. Se es menos sanguinario, y se gusta más del acertijo de la vida. Podemos considerar este progreso de la literatura popular como un triunfo del espíritu sobre la materia. [...] El cine tiene, a nuestros ojos, todos los defectos y las excelencias de una promesa. En tanto, nuevas invenciones van acumulándose, formando la nube de tempestad. Nuevos motivos humanos van descubriéndose. Unos pasarán al cine a través de la literatura escrita, y otros caerán directamente en su trampa o en su técnica (Reyes, «El cine» 201).

En febrero de 1915, cuando Villa asume el poder de las fuerzas militares y civiles, y se le ve pasear, durante el caos ocasionado por la guerra, en coche o motocicleta, Guzmán se integra en Madrid a una sociedad que experimenta con creciente fascinación la compra y venta de automóviles –advertida en periódicos de la época que anuncian los servicios de casas automotrices recomendadas por el Real Automóvil Club, fundado en 1903, así como en la polémica afición de Alfonso XIII por los coches de carreras– (Mainer 12). Como ejemplo del

contraste entre la modernización representada por el automovilismo y la decadencia experimentada en las principales ciudades mexicanas durante 1915 –a pesar de que ciertos sectores de la población, como el político y el militar, utilizaran sofisticados medios de transporte–, Enrique Rosas filma el momento en que los bandidos del automóvil gris son fusilados como castigo ejemplar por los crímenes que cometieron en «una Ciudad de México empolvada y fantasmal», aún inmersa en el ajetreo revolucionario (Maza 1996).

Cuando Martín Luis Guzmán ya está instalado en Madrid, las huestes carrancistas derrotan a Villa en el Bajío y se dirigen a la capital para enfrentarse con los grupos resistentes: «Al entrar los carrancistas definitivamente a la ciudad, en agosto de 1915, la encontraron maltrecha, caótica, hambrienta, histérica, al borde del colapso. La gente de dinero tan hambrienta y necesitada de maíz como la clase media o la gente pobre» (De los Reyes 180). En estas condiciones el hampa hizo de las suyas: entre la escasez de carbón para el alumbrado público, de elementos policíacos que resguardaran el orden –incluso en las prisiones–, así como de alimentos y trabajo, a la temida banda del automóvil gris logran achacársele la mayoría de los robos y secuestros cometidos durante este periodo. El fusilamiento de estos bandidos le servirá a Rosas para recrear hacia 1919, en los escenarios originales, la leyenda de *El Automóvil Gris* –cuyo título recuerda a una película francesa de 1912–. Rosas incluirá la filmación del fusilamiento como escena final para otorgarle autenticidad y realismo a su película aún silente (De los Reyes 187-188).

Martín Luis Guzmán narrará hacia 1928 en *El águila y la serpiente* «un caso un tanto parecido ocurrido en Culiacán, en 1913, donde en la noche asesinaban a balazos a pacíficos transeúntes desde una araña [un cochecito bajo típicamente sinaloense con dos ruedas y tirado por caballos]» (De los Reyes 179). Guzmán se inspirará en la leyenda del automóvil gris para crear su episodio número diecinueve, «La araña homicida», en el que desarrollará una técnica

narrativa con elementos cinematográficos –como la iluminación repentina de objetos y figuras humanas dejando el resto en penumbras para enfocar la atención, y darle tono, ambiente y atmósfera de suspenso a su relato–, aprendida durante sus años de espectador y crítico de cine:

Tras otra nueva carrera, el rodar del coche cesó repentinamente. La *araña* parecía haberse detenido de pronto, aunque no era fácil precisar con exactitud dónde, pues las únicas dos lámparas encendidas en todo el paraje alumbraban apenas los salientes de dos encrucijadas lejanas entre sí. Exceptuados aquellos dos sitios, la sombra era tupida, impenetrable.

Pasaron de este modo varios minutos. Pero al fin, y justamente cuando una figura humana apareció a lo lejos, atravesando aprisa uno de los espacios iluminados, se oyó otra vez el ruido de la *araña*, como si ésta hubiese arrancado de golpe, y breves segundos después se la distinguió cruzando veloz, amarillenta, chaparra, bajo la propia lámpara que acababa de denunciar el paso del peatón. Acto seguido sonaron tres disparos; un grito hendió la noche, y la *araña*, que había disminuido la velocidad, reasumió la carrera y escapó como poseída de locura (*El águila* 273).

El cine había marcado profundamente a Guzmán desde que participó en los movimientos revolucionarios al lado de Pancho Villa, quien concedió a la Mutual Film Corporation los derechos para filmar sus batallas de Chihuahua, Juárez y Torreón en contra de las tropas de Victoriano Huerta. *The Life of General Villa* (1914), dirigida por Christy Cabanne, se conformó tanto de vistas documentales de la lucha contra las tropas federales, como de escenas ficticias en las que Raoul Walsh (1887-1980) interpreta a Villa de joven (Fabio Sánchez 144-147). A partir de entonces se construyeron más salas de cine y teatro, con la finalidad de informar y explicar al pueblo sobre lo que acontecía en otros puntos del país. De acuerdo con J. Patrick Duffey, los documentales en que aparecieron filmadas las batallas influyeron «en las obras de dos de los autores más importantes de la época, Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán» (14-15). El propio Guzmán narrará en *El águila y la serpiente* la importancia del cine para los caudillos:

Miles de pesos importaban en Hermosillo las cuentas de retratos de la Primera Jefatura; más aún las de los retratos hechos en los talleres norteamericanos de California, adonde se encargaban, por insuficiencia de los establecimientos de Sonora, los trabajos en grande escala: los tirajes de cien mil o doscientos mil ejemplares, las impresiones en papel de lujo o de fantasía. Y esto mismo, importante ya, no habría de ser sino el comienzo de la era fotográfica, pues luego, no contentos con la imagen extática del Primer Jefe, los supremos directores de la Revolución recurrirían a la

cinemática. [...] Porque nada en verdad tan oportuno en aquella hora del llamamiento a la concordia como hacer que los jefes de los grupos disidentes se vieran de nuevo, así fuese solo en la pantalla, batallando juntos por la empresa guerrera y política de que ya eran constancia documental las escenas grabadas en la cinta de celuloide. (*El águila* 369).

La apreciación de Guzmán por la pintura, la fotografía y el cine es anterior a su llegada a Madrid en 1915. Al finalizar la primera década del XX, los jóvenes ateneístas se reunían los domingos en el taller de Jesús Acevedo y jugaban a improvisar óperas de cinco minutos o a representar cuadros del Prado en los que Martín Luis Guzmán participaba ingeniándose las de «fondo de paisaje» (Reyes, *Recoge* 142). Incluso, al comenzar su carrera profesional en 1908, Guzmán fue contratado como profesor de dibujo en una escuela nocturna de instrucción primaria, pues durante su educación preparatoria «eligió matemáticas y dibujo como materias opcionales en su último año de estudios, quizá pensando en estudiar ingeniería», pero su «afición por las letras y la exigencia de buscar un oficio lucrativo se impondrían sobre esta aspiración» (Quintanilla, *A salto de mata* 69-73). Algunos años después, el 24 de febrero de 1914, Guzmán escribió a Reyes sobre su última estancia en Nueva York con motivo de una de sus misiones revolucionarias, antes de su reclusión en Lecumberri por ser espía a las órdenes de Villa: «De lo que ahí hice, tendrá usted idea con sólo decirle que, al abandonar la ciudad, quise ver desde el tren cómo desaparecía en el horizonte, y no descubrí a lo lejos sino esculturas de todos tiempos y escuelas, desde el *Escriba* egipcio hasta Rodin y Constantin Meunier, y que creí viajar entre retratos animados de Gainsborough [y] Whistler» (*Medias palabras* 82). Tanto las esculturas como los retratos del inglés Thomas Gainsborough (1727-1788) y del estadounidense James McNeill Whistler (1834-1903) fueron admirados por Guzmán en el Museo Metropolitano de Arte en Manhattan.³ Gainsborough logró fusionar el paisaje con el retrato a través de la luz, una

³ De acuerdo con Ermilo Abreu Gómez, «Martín Luis Guzmán es gran aficionado a la pintura. Diego Rivera lo retrató y fue su amigo. Estudio también la obra de Ángel Zárraga. En sus crónicas refiere sus visitas a los museos

influencia de Rousseau en los pintores románticos: «*Bate-Dudley*, the effect is of a different nature, wraith-like and evanescent. But whatever the effect, in these pictures Gainsborough is moving well outside the range of most late-eighteenth-century portraiture –to express a state of feeling which is closely akin to that of Rousseau–» (Hayes 168). Whistler se obsesionó por la esencia de la pintura, sus obras son de carácter impresionista: el azul, el verde, el oro y el blanco bañan de luz sus retratos (Ocampo 25). Ahora bien, la animación de los cuadros –o imágenes en movimiento– a la que alude Guzmán, además del logro estético de estos artistas, también refiere la transición de la pintura a la fotografía y de ésta al cine:

Poco después de las primeras representaciones del teatro óptico, el fonoscopio de Demeny, que vulgarizó las experiencias de laboratorio de Marey, había mostrado por primera vez el retrato animado de un hombre diciendo: «¡Viva Francia!» o «¡Te amo!» Esta revelación de un gran plano animado (durante una fracción de segundo) fue una revelación cuya importancia subrayó el mismo Edison (Sadoul 13).

La mirada cinematográfica que Guzmán desarrollará diez años más tarde en *El águila y la serpiente* la consolida durante su exilio en Madrid como espectador y crítico de cine. Debido a sus conocimientos del drama y la novela, así como a sus intereses por analizar los asuntos y exponerlos con base documental, Guzmán consigue recrear en sus relatos el movimiento cinematográfico. A pesar de lo señalado por Alfonso Reyes: «Martín Luis Guzmán ha reunido sus notas al final de su libro: *A orillas del Hudson*. Cuando salió de Madrid, no volvió a ocuparse del cine» (Reyes, «El cine» 199), Guzmán revelará un sentido cinematográfico en su narrativa, e incluso realizará el guión de una película que no se ha filmado aún: *Islas Marías, novela y drama* (1941), también conocido como *La tumba del Pacífico*. Las películas que Guzmán critica e

más famosos de Washington, Nueva York, París y Madrid. Su obra de creación –novelas y relatos– confirman, de modo ostensible, no sólo su afición pictórica, sino también su poderosa facultad para captar las imágenes plásticas de la vida, para organizar sus escenas y para sustraer de los personajes los elementos más característicos. Toda su obra creativa ofrece reiterados ejemplos de esta facultad. Además, su sentido plástico no es pictórico solamente, sino escultórico. Sus figuras cobran relieve y se destacan de la escena o del paisaje en forma ostensible» (110).

incluye en su segundo libro son *La Gitanilla* (1914) del catalán Adrià Gual y *La Dama de las Camelias* (1915) del italiano Gustavo Serena:⁴

La Gitanilla que nos presenta la casa Barcinógrafo es de una pobreza de ambiente y recursos increíble. La película carece hasta de paisaje; las escenas son meras fotografías tomadas contra un muro, como se fusila al reo. [...] Desentendámonos de la estrechez en que se encierra el cine siempre que se pone al servicio del teatro –demasiado lo hemos repetido otras veces– y hagamos justicia a la casa César Film: en *La Dama de las Camelias* aplaudimos la labor fotográfica: encontramos discreta la adaptación del drama teatral al drama cinematográfico; alabamos el lujo de la *mise en scène*; gustamos de algunos momentos de la pieza, ya que no sean los culminantes [...] En una palabra, la película tiene cualidades sobradas para parecer más que mediana (Guzmán, *A orillas del Hudson* 154-156).

Nueva York, 1917

A orillas del Hudson, Martín Luis Guzmán escribe en su recién adquirida Remington la mayoría de las páginas que contrastan la modernización de una urbe que, desde 1850, participa de «la segunda revolución industrial o gran capitalismo»,⁵ con los pueblos devastados que había dejado la guerra civil mexicana de la que llegó huyendo en tren, hacia 1915, con dirección a España. Desde que se estableció en Manhattan en 1916, su esposa Ana West y sus hijos Martín Luis, Hernando y Guillermo lo acompañan en el «estruendo melodioso» que orchestra cuando trabaja en su máquina de escribir (Guzmán, *A orillas del Hudson* 141). Así lo refiere en dos cartas

⁴ Adrià Gual fue «uno de los pocos intelectuales catalanes que se interesó por el cine, funda en 1914 la casa Barcinógrafo, apoyada por miembros de la Lliga Regionalista; en ella filma *Misterio de dolor* (1914) y adaptaciones de clásicos españoles como *El alcalde de Zalamea* o *La gitanilla*, ambas también de 1914. Pero sus *films d'art* bajaron de popularidad y acabó filmando dramas folletinescos. Gual acabó siendo sustituido por Magí Murià, realizador de *La reina joven* y *El beso de la muerte*, ambas de 1916» (*Historia del cine en Cataluña*, Internet). Gustavo Serena fue director e intérprete de una vertiente de cine nombrada verista o realista adoptada en Italia desde 1912, «cuya inspiración, intérpretes y lengua dialectal proceden de las compañías teatrales napolitanas y sicilianas». Una de las películas fundadoras de esta corriente fue *Assunta Spina* (1915) de Serena, en la que él mismo actúa al lado de Francesca Bertini y «sorprende por su afán realista y su voluntad de prescindir de los personajes en trajes o “en frac” (utilizando la expresión empleada para referirse a los dramas mundanos donde offician las divas), para mostrar a personajes populares captados en su contexto natural y en su vida cotidiana» (Labarrère 249).

⁵ Aunque el periodo 1851-1929 es comúnmente nombrado así, es más específico el nombramiento que Immanuel Wallerstein le otorga: *tercera era de gran expansión de la economía-mundo capitalista*. Pues de acuerdo con su tesis sobre la revolución industrial, «el cambio acumulativo y autosostenido presentado en la forma de una incesante búsqueda de acumulación ha constituido el *leitmotiv* de la economía capitalista mundial desde su génesis en el siglo XVI. [Por lo que] el prolongado estancamiento del siglo XVII, lejos de constituir un ruptura de este proceso acumulativo, formó parte integral de él». La precisión de esta nota es porque este historiador del sistema mundial moderno piensa que los conceptos de «primera y segunda revolución industrial» son profundamente engañosos (*El moderno* 42 y 44).

dirigidas a su amigo Alfonso Reyes; la primera fechada el 9 de marzo de 1916 y escrita tras desembarcar del *Spagne* en el puerto de Nueva York: «Usted ve que le escribo en máquina: estoy en los Estados Unidos» (*Medias palabras* 85). Lo dice porque la tradición de la escritura a máquina inicia con dos autores de origen estadounidense: Mark Twain (1835-1910), al escribir la primera novela en una Remington –*Vida en el Misisipi* (1883)–, y Henry James (1843-1916), al embarcarse en una producción del texto que implicó el dictado y el medio de la escritura a máquina (Stougaard-Nielsen 17). La segunda carta es del 23 de agosto de 1917: «Al descubrir que de mis artículos no saldría libro, estuve a punto de suicidarme, aunque no de dolor ni despecho, sino de impaciencia y disgusto de calcular mal el empleo de mi tiempo. Gracias que tengo el desahogo de que sea usted mi público y algún partido le saqué a tanto *tiperretear* (de *typewrite*, escribir en máquina)» (*Medias palabras* 107).

Guzmán se hace consciente de la modernización del país en que se encuentra incluso cuando escribe, y coincide con Charles Baudelaire, al igual que Alfonso Reyes, en que al progreso industrial debe seguirle uno espiritual o cultural. Es con este poeta francés que gustaba de lo exquisito, lo raro y lo artificial con quien Guzmán comparte el pensamiento de que «en la ciudad se dan dos tipos de experiencias: *la hostil del mundo industrial* y *la verdadera experiencia*, la de la filosofía que estudia la poesía» (Cañas 27-29). Guzmán contrasta críticamente la modernización que Nueva York experimenta durante los años 1916-1918, con la miseria que viven los pueblos del norte de México que dejó tras de sí hacía sólo un año. Esta toma de conciencia, o estado de alarma del poeta, es en Guzmán un compromiso con la realidad histórica que refiere. En sus ensayos neoyorquinos, publicados en *El Gráfico* y en la *Revista Universal*, Guzmán asume una actitud crítica frente a la sociedad, a la política, al arte y a su propia obra. En ellos discurre sobre la política mexicana, la relación entre México y los Estados Unidos, el mal ejemplo de la Universidad mexicana, Francisco I. Madero, Woodrow Wilson, un

libro de don Francisco Bulnes, la mujer de un diplomático en México, un libro del señor Calero, México y la religiosidad contemporánea, Alfonso Reyes y las letras mexicanas, la danza y el arte de Troy Kinney, Diego Rivera y la filosofía del cubismo, *Cristina* de Alice Cholmondely, *The Soul of a Bishop* de H. G. Wells, *Laberinto* de Juan Ramón Jiménez, las revistas, los elefantes, Sara Bernhardt, Barrie y Ratan Devi.

A su regreso de Madrid, cuando trabaja como crítico de cine al lado de Alfonso Reyes, como se dijo, bajo el seudónimo *Fósforo*, Martín Luis Guzmán comienza a publicar periódicamente esos textos contrastantes que conformarán cuatro años después su libro *A orillas del Hudson* (1920). Aquél que pensó no saldría y por el que estuvo «a punto de suicidarse», Guzmán lo llamará, en entrevista con Emmanuel Carballo (1963), «la obra de un mandarín de las letras», porque «en casi todas sus páginas domina la doctrina del arte por el arte» (*Protagonistas* 65). En Nueva York, sin distanciarse del todo de sus intereses políticos, Guzmán compone poemas en prosa sobre las diferencias abismales del invierno y el verano entre México y los Estados Unidos; cuenta historias fantásticas sobre la destrucción del hombre seducido por las máquinas (aunque precisamente esta narración, «Cómo acabó la guerra de 1917», no la incluye en *A orillas del Hudson*) y la manía de coleccionar objetos raros; ensaya sobre los pasatiempos ciudadanos, el valor de la música, el sentimiento de la naturaleza, los sentidos, los rascacielos, la máquina de escribir, el fonógrafo y el cine:

Es un hecho consumado el triunfo del fonógrafo, del cine, de la pianola y, en una palabra, de todo arbitrio mecánico para conservar y reproducir artísticamente el movimiento y el sonido. Ni las revistas más serias desdeñan ahora referirse al mundo de esas máquinas; ni es raro el hombre de cultura refinada que gusta del cine como de una buena novela, ni falta tampoco la sala riquísima donde algún mueble admirable, reliquia aparente del siglo XVI o XVII, no se transforme, llegado el caso, en simple instrumento parlante.

Sin embargo, no todo ha sido en la historia de los aparatos a que nos referimos conquista fácil y gloriosa. Su nacimiento, desde luego (y muy natural que así aconteciese), fue el nacimiento de mecanismos raquíticos destinados a morir. Sin la fe de los inventores, y, más todavía, sin la incultura y mal gusto de ciertas clases sociales (manantial de fortaleza y salud para

los inventos no desarrollados aún, como el campo agreste lo es para los organismos endebles), el fonógrafo, el cine y la pianola hubieran sucumbido (Guzmán, *A orillas del Hudson* 102).

El segundo libro representó para Guzmán un ultimátum, una exigencia de Pedro Henríquez Ureña supervisada por Alfonso Reyes: «Dígame si debo publicar un librito de artículos como los publicados en *Revista Universal* o si debo esperar a escribir *La divina comedia*» (*Medias palabras* 102). Con la necesidad de publicar lo que fuera y la presión ejercida por sus amigos, *A orillas del Hudson* finalmente salió a la luz como un conjunto de ensayos, narraciones, poemas en prosa y artículos de crítica diversa, escritos entre 1915 y 1918. En esta obra la experimentación con la vanguardia pondera la autonomía de lo estético sobre la pretensión de aplicación social: «Creo que ya les he escrito un libro entero: ensayos, revistas, cuentos, reseñas, noticias, gacetillas, folletines, masillanes, positones, perebelos, losimones, lemosines, aeronaves, calcetines, forancones, malandrines, querubines, arquitrabes, ghsfdbhrhdgeremmm» (Guzmán, *Medias palabras* 94).

A orillas del Hudson es un collage de las imágenes que Guzmán vio durante algunos meses en Europa y un par de años en Nueva York. Ellas oscilan desde el otro extremo del océano Atlántico con sus amigos metidos en las vanguardias estéticas, pasando por sus reflexiones en el departamento de un rascacielos con su máquina de escribir, sus ocupaciones como periodista y comerciante, su perspectiva de la modernización y el contraste con el humanismo, hasta sus experiencias con el crimen neoyorquino y su desesperación emocional e intelectual.

Las vanguardias descubrieron una nueva forma de mirar el mundo –el cubismo, por ejemplo– y los artistas desembarcaron en un territorio desconocido que es el presente, para declarar la pertenencia al pasado de todo lo demás (Krauss 26). En *A orillas del Hudson* Guzmán se atreve a mirar con los ojos de Diego Rivera: «Por entre la ventana se mira el oleaje de techumbres –oleaje cuadrículado– de bodegas y de talleres próximos; a través de los vitrales, la

inquietud –inquietud de trenes– de la *Gare Montparnasse*» (62). Y aunque no está de acuerdo con desterrar sus formas clásicas, es capaz de observar el mundo como se lo propone Rivera al retratarlo a él con líneas geométricas: «Yo he *posado* seis días ante su mirada reveladora –seis días de un calor estival, envuelto yo en su sarape zacatecano–, y no recuerdo horas más entretenidas ni más llenas de paz. Aun las nuevas teorías del *cubismo* adquieren en labios de Diego un aire de reposo que ahuyenta la duda y la inquietud» (*A orillas del Hudson* 63).

Es esta ruptura con su obra anterior lo que da a las vanguardias un papel tan relevante en el conocimiento de la obra de Guzmán. Porque el mismo quiebre implica no sólo la superación de un estilo estético en pos de nuevos criterios, sino el rechazo a los valores fundamentales que lo regían y al estatus del arte en la sociedad burguesa de mercado. El contraste entre los criterios de belleza que Guzmán siguió en *La querrela de México* y los que sigue en *A orillas del Hudson* no impide que esta última, a pesar de su autonomía con respecto al resto de su obra, pierda valor en su función social. La convivencia que tuvo Martín Luis Guzmán con las vanguardias en Nueva York le sirvió para seleccionar nuevas perspectivas de representación y otros asuntos de interés para alcanzar a un público distinto:

Man Ray's own desire to unshackle himself from art's conventions was initially manifest in his second one-man show at the Daniel Gallery in late November 1916, where he exhibited his first mixed-comedia assemblage, *Self-Portrait* (1916), alongside *Invention-Nativity* and other paintings. *Self-Portrait* was composed of a background of black and aluminum paint featuring Man Ray's blackened hand print (a symbol used by Italian mafia bombers and one loosely associated with anarchism) to which he attached two electric bells and a doorbell. The assemblage suggested a door, but this door did not open, nor did its doorbell ring. Man Ray later recalled the consternation of the many «visitors» who pushed the doorbell over and over expecting the bells to ring and then complained about the faulty wiring.

[...] In 1917 the French poet Juliette Roche, who was then living in New York with her husband Albert Gleizes, composed a simultaneous poem dedicated to one of her favorite haunts, the Hotel Brevoort. Lost among the whirl of fans, idle gossip, and orchestral music she penned a name –«Hippolyte»– and an injunction –«Vive l'anarchie! Vive l'anarchie! Vive l'anarchie!» The call still echoes, though very faintly. Roche's protagonist, Hippolyte Havel, was then a ubiquitous figure among the avant-garde, yet historians have since relegated him to the periphery. Stephen Watson, for example, describes Havel as «a lovable [Greenwich] Village mascot, a caricature against voting on poetry at a *Masses* editorial meeting. Shoulder-length hair and a

weakness for drink are his most frequently mentioned attributes, colorful for sure, but marking him as unworthy of further comment (Antliff 92 y 95).

Es importante destacar que durante el tiempo que vive en Nueva York, Guzmán considera publicar cualquier cosa, porque esto es más apremiante que el hecho de escribir por placer: «¿Las letras? *To hell with them!* Me estorban. Volveré a ellas cuando tenga con qué mantenerlas» (*Medias palabras* 112). Con Reyes se queja Guzmán, el 23 de agosto de 1917, de que escribía mejor en los tiempos de *La querella* y lo atribuye a que aquí sólo lee libros en lengua inglesa y a que le falta el ambiente de Madrid, a cuya influencia vivió siempre entregado:

Noto, además, que soy árido y adusto y que no doy muestras de haber leído ningún libro. Temo – estoy seguro, mejor dicho–, que el párrafo corto sea un instrumento torpe en mis manos, si bien no se trata de un procedimiento que yo me haya impuesto; espontáneamente escribo así, supongo que por influencia inglesa. A esto se une mi innata propensión a lo elíptico y lo expresado a medias; tendencia que yo combato, porque me desagrada en verdad (*Medias palabras* 107).

Entre 1916 y 1918 las reflexiones de Guzmán son las de un joven revolucionario venido a burgués en la treintena de su vida; la de un ateneísta convertido en vendedor de aspirinas y de libros, en exportador de ropa e importador de *ixtle* y *guayutle*, en catedrático de la Universidad de Minnesota por breve tiempo,⁶ y en columnista y director de *El Gráfico* (*Medias palabras* 89). La experiencia exterior que le ofrece el mundo moderno que lo rodea, la vida en Manhattan, y su inamovible experiencia interior, la toma de conciencia del poeta frente a la modernidad neoyorkina, confluyen en que Guzmán constate, en sus ensayos de esta época, el caos metafísico que entraña la ciudad, sin la esperanza, como en los románticos, de redimirla (Cañas 20).

⁶ En correspondencia con Alfonso Reyes, Guzmán comentó el 16 de enero de 1917 que fue a Minnesota, pero que no le gustó –«más exactitud, se enfermó mi mujer»– y volvió a Nueva York (*Medias palabras* 98); además, el 19 de abril de ese mismo año, que la Universidad de Minnesota era una «guarida de locos y de imbéciles» (*Medias palabras* 101). Pedro Henríquez Ureña fue, desde mediados de 1916, profesor del Departamento de Lenguas Romances de esta Universidad y estudiante para optar al grado de maestro en artes en 1917; luego de pasar un tiempo en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, regresó a Minnesota para ser el primer latinoamericano en impartir la cátedra Charles Eliot Norton de 1918 a 1921 y preparar su doctorado en filosofía con el estudio *La versificación irregular en la poesía española* (Martínez, «Pedro Henríquez Ureña...» 17). Por obvias razones, fue Henríquez Ureña quien le consiguió este trabajo a Guzmán.

Tras concluir alguno de sus conciertos de botones y teclas, Guzmán observa nostálgico las concurridas calles de la ciudad con sus rascacielos, los carteles del Tío Sam con la propaganda *I want you, the US Army, enlist now*, los autobuses de dos pisos, los coches de reciente modelo y piensa:

Agregue usted a esto los espectáculos naturales de un país donde la cultura y la barbarie se mezclan tan extrañamente, de un país donde la cultura no es autóctona y la descivilización se confunde con la fortaleza viril (el *cowboy*, etc.), y tendrá usted el espejo de mi ánimo. Desde la dama neoyorquina (inferior en todos conceptos a la mexicana), que grita y gesticula en el pórtico del *Metropolitan Opera House* llamando a su automóvil, o que a sí misma se sirve en el *tea room* del teatro, en recuerdo de su pasado de mecanógrafa ambulante, hasta los criminales negritos de diez y siete años que arden untados de petróleo ante una noble multitud de quince mil linchadores, todo es aquí de un delicioso sabor a Europa. Caruso y la Farrar, poseídos de fuerte espíritu americano, se golpean e insultan en los entreactos de *Carmen*, y Williard y Moran juntan hasta un millón de pesetas por sólo romperse la cara en Madison Square... Y yo pienso en la dulzura de nuestro pasado nacional: en el suave Presidente Bustamante, que arrojaba onzas de oro al ruedo de la plaza de gallos, en presencia del cuerpo diplomático, y en las damas que lo aplaudían y que, acabada la función, bailaban en el polvo y jugaban a los dados (*Medias palabras* 90).

Si bien, Guzmán acepta que huyó de México, entre otras cosas por huir de él (*Medias palabras* 82), en Nueva York se encuentra con la desesperación y el ahogo por ver que su vida se le escapa y no ha hecho ni hará lo que esperaba: «Yo ahora escribo menos: mi vida se derrama en Wall St., juego al alza y a la baja; sé de cuartos, de sextos y de octavos; soy rico un día y me arruino en el siguiente» (*Medias palabras* 99). Ni Alfonso Reyes desde Madrid, ni Pedro Henríquez Ureña en Nueva York lo acompañan como él quisiera: uno casi no le escribe, o lo hace lacónicamente; el otro no lo comprende, o le exige demasiado: «Me siento abandonado de todos, sin esperanza de ninguna ayuda, sin contactos de ninguna especie confortante. Y cuando esto me sucede, pasa Pedro por aquí como una exhalación y no se da cuenta ni le importo un bledo. Se cree él que yo soy muy feliz porque me gusta hacer dinero –aun cuando yo diga que no lo tengo– porque soy un ser de tendencias». Tan sólo en su mujer y en sus hijos ve la civilización, pues los neoyorquinos con los que trata todo el día son, para él, «ladrones y

sinvergüenzas de la peor calaña» (*Medias palabras* 101). Su condición de *businessman* lo lleva a tratar con cobradores de piso y asaltantes.

Los amos del barrio, las pandillas de Nueva York, son, entre 1916 y 1918, los herederos de dos tradiciones criminales: una propiamente americana, *The Gangs of New York* (Herbert Asbury, 1928), la otra de reciente inmigración siciliana, la *Cosa Nostra*. Ambas tradiciones cruzan varias veces el océano Atlántico para renovarse y fortalecerse mutuamente:

Nick Gentile construye su carrera en los Estados Unidos, adonde llega de su nativa Siciliana en 1903, a los 18 años, pero regresa a Sicilia en 1909, 1913, 1925, 1927-1930 y –definitivamente– en 1937, encontrando el modo de participar en su patria de origen de competencias electorales y diversos comercios de importación y exportación, organizar homicidios, hacerse arrestar y liberar gracias a sus conocidos también entre los representantes del régimen fascista (Lupo 50).

Durante su estancia en Nueva York, Guzmán es contemporáneo de hombres como Al Capone, Lucky Luciano y Meyer Lansky, quienes provienen de familias inmigrantes ubicadas –a finales del siglo XIX y principios del XX– en el área neoyorquina conocida como los Five Points: un gueto abarrotado con un largo historial de bandas irlandesas, judías e italianas, y convertido en centro del crimen organizado hasta entrado el siglo XXI. Mientras Guzmán y su familia sobreviven en Manhattan, el joven Al Capone es uno de los miembros más sanguinarios de la Five Points *gang* que opera en este distrito. En su nativo Red Hook –barrio con fama de ser peligroso– en el condado de Brooklyn, comienza su carrera de mafioso bajo las órdenes de Frankie Yale. Capone, en una noche como guardaespaldas de Yale, recibe los navajazos por los que será conocido como «*Scarface*». Hasta 1919 Capone se trasladará a Chicago y comenzará a formar su emporio del tráfico de alcohol («Al Capone» 1-4).

Según Paul Morand, a partir de 1910, la policía, «con su brutalidad acostumbrada, efectuó de pronto una limpia empleando ametralladoras, como lo hace en Chicago, ciudad que se parece todavía mucho al Nueva York de esos tiempo heroicos» (79). Sin embargo, los policías

urbanos son, entre 1916 y 1918, tan peligrosos como los bandidos neoyorquinos: armados con ametralladoras, montados en motocicletas Harley-Davidson y en autos blindados Mack-AB señalan el alto a conductores sospechosos y si estos no obedecen la orden, disparan sobre ellos. Además, por estos años da inicio la era de la prohibición o ley seca:

La América puritana de las sectas y de las asociaciones antialcohólicas traduce su inquietud por el respeto de la moralidad en disposiciones legales: una decimoctava enmienda a la Constitución prohíbe, a lo largo y ancho del territorio americano, la producción, el comercio y el consumo de cualquier bebida alcohólica, aun las más ligeras (1919). El fraude suscita un gigantesco tráfico cuya extensión sólo tiene parangón con la del dispositivo policiaco destinado a reprimirlo: las luchas entre los *bootleggers* y los policías alimentan las primeras planas, y la ley seca da crédito a la imagen de una América puritana, hipócrita y conformista (Rémond 95).

Al finalizar el año de 1918, mientras el crimen organizado y el gobierno norteamericano siguen disputándose el comercio del alcohol, Martín Luis Guzmán y su familia se trasladan al Rice Hotel en Houston para planear su regreso a México.

Madrid, 1928

Ha transcurrido poco más de una década desde que Martín Luis Guzmán anunció, en «Cómo acabó la guerra de 1917», que el hombre hallaría en su fanatismo por las máquinas su propia destrucción. Guzmán regresó a España después de su vuelta a México como editor de *El Heraldo de México*, a partir del 15 de marzo de 1919; fundador del periódico político *El Mundo*, de 1922 a 1924, y propietario de una radiodifusora comercial (Quintanilla, «El águila» 1). Durante este tiempo también fue diputado federal para la xxx Legislatura (1922-1923) y se enteró del asesinato de Francisco Villa ocurrido el 20 de julio de 1923. A Madrid regresa en junio de 1925 para esperar «a que la gresca de los odios políticos mexicanos precise su dibujo suficientemente para que pueda» acercase «a ella sin riesgo de daños irreparables» (*Medias palabras* 123):

Yo sólo me adelanto a decir una cosa. Aquí en España la gente va bien al paso que ha adoptado, porque a pesar de ese paso, o quizás a consecuencia de él, sus condiciones son mejores que las de otros muchos pueblos, inclusive algunos de los más rápidos. Cuando se toma todo en cuenta, se percibe que aquí hay, al fin y al cabo, más felicidad interior, menos acritud en el alma que en otros países, a despecho de no ser muy grandes el bienestar aparente ni otras exterioridades (Guzmán, *OC II* 1094).

Sin duda, las publicaciones de *La querrela de México* y *A orillas del Hudson* le dieron la seguridad que como escritor requería para emprender pruebas mayores. El 14 de junio de 1928, Guzmán le escribe a Reyes «sólo dos líneas para anunciarle el envío de mi libro, *El águila y la serpiente*» (*Medias palabras* 127). Obra en la que Guzmán parece encontrar el tono predominante de sus novelas y que lo hará célebre en la literatura hispanoamericana. *El águila y la serpiente* constituye el inicio de su periodo de madurez, no obstante, en ella se pueden observar líneas temáticas y formales con sus obras anteriores: el principio del deber y algunos ecos del jacobinismo, el romanticismo civil, el periodismo, la política y la vida social presentes en *La querrela de México*, junto a la experimentación con las vanguardias, la mirada cinematográfica y la crítica al materialismo en *A orillas del Hudson*. Sin embargo, entre 1926 y 1927, fueron los recuerdos de «sus pasos y vicisitudes de revolucionario y político», los que lo pusieron «en contacto con todo un mundo de posibilidades literarias» que, hacia 1928, estructuró en *El águila y la serpiente* (Guzmán, *Apunte* 33). Así lo señalaría en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, pronunciado el 19 de febrero de 1954:

La Revolución y la política habrían de mostrársele como un escenario de figuras alternativamente hombres y agonistas, personas de la realidad de cada día, que lo abarcaba a él junto con los otros, y personajes enmarcados ya en los cuadros de la historia, que su mano debía guardarse de tocar temerariamente. En realidad, inequívoca la Revolución como mandato para su comportamiento de aquella hora, se le mudaba en interrogación trágica tan pronto como intentaba pasar del acto a la idea. No conseguía poner de acuerdo, con las verdades que estaba respirando, ni su conciencia patriótica sobre lo inmediato y actual ni su concepto histórico de México.

[...] Hubo, pues, de someterse a una prolongada suspensión del juicio, para no absolver a ciegas ni caer en la retractación de su entusiasmo de otros días, o en la negación de su propia conducta, o en el desconocimiento de lo que antes reconoció. [...] A él, que había andado en la Revolución, y quería convertirla, sin trabas morales, en tema de una obra literaria, no le bastaba

mirar en perspectiva el hecho revolucionario y sentirse allí partícula de generosidad o de miseria, de justicia o de dolor. Buscaba el conocimiento profundo de su conducta y la tranquilidad de su conciencia como coautor de actos revolucionarios y como compañero, lejano o próximo, de los protagonistas de aquellos actos, aun cuando se tratara de los peores conforme a las valoraciones comunes y corrientes. Para él, la evidencia inmediata –que, activo y partícipe en lo bueno y en lo malo de la Revolución, no podía desconocer ni disfrazar– eran los individuos, las personas entre quienes se había movido, y con quienes había actuado y vivido y convivido, así como las acciones cotidianas de esos hombres en lo que tuvieran de públicas y notorias (Guzmán, *Apunte* 33-34).

De 1926 a 1927, Guzmán se trasladó a París –donde se reencontró con Reyes y Vasconcelos– y desde ahí envió a México una serie de entregas titulada «De mis días revolucionarios», publicada en *La Prensa* y *La Opinión*. Luego de suspenderla por tres semanas, apareció cada domingo en *El Universal*, bajo el título «La vida mexicana», dentro de la sección «dedicada a la arquitectura “de aquí y de allá”, la radio, los automóviles y la maquinaria». Además, «los textos iban acompañados por ilustraciones de Francisco Gómez Linares. En algunas estaba Guzmán, en diferentes pasajes de sus andanzas revolucionarias» (Quintanilla, «El águila» 1). Luego de haber regresado a Madrid en octubre de 1927, Guzmán publicó en *El Debate*, durante algunos meses de 1928, la serie «Bajo la sombra de Pancho Villa (episodios de la Revolución Mexicana)». Enseguida apareció como libro, aunque «según Guzmán, el editor lo convenció de la inconveniencia política y mercadotécnica del título inicial, “A la hora de Pancho Villa”»:

Entonces recordó que el escritor Vicente Blasco Ibáñez, autor de *El militarismo mejicano* (1920), se refería a México como el país del águila y la serpiente. Además de una referencia directa al Escudo Nacional de los Estados Unidos Mexicanos y una metáfora de la coexistencia brutal entre dos seres opuestos, estos sustantivos implicaban un homenaje a Blasco Ibáñez, cuya obra *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) había establecido todo un canon en la literatura de guerra (Quintanilla, «El águila» 1).

Cuando Guzmán estructura *El águila y la serpiente* vive las vicisitudes de la década de posguerra (1919-1929): el cisma del socialismo, la organización internacional, la crisis económica y la desintegración cultural. En la década de 1920, «que los anglosajones denominan con término consagrado los *twenties*», España, como el resto del mundo, vivía una crisis cultural e ideológica

que la llevaría a un cambio social y a una expresión artística de vanguardia. Al finalizar esta década, los tiroteos entre sindicalistas y pistoleros de la patronal se escuchaban simultáneamente con «el final de la guerra y el comienzo de la crisis inflacionista». Entonces, una «dictadura paternalista (aunque nada favorable al catalanismo), con un tranquilizador somatén y unos más que problemáticos comités paritarios, daba al país un cierto aire de mesa de camilla familiar y permitía filosofar agradablemente en las veladas» (Mainer 172). En este ambiente político y social, junto a su familia, Martín Luis Guzmán comenzó a escribir sus recuerdos de cuando participó al lado de bandoleros en la Revolución mexicana:

Había muy poco dinero pero, puesto que necesitábamos estudiar, lo hacíamos en una mesa de pino, en las cuales se estudia igual que en las mesas de caoba más elegantes; y mi padre escribía entonces *El águila y la serpiente* y artículos en una mesa de madera de esas de cocina, sobre la cual tenía su máquina de escribir; la comodidad de un escritorio especial para escribir o de un sillón giratorio era algo totalmente secundario. Todo esto no quiere decir que no le gustaran las cosas bonitas y tener su casa bien arreglada, si era posible, y vivir muy cómodamente, sobre todo rodeado de libros: eso era lo más importante (Prieto, «En busca de Martín Luis Guzmán» 75).

Tanto en la literatura española que precede a *El águila y la serpiente –Amor y pedagogía* (1902) de Miguel de Unamuno o *Sonata de Otoño* (1902) de Ramón del Valle-Inclán–, como en la narrativa contemporánea a la de Guzmán –*El jardín de los frailes* (1926) de Manuel Azaña–, la autobiografía rompe con el relato tradicional, pues aunque existe en ella «un fondo social realista, lo que destaca es la lucha de conciencias y quizás aún más que de éstas el enfrentamiento de principios generales –ideología y práctica– encarnados en voluntades humanas, pero sin que nada oculte el alucinante problema personal que el escritor ventila en el relato» (Mainer 44). Las generaciones de escritores españoles entre 1902 y 1939 –*La edad de plata* (1975), llamada así por José Carlos Mainer– escribieron sobre la autoidentificación a partir del reconocimiento de la infancia y el pequeño mundo de recuerdos en que se ordena, así como la introspección autobiográfica y la elaboración de biografías bastante completas: «la autobiografía generacional

del siglo que nace: la búsqueda de la vitalidad perdida se transforma aquí en un consciente regodeo de su propia imposibilidad, aunque visto todo bajo el prisma de una fundamental ironía». Unos expían sus contradicciones de modernistas en forma de un autoanálisis cruel, otros metaforizan sus condiciones de pequeños burgueses «en la nostalgia de una Arcadia señorial» (Mainer 45).

Además, durante los llamados *happy twenties*, España cambió aceleradamente: sus ciudades crecieron, se construyeron nuevos edificios y cinematógrafos, se abrieron los grandes almacenes y los primeros cafés «con simplistas decoraciones *art-decò* (impuestas por la Exposición de París de 1925)», se instaló el servicio telefónico automático y comenzó «el auge de las comunicaciones por carretera (líneas de autobuses, transporte por camión, aumento vertiginoso de coches particulares) se sumó a la generalización de la electrificación –ya iniciada a principios de siglo– y al descubrimiento del turismo»:

Naturalmente aquella modernización respondía a instancias económicas y sociales de base muy profunda. El desmesurado crecimiento de la banca nacida a principios de siglo (el Hispanoamericano, el Vizcaya) o anterior (Banco de Santander, Banco de Bilbao) o la coetánea de la boyante situación alcanzada durante la guerra (casos del Banco central, 1918, o del Urquijo, 1919) ilustra sobre el carácter de la industrialización española, siempre dependiente de las grandes instituciones de crédito, como de la progresiva creación de un mercado nacional que convirtió en consumidores y en productores a regiones y comarcas que habían mantenido hasta entonces un aislamiento más o menos mísero. Aumentó igualmente la conflictividad social: el crecimiento de los precios durante la guerra, el aumento de la industria y los servicios, la crisis económica que siguió a la contienda provocaron huelgas, violencias (las mayores, aquéllas con que la patronal intentó reprimir la protesta obrera) y una creciente radicalización política en los movimientos reivindicativos (la FAI, Federación Anarquista Ibérica, surge en 1927, procedente del grupo de «Los solidarios» que es bastante anterior; el partido comunista en 1921) (Mainer 179-180).

Con respecto a la constante búsqueda del estilo en su prosa, en una carta enviada el 22 de diciembre de 1928, Guzmán le da las gracias a Reyes por la fe de erratas de *El águila y la serpiente*, le asegura que la ha revisado cuidadosamente, y que no tiene por qué molestarse

porque lo corrija, y para que vea que así es, le envía sus contraproposiciones. Entre ellas, hay una con intención de verdad en la que Guzmán precisa que

Pedro, por lo visto, tiene tan mala memoria para algunos sucesos de la vida como buena para cuanto reza con las humanidades. Íbamos los dos, entre siete y ocho de la noche, por la acera norte del Puente de Alvarado, ya muy cerca de la esquina de la calle que va de las estaciones al Palacio Legislativo: allí nos detuvimos al ver pasar frente a nosotros, en dirección hacia San Cosme, dos o tres automóviles repletos de aspirantes medio ebrios, y entonces ocurrió lo que cuento. Yo no afirmo que los cadetes, o quienes los seguían, me hayan oído. Iban del otro lado de las vías y metían mucho ruido. Pero es posible que de seguir yo mi impulso, así hubiera sucedido, por lo cual creo que fue no poca fortuna para mí que Pedro («fraternal amigo, etc.») me contuviera a tiempo. Cualquier lector imparcial de mi libro advertirá que son más las veces en que me pinto cobarde que aquellas en que me hago pasar por valiente. Por lo menos así me parece, si bien convengo en que puedo equivocarme. Nadie escribe lo que quiere escribir, sino lo que queda escrito: dos cosas a menudo muy distintas (*Medias palabras* 130).

Los cambios estéticos e ideológicos observados en estas tres obras publicadas explican la existencia de más de un Guzmán. El primero de ellos vivió en Madrid en 1915, muy cerca de los estragos de la Gran Guerra, después de vivir dos años en la guerrilla al norte de México, pocos meses metido a carrancista y el resto, a villista. Fue en su primer destierro, luego de que Carranza venciera a Villa, donde acometería «un ensayo de coordinación histórica y política nacional», pensando que así había de revelársele «la virtud unificadora de lo mexicano en el curso de su evolución, y que a lo largo de esa hebra» podrían engarzarse, «con igual resplandor que los hechos y los hombre de 1810 a 1821 y los de 1856 a 1867, los de 1910 a 1915» (Guzmán, *Apunte* 32). Su estancia en Nueva York, entre 1916 y 1918, le descubrió la ciudad en su modernización más agresiva, experiencia que le sirvió para contrastar con mayor agudeza el retraso económico y cultural de México durante los movimientos revolucionarios. Entonces reaparece un segundo Guzmán, el que experimenta con las vanguardias estéticas, europeas y americanas, y es crítico de cine. En Madrid, y una breve estancia en París, de 1925 a 1928, Guzmán reúne su compromiso histórico y político con la experimentación de técnicas narrativas provenientes tanto de la cinematografía como de las vanguardias estéticas: logra el dominio de su propio estilo, lo que

supone tanto el dominio de las tecnologías de la escritura como el de su temperamento y carácter. El Madrid que precede a la guerra civil española fue «un Madrid abierto a la modernidad de vanguardismos y nuevas estéticas, al que se incorporaban, temporalmente y con asiduidad generacional, escritores hispanoamericanos» (Portal 257). Según Josep Pijoan (1880-1963), arquitecto e historiador del arte catalán, la vanguardia artística rechaza la realidad aparential y «obliga a revisar todo el universo»:

Los métodos son de una apariencia inocente que desconcierta; a veces, es un deliberado abuso de la técnica, otra es una mala jugada mezclada con perversión. Son adjetivos impropios en el verso, son colores de un absurdo malva, o como las caras verdes de Matisse, o formas incoherentes, como los árboles de grandes troncos y pocas hojas de Derain, los monstruos de Chagall, las picardías de Grosz... ¿Es arte todo eso? Sí, es arte, como os explicaré más adelante, y, mal que os pese, es el único arte que podemos sentir hoy. Observad otra vez el paralelismo con las ciencias: la física se ha vuelto surrealista, experimenta con electrones que acaso son reales, pero actúan como si fueran hipotéticos; la biología se interesa en los fenómenos genéticos, los virus filtrables y los extractos de órganos que acaso no tienen vida, pero que actúan como si fueran seres vivos; la astronomía descubre nuevos universos, más allá de nuestra galaxia, que quizá ya no estén allá, pero que actúan como si estuvieran [...]. Esto coincide con la filosofía moderna, que podríamos llamar de lo absoluto fenoménico; coincide con la música del tercio y cuarto de tono, hasta con la política irrealista pero eficaz de los dictadores. Más que nada coincide con el concepto del mundo moderno de que las cosas pueden ser de mil maneras (Pijoan en Mainer 171).

Por diferentes caminos Guzmán fue trazando *El águila y la serpiente*, dando cabida a lo que sólo con el paso del tiempo ocurriría, el recuerdo de las impresiones más hondas sobre la vida y la muerte dentro de la Revolución mexicana, así como la madurez de sus pensamientos y su expresión a través de la escritura.

CAPÍTULO II

EL AUTOR DE *EL ÁGUILA Y LA SERPIENTE*. LA PUESTA EN ESCENA DE UNA TRAGEDIA MODERNA



Imagen 3

Lo que quiso dar de la Revolución fue *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 liberándolo de ser historia, o biografía, o novela, le comunique la naturaleza de los tres géneros en proporción bastante para no restar fuerza al principio creador, ni verdad sustancial a lo creado.*

MARTÍN LUIS GUZMÁN

La imagen en movimiento como representación de la vida moderna

En la transición del siglo XIX al XX, la fotografía puesta en movimiento, la cinematografía, se convirtió en el medio de impresión y expresión incorporado definitivamente a la vida moderna.

Por una parte, la imagen como lenguaje mudo pero expresivo, ofrece, mediante el uso de la imaginación y la memoria, una serie de emociones, ideas y experiencias que la palabra no representaría en forma tan directa. De allí que el movimiento sintáctico, más que la palabra por sí

misma, pretenda la imagen y que la escritura, desde sus orígenes, se haya hecho acompañar por ella:

La ausencia de la palabra comunica al cinematógrafo una capacidad indefinida de cosmopolitismo. Todas las películas, así sean yanquis, rusas, danesas o italianas, dan la vuelta al mundo y dondequiera se las entiende. Según se ha repetido mil veces, más que al libro y al teatro está a ellas encomendada la tarea de popularizar en cada país –popularizar en el sentido absoluto– el espíritu y las costumbres de países extraños.

El público, por otra parte, saca buen partido de esta circunstancia y hace más que dejarse interesar por el simple espectáculo de otros pueblos y otros paisajes: insensiblemente va hasta el fondo del asunto, hasta el dato espiritual último, y en éste suele fundar su preferencia por las cintas de tal o cual nacionalidad (Guzmán, *A orillas del Hudson* 146-147).

Imprimir imágenes y escribir han sido dos de los modos de expresión preferidos del ser humano que están íntimamente relacionados, pues ambos son aprehendidos por la vista pero dirigidos a zonas distintas del entendimiento y la memoria, aunque existe la capacidad de reparar en ellos desde cualquier parte. Las funciones del hemisferio derecho son responsables de conectar la conciencia con lo real sensible, con la imagen y el movimiento. Las entidades de variación continua, como la cinematografía, son detectadas por la memoria sensorial, mientras que las lógicas, como la lengua y su escritura, están conectadas con el hemisferio izquierdo, reveladas por la memoria verbal. Percibir una imagen cinematográfica y una imagen literaria son dos procedimientos muy distintos, pero al ser representaciones eficaces de visiones e intuiciones, reales o poéticas, intervienen en su percepción tanto la imaginación como la memoria, por lo que la cooperación de los dos hemisferios cerebrales permite una mejor comprensión de ellas. La cinematografía, como la literatura, «rescata al movimiento de su estado secundario para convertirlo en expresión», pero «su empleo del acto brusco como elemento de belleza mecánica es ilimitado» (*A orillas del Hudson* 150-151).

El cinematógrafo, como entretenimiento popular –es decir, como recreación que está al alcance y gusto de la mayor parte de las clases sociales– no es comparable a ninguno otro de la vida moderna. [...] Si queremos hallar algo cuya función se acerque en parte a la del cine, y que, como

éste, tenga la virtud de producir estados de ánimo generales, hemos de buscar en el campo literario y hacia las regiones más humildes: lo encontraremos en el folletín. En este último hay, como en el cinematógrafo –aunque en cantidad mínima si se quiere–, ese elemento en que descansa toda obra de arte que remeda el vivir humano: la estética inherente a la acción. Estético es el acto incipiente, como en el pasaje bíblico que pinta a Noé alargando el brazo fuera del arca para recibir a la paloma, y asimismo lo es el acto de mayor complicación: recuérdese la muerte del caballero zamorano, que, huyendo del campo hacia la ciudad, el dardo lo alcanza traspuesta ya la entrada del recinto. Como otras tantas cuentas –y no es irreverente el decirlo–, podemos ensartar en un mismo hilo los buenos y los malos monumentos de la acción: las epopeyas de todos los tiempos, nuestra epopeya, nuestros romances, el folletín y el cinematógrafo moderno... Sí, ya vemos a los doctos sonreír (*A orillas del Hudson* 149).

Por otra parte, recrear con palabras un hecho a partir de los elementos que componen una fotografía –la impresión de objetos con referencia real en papel, empleando químicos, luz y oscuridad–, así como la construcción de una historia mediante el ordenamiento lógico de varias fotos puestas en movimiento, le otorgaron a la cinta cinematográfica, como se le había concedido a la fotografía y antes de ella a la escritura, las categorías de memoria y registro. Las cintas cinematográficas pronto se convirtieron en documentos que, archivados cronológicamente, han constituido visiones de la historia al dar testimonio de un evento, cambio o revolución, incluso antes que la literatura y la pintura de su tiempo:

Antes de la idea fue la luz; antes de la narrativa oficial de la Revolución mexicana existió la representación cinematográfica de esta guerra civil en las salas de proyección públicas y privadas del territorio nacional, Europa y los Estados Unidos. Antes de que se iniciara la edificación del México posrevolucionario y surgiera el interés académico nacionalista por lo indígena y las tradiciones rurales; antes del muralismo mexicano, la Novela de la Revolución y el régimen de la revolución institucional, se encuentra «el cine de la Revolución» (Fabio Sánchez 17).

La fotografía como proceso y resultado, es decir, el arte de fijar y reproducir en papel imágenes del mundo que nos rodea, recogidas previamente en una cámara oscura cuyo principio es descomponer sales de plata por luz, mediante dos operaciones complementarias: primera, obtener una imagen negativa, captada en una película impregnada con yoduro, nitrato o cloruro de plata – puesta dentro de la cámara en oposición al único orificio por donde entra la luz–, que muestra las

partes claras del objeto como oscuras y, viceversa, las oscuras como claras; segunda, obtener una imagen positiva, fijada sobre el papel con sus tintes naturales, de la que se pueden reproducir las copias que se deseen. Y la cinematografía, es decir, el flujo de fotografías en una cinta de celuloide puesta en movimiento por el cinematógrafo, un aparato mecánico cuyo principio es la posibilidad de proyectar imágenes continuas que generalmente representan acciones, basado en una propiedad de la retina conocida como persistencia de la visión, lo que significa que una imagen no desaparece de la retina al cesar el estímulo visual, sino que persiste por unos instantes más. Se convirtieron en pruebas de que los objetos percibidos por los sentidos tienen una existencia independiente de quienes los observan, por lo que se les podía distinguir de las ilusiones, alucinaciones u otros errores de la percepción, y en parámetros para describir la realidad con la precisión a la que aspiraba la mimesis costumbrista –literaria, filosófica, pictórica, incluso musical–. Pero debido a que la realidad representada por la fotografía y por la cinematografía se mostraba en escala de grises, resultado de la plata ennegrecida dejada en la impresión, o en tonalidades sepia, cuando la película se sometía a un proceso para convertir los residuos negros en sulfuro de plata, con el fin de preservar la imagen por más tiempo, la cinematografía insistió en reproducir los colores de la realidad que filmaba.

El primer proceso de coloración, allá por 1902, consistió en grabar cada episodio a tres cintas con diferentes filtros de luz –verde, azul y rojo–, para combinarlas más tarde y así lograr una proyección en colores. Hacia 1908, el uso del *cinemacolor*, un sistema de filtros rojos y verdes colocados en ruedas giratorias por los que la cinta cinematográfica corría, trató de economizar tiempo y material, pero debido a que su operación continuaba siendo compleja, pues los filtros se usaban tanto para grabar los colores en la película como para proyectarla, y a que su calidad era deficiente porque no todos los colores se veían bien, dejó de ser producido comercialmente hacia 1914. En 1915, Martín Luis Guzmán escribió una reseña sobre el

funcionamiento de este dispositivo durante su primer exilio en Madrid, cuando alternaba con Alfonso Reyes elaborando artículos críticos de cine, bajo el seudónimo *Fósforo* en el semanario *España*, y posteriormente la integró en *A orillas del Hudson* (1920):

Por momentos al menos, el *cinemacolor* no carece de atractivos: ya es el agradable contraste de unas vacas, finas y rubias, que pacen en un verde prado; ya son las olas, azules y cristalinas, en lucha con las rocas morenas de la costa... Pero aparte tales momentos, el *cinemacolor* nos recuerda la infancia del cinematógrafo. Se trata de un instrumento nuevo e imperfecto, cuyo manejo es todavía un ensayo y cuyas aplicaciones aún no se descubren o aún no se crean. El cine, recién inventado, dedicó sus primeros esfuerzos infantiles a retratar lo que acumulaba movimiento: escenas de pugilato, carreras de caballos, carreras de bicicletas, saltos de trampolín. No tenía idea entonces ni de los destinos cinematográficos ni de la realidad que el cine habría de descubrir. Con el *cinemacolor* pasa otro tanto.

Creen sus inventores haberse adueñado del color, y sólo color quieren darnos, de igual manera que el cine primitivo se esforzaba sólo en mostrarnos el movimiento bruto. Una cinta de *cinemacolor* es una serie de cuadros coloridos, con mucho cielo azul, con mucho verde mar, con muchas flores, pero sin actividad ni asunto cinematográficos.

En cuanto a las excelencias del procedimiento mismo bastan dos palabras: bueno o malo, es el mejor procedimiento que hay (*El cine que vio Fósforo* 151).

En 1922, la industria cinematográfica mejoró la calidad de sus colores con la invención del *technicolor* de dos tiras, un proceso corregido de coloración más parecido a la imprenta que a la fotografía, cuyo principio consiste en formar una imagen en color mediante la unión de dos finas tiras de películas –filmadas una en rojo y otra en verde–, mediante el uso de prismas estacionarios en lugar de ruedas giratorias. Pero sería hasta 1939, con *Lo que el viento se llevó* y *El mago de Oz*, dirigidas por Victor Fleming (1889-1949), que el cine a color presentó una mejor calidad, resultado del *technicolor* de tres colores –cian, magenta y amarillo–, obtenidos por la descomposición de la luz de un prisma doble. Además de estos adelantos tecnológicos, durante los años veinte, la cinematografía compartió los cambios estéticos que los movimientos de vanguardia en literatura y pintura –el expresionismo, por ejemplo–, dirigían casi simultáneamente en Europa y América:

Hoy, por obra y gracia del expresionismo, se generaliza lo intenso: los jóvenes poetas de Alemania no paran mientes en impresiones de conjunto, sino en las eficiencias del detalle: en lo inusual del adjetivo, en el brusco envión de los verbos. Esta solicitud verbal corresponde a una solicitud de la vida en todas sus minucias: amor a los instantes y a las palabras que son firmes instantes del pensamiento. Todo ello informado por un pensamiento trágico del vivir, cosa que es fácil achacar a la guerra. [...] Vehemencia en el sentir y en el cantar, abundancia de imágenes, una suposición de universal fraternidad en el dolor: he aquí el expresionismo (Borges 178).

El cine expresionista nació de una crisis del sentimiento de la realidad, la misma que llevó a la filosofía a revelar que el espacio y el tiempo son las formas más elementales de la conciencia – *Duración y simultaneidad (a propósito de la teoría de Einstein)* (1922) de Henri Bergson, *El ser y el tiempo* (1927) de Martin Heidegger–. El expresionismo cinematográfico se encargó de representar el mundo exterior deformado visualmente, por ejemplo, *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) de Robert Wiene y *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau representan escenarios siniestros que ayudan a identificar estados de ánimo y juegos de sombras como parte de «una iluminación fantasmagórica, llena de claroscuros» (D’Ingianna 20). Estas características estéticas fueron comunes entre los cineastas expresionistas, «por eso el estudio de esta fórmula se mueve entre dos ejes: el uso de los decorados y la cualidad tenebrosa de su fotografía» (Barreto 16). Robert Wiene (1873-1938) enriqueció el lenguaje cinematográfico al articular una estructura dramática compleja controlando la continuidad cinematográfica o *raccord*, que consiste en relacionar debidamente cada plano con el anterior para que sirva de base al siguiente, y la continuidad de acción. F.W. Murnau (1888-1931), debido a que se hallaba más próximo al romanticismo que al expresionismo, grabó en espacios naturales y ambientó lo sobrenatural con efectos especiales, como acelerar la imagen o utilizarla en negativo; además, empleó el sobreencuadre, una reminiscencia cubista, mediante la composición de paredes, escaleras, marcos de puertas y ventanas: «Se puede observar el cuadro como una composición geométrica. Si analizamos, más aún distinguimos, que hasta la luz es objeto de una óptica geométrica, cuando simula las tinieblas

y separa en dos mitades. Este plano se presenta contraponiendo espacios, pero fundamentalmente está construido para representar una relación de lucha entre luz y tinieblas» (Barreto 16). Esta forma de construir las imágenes en el cine expresionista destaca en *El águila y la serpiente*, por ejemplo:

Recorrí los tramos del corredor alumbrados por el abanico de luz. Luego alargué mis pasos hasta la parte oculta en la penumbra, y entonces descubrí que no estaba yo solo en el patio. La sombra de un hombre, apoyada en la sombra de un poste, se mantenía inmóvil. La curiosidad me empujó a aproximarme más: la sombra no se movió. Entonces volví a pasar esta vez más cerca y mirando todavía, aunque aún de reojo, más intensamente. La sombra era de un hombre gallardo. Un rayo de luz, al darle en la orilla del ala del sombrero, mordía en su silueta un punto gris. Tenía doblado sobre el corazón uno de los brazos, apoyada en el puño la barbilla y el antebrazo derecho cruzado encima del otro. Por la postura de la cabeza comprendí que el hombre estaba absorto en la contemplación de los astros: la luz estelar le caía sobre la cara y se la iluminaba con tenue fulgor (*El águila* 234).

La narrativa mexicana anterior a la Revolución de 1910, similar a lo que ocurría en el resto de Occidente, había usado la fotografía como punto de comparación para expresar el ideal de veracidad al que el costumbrismo y el realismo decimonónico aspiraban, aunque sus tramas, e incluso lenguaje, continuaran siendo románticas. Frente a esta estética, ahora conocida como mimesis costumbrista, ya había reaccionado el romanticismo alemán al oponerse a la separación entre lo real y lo irreal, poniendo de manifiesto la individualidad y la realidad subjetiva de las cosas. En «La literatura en 1870», Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) propuso la supremacía de lo estético sobre lo nacionalista, lo utilitario y lo pedagógico (236). Altamirano consideraba a la novela como un medio eficaz para instruir a la población, para darle a conocer su historia y su cultura, y para exponer y difundir las ideologías políticas, sociales y económicas:

Pudíerose decir que es el género de literatura más cultivado en el siglo XIX y el artificio con que los hombres pensadores de nuestra época han logrado descender a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil que aceptasen. La novela hoy, ocupa un rango superior, y aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el objeto social, la predicación de un partido o de una secta

religiosa; en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy, suele ocultar la Biblia de un nuevo apóstol, o el programa de un audaz revolucionario (Altamirano 230-231).

Pero a pesar de que este nacionalismo persiste en casi toda su obra, como en la de muchos otros novelistas e intelectuales liberales, sus amplios conocimientos sobre literatura e historia literaria, así como su sensibilidad artística, lo hicieron ponderar las cuestiones estéticas sobre las políticas. El realismo no constituía para él un concepto negativo, a diferencia de la opinión común de la época que lo consideraba un trasgresor de las leyes de la estética: «la exposición de la realidad social, sin la visión idealizada y aún romántica y moralista hispanoamericana, era vista con recelo. Lo estético requería de la exhibición de la realidad no en su desnudez sino a través de una indispensable selección de aquello que se mantuviera dentro de los límites del “buen gusto” y la moral» (Liñán Ávila 113). Para Altamirano, el realismo podía convivir con el romanticismo sin que por ello disminuyera el valor estético de su obra literaria. En *El Zarco* (1886-1888) encontramos integrados el anhelo social, la enseñanza moralizante y la ensoñación amorosa junto con la crónica, los paisajes locales, las costumbres, la problemática social y los recuerdos personales. Al finalizar el siglo XIX, con el triunfo de la revolución cultural burguesa, con su sistema de valores capitalista, su conciencia de clase media y su academicismo –para el cual toda inspiración, cualquiera que fuera su manifestación artística, era reflejo de la realidad–, la mimesis costumbrista se convirtió en la concepción estética del mundo moderno. La mayoría de los escritores y lectores de este tiempo buscaban la representación fiel de lo real, por esta misma razón prosperó la crónica literaria, incluso la narrativa romántica hispanoamericana introdujo este tipo de mimesis al representar el color local y replantear los problemas sociales de su entorno.

La mimesis costumbrista -el costumbrismo, el realismo- quiere ser mimesis de la historia presente, de la prosa de lo particular y no de la poesía de lo general, según la concepción aristotélica clásica. Tiene una pretensión documental. En su ansia de veracidad, aspira a completar la representación

histórica de la realidad transcribiendo lo que los historiadores desatienden, los aspectos circunstanciales de la realidad ordinaria, para ofrecer un cuadro de la historia que sea un cuadro de la vida civil, excluida de los libros que tratan de la gran Historia (Escobar 23).

Cuando la narrativa mexicana experimentó con el naturalismo, al tratar de representar la realidad con una objetividad documental en casi todos sus aspectos, llevó la mimesis costumbrista a una representación superlativa, a la par que el impresionismo pictórico y el cine documental. Posteriormente, las obras de escritores como Martín Luis Guzmán, que leyeron y criticaron la literatura de su contemporaneidad, cuestionaron la percepción de lo real y su visión de la historia, modernizando la narrativa mexicana al plantear una nueva recreación de los hechos, a partir de la autoconciencia del sujeto moderno y su concepción del espacio y el tiempo, pues la historia ahora transcurría en un universo interior que apela a la memoria y a la biografía para esclarecer algunos aspectos del presente: la historia se contempla desde el presente para poder comprenderla. La narrativa moderna mexicana, como la de *El águila y la serpiente*, se fundamenta en la trascendencia de la biografía,

se abre a la función estructurante de la historia individualmente considerada y, consecuentemente, al problema del tiempo, sosteniendo la eficiencia del pasado en el presente y paradójicamente la eficiencia del presente sobre el pasado. Extraña relación que implica que dos momentos de la existencia, dándose separados en el tiempo cronológico son simultáneos en, por así decirlo, «otra dimensión temporal». Sólo así puede pensarse en su mutua influencia (Giménez Segura 90).

Hay tres niveles narrativos que destacan en *El águila y la serpiente*: la organización de la historia, el tiempo y el espacio, asumida por el autor; el viaje personal del narrador por la recuperación de sus recuerdos, y el nivel de la recuperación de las imágenes a cargo del héroe. A diferencia de la narrativa mexicana que empleó la mimesis costumbrista, el autor de *El águila y la serpiente* estructura esta obra a partir de los recuerdos del narrador, aunque generalmente coincidan con los suyos, pues trata de recuperar las imágenes reales mezcladas con fantasía. Además, esta obra ya no emplea una trama romántica de tipo idealista, más bien, su tragedia se

torna expresionista, pues se nutre de los sentimientos causados por la guerra y los expresa mediante la deformación de las figuras y los escenarios. Esta obra tiene un sentido de la vida más profundo porque tanto su autor, como su narrador y héroe tratan de ver más allá del paisaje. En este caso, la narración funge como memoria de acontecimientos que tuvieron lugar en otro tiempo presente, poniendo en escena su ficcionalidad. La fantasía aparece constantemente en esta obra en forma de memoria, pues se introduce como factor del conocimiento del narrador, no de su transcripción del universo ni de la realidad, y se construye como un vínculo entre datos, testimonios, hechos y acciones que el autor ordena bajo leyes propias. Por otra parte, el nivel de la recuperación de las imágenes se presenta como un documento, como presencia de una realidad a la que hace referencia el héroe, pero que es representada mediante diversas formas estéticas elegidas por el autor y ejecutadas por el narrador.

Algunas de las imágenes recuperadas por la conciencia del héroe, pese a su combinación de memoria y fantasía, se convierten en pruebas de una realidad externa, acaso objetiva, cuando el lector identifica, por ejemplo, a Francisco Villa (1878-1923) como un personaje histórico, ya sea por su aparición en fotografías, cintas cinematográficas o en escritos preservados como memorias y biografías por sus contemporáneos –entre ellos Martín Luis Guzmán–. Además, estas imágenes, compuestas principalmente como retratos en voz del narrador, mantienen un estilo realista y centran la atención en los hechos narrados; pero la estética de los escenarios, la deformación de las figuras, el juego de luces y sombras, la narración de los hechos reales en presente, la representación de las ideas y la estructura de su montaje, se distancian de la mimesis costumbrista al experimentar con novedosos procedimientos compartidos con las vanguardias estéticas, lo que genera una mayor significación en las imágenes. Además, el autor de *El águila y la serpiente* logra poner en movimiento sus cuadros hechos de palabras, mediante el uso de una nueva técnica narrativa, inspirada en la cinematografía:

Todo se reduce a afirmar que esa realidad nueva e impresionante ha impuesto una técnica literaria, la de los vibrantes cuadros sucesivos, la cadena de visiones episódicas. Estos cuadros y estas visiones podrán variar en espíritu, contenido y dimensión, pero siempre serán como una especie de unidad narrativa, que vale tanto por sí misma como por ser una de las facetas de la narración global (Castro Leal 27).

Leer *El águila y la serpiente* es asistir a la proyección de un documental con escenas que no son del todo realistas, compuesta por breves crónicas o episodios que montan escenas impresionistas, expresionistas, cubistas, surrealistas. El autor de esta obra literaria ensaya con una pluralidad de géneros, discursos y fórmulas estéticas: desde la novela, la biografía, la crónica literaria, pasando por la cinematografía y la prosa poética, hasta el realismo alcanzado por las vanguardias estéticas, la fantasía y el expresionismo. La apuesta formal de Martín Luis Guzmán hace referencia a la ilusión de verdad y a la autorreferencia documental, recordando siempre que se trata de una crónica novelada que seduce a sus lectores montando escenas, casi cinematográficas, de tipo expresionista o impresionista, con una ideología, o autobiografía, de por medio.

Estructura de la historia, el pensamiento y la estética en esta obra

La puesta en escena es una técnica empleada en la narrativa dramática que sirve a un autor para organizar su visión del mundo mediante una sucesión de imágenes compuestas –de acuerdo con las características del lenguaje usado– por acciones, diálogos o monólogos, luces, colores, perspectivas, enfoques, decorados y sonidos. Por lo tanto, cada autor imprime a la puesta en escena su propio estilo y atrae hacia ella elementos de diversa índole, como son modelos estructurales, convenciones de la época, el gusto del lector o núcleos temáticos (Vera Méndez 7). Los elementos de una escena son vistos como un todo y proponen un sentido y una interpretación del mundo. Las composiciones de color, vestuario, objetos y luz que integran las escenas dependen del conocimiento sobre los principios artísticos empleados en cada caso. Al crear una

escenografía el autor utiliza, consciente o intuitivamente, «reglas ya establecidas y fundamentos del diseño comunes a todas las artes visuales», con la finalidad de describir cuerpos en perspectiva, representando todas las superficies que se pueden descubrir desde un punto de vista determinado (Parker 2008). El autor de *El águila y la serpiente* compone escenas que se encuentran entre las dos grandes corrientes que atraviesan las vanguardias estéticas: la analítico-deconstructora que, al centrarse en el objeto, se reclama objetiva –impresionismo, simbolismo, naturalismo, cubismo, constructivismo, funcionalismo, arte conceptual– y la expresivo-desgarrada que inscribe la pasión del sujeto y, en esta medida, es subjetiva –romanticismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, cierto futurismo– (González Requena, *S. M. Eisenstein* 177). Martín Luis Guzmán sabe utilizar distintas formas para expresarse a través de estas dos grandes corrientes y, aunque se podrían citar muchos ejemplos del *El águila y la serpiente*, a continuación menciono algunas de las técnicas y formas de la imagen que sobresalen en su prosa. Por una parte, Guzmán presenta en sus escenas la corriente objetiva de las vanguardias bajo formas impresionistas y cubistas:

A mi travesía del Golfo a bordo del *Virginie* debo dos de los mayores espectáculos que han contemplado mis ojos: el rayo verde y la desembocadura del Mississippi.

El rayo verde me sorprendió una tarde, sin yo esperarlo ni quererlo, mientras conversaba con Pani, ambos apoyados de brazos sobre la borda. Hacía una tarde magnífica –tarde del Golfo–; a la vez que hablábamos, se nos bañaban los ojos de la belleza del cielo y el mar. La comba celeste y la comba marina giraban, recortándose la una en el límite de la otra con transparente armonía de cristales, a medida que el *Virginie*, tardo en su balanceo, hendía las ondas. El agua era azul y oro; el aire, azul y plata. Yo había venido siguiendo las últimas fases del sol, y próxima aquella en que la intersección de las dos combas habría de devorarlo, quise ver el postrer destello en la limpidez maravillosa de la tarde. No aparté la vista del pedazo de disco refulgente, del breve segmento que brillaba a flor de mar con incandescencia de mil luceros juntos, del punto luminoso que nadaba en cobre líquido... Y, de pronto, una emanación verde –verde cual el más puro verde del espectro– brotó como aspa desde el fulgor hundido y anegó medio horizonte en trazo fugaz, instantáneo.

A la desembocadura del Mississippi llegamos al amanecer. Todavía eran mar las aguas y ya estaban convertidas en espejo –en espejo fluvial cuyo limo se encendía con todos los tintes de la aurora–. A trechos, aquel espejo se quebraba para hacer marco a los bancos, inmensamente verdes. Y entre éstos, tan a ras de agua que parecían lagos limitados por tierras de colores, el *Virginie* se movía a media máquina. Visto a distancia, nuestro feo barco debe de haber cobrado,

navegando entre tanta quietud, la majestad de un cisne monstruoso. La arruga que levantaba su proa era lo único móvil en toda aquella naturaleza dueña de su paz: naturaleza de río inmensurable, de río capaz de vencer el mar calladamente y en sosiego (*El águila* 224-225).

El autor impresionista parte de un análisis de la realidad y su obra reproduce la luz y los colores que percibe en el momento que contempla la naturaleza. En estas escenas, el autor de *El águila y la serpiente* se centra en los efectos que produce la luz natural sobre los cuerpos y no en la representación exacta de sus formas. Guzmán describe con frases breves, saturadas de color y yuxtapuestas –como pinceladas impresionistas– las variaciones cromáticas que la materia experimenta a determinadas horas del día: «El agua era azul y oro; el aire, azul y plata». Además, compone la imagen de una armoniosa y transparente geometría de cristales, como un vitral cubista. En este tipo de escenas, el autor de *El águila y la serpiente* muestra el paso del tiempo y la iluminación del agua, el cielo y el horizonte con los colores preferidos de los impresionistas: blanco, azul, plata, rosa, oro, naranja y verde. Debido al avance científico y tecnológico en la elaboración de pigmentos no naturales y a que la fotografía vino a demostrar que la visión está determinada por el color y no por los contornos, la estética impresionista apostó por los colores puros –pigmentos que no poseen en su constitución mezcla de grises– y el contraste mediante el uso de colores complementarios, con la finalidad de producir sensaciones cromáticas semejantes a las que un sujeto experimentaría a determinadas horas del día, estaciones del año o climas.

Guzmán elige el alba y el atardecer, como Sisley (1839-1899) y Monet (1840-1926), «cuando la naturaleza se cubre de una bruma que tamiza los tonos y desdibuja los detalles» (Ocampo 12). Al situarse el sol cerca del horizonte, ya sea en su salida o en el ocaso, los fenómenos de refracción atmosférica se intensifican, como el rayo verde y los espejismos detallados en las dos escenas anteriores, debido a la mayor densidad de la atmósfera en dirección horizontal (Casado 67). El rayo verde es un fenómeno óptico, como el arco iris y los halos,

producido brevemente en las puestas de sol y percibido principalmente desde el mar con cielos despejados, cuya belleza ha inspirado leyendas y expediciones. Julio Verne lo perpetuó en *Le Rayon vert* (1882), novela que relata la incansable búsqueda de este evento natural, emprendida por los hermanos Melville para casar a su sobrina con el geólogo Aristobulus Ursiclos, pues, según una leyenda escocesa, si dos personas lo contemplan al mismo tiempo se enamoran. No siendo éste el motivo de su aparición en *El águila y la serpiente*, el autor-narrador enfatiza que lo sorprendió una tarde sin esperarlo ni quererlo, cuando atravesaba el Golfo de México junto a Alberto Pani (1878-1955) a bordo del *Virginie*, vía La Habana-Mississippi, para unirse a la guerrilla que entonces se organizaba en contra del ejército federal comandado por Victoriano Huerta. Su motivación, similar a la de Olivier Sinclair –el pintor que se une a la expedición de los hermanos Melville–, es la de capturar artísticamente el último rayo de sol que, en días luminosos y visto a nivel del mar, tiñe por unos segundos el horizonte de verde. Cuadro que también nos recuerda los brillantes colores de las imágenes grabadas con el *cinemacolor*. En cuanto a la desembocadura del Mississippi, el autor-narrador de *El águila y la serpiente* advierte su belleza como un espejo fluvial en donde se reflejan todos los tintes de la aurora –rosa, naranja, amarillo–; una composición del paisaje desarrollada y muy recurrente entre los impresionistas, quienes atestiguaron los cambios producidos por las nuevas aplicaciones de la tecnología, y plasmaron en sus cuadros escenas cotidianas de su repercusión sobre las costumbres de la gente. En la segunda escena, el autor de *El águila y la serpiente* representa la actividad de un embarcadero en Nueva Orleans con la llegada del *Virginie* –un feo barco de vapor que el héroe y compañía abordaron en La Habana con el propósito de anticipar su llegada a la desembocadura del Mississippi–, para describir, como los impresionistas, un cuadro que muestra la repercusión de las máquinas en las actividades cotidianas de las sociedades modernas. Los dos espectáculos que refiere el autor son notables por su dominio de la técnica impresionista, pero también por el uso de alegorías y

metáforas que convierten su prosa en poesía, por ejemplo, el caleidoscopio que construye al describir el rayo verde o la refracción de la luz en el espejo fluvial.

Por otra parte, el cubismo con el que se expresa Guzmán –similar al de Diego Rivera, uno de los directores de esta estética– describe objetos pequeños que mantienen el carácter del collage como signo:

Un momento me quedé pensativo: lo veía alejarse. Luego caminé sobre la vía hacia el coche de Robles. El paisaje del campo –¡yermas tierras de Tacuba, polvorientas y tristes!– me hizo sentir otra vez lo absurdo de la situación política en que nos movíamos. Un poco más allá estaba el tren de Villa con su guardia de *dorados*. De éstos brillaban al sol la actitud pistolera, los presagios de su crueldad, la dureza de su fatalismo sanguinario e ignorante. Más lejos se extendían las pobres milpas en rastrojo, por donde había yo visto pasar, veinticuatro horas antes, a los cinco falsificadores condenados a muerte, sin juicio ni ley. Y todo ello servía de marco a un cuadro que me obsesionaba imaginativamente y en el cual veía yo a mi maestro Agustín Aragón explicando a sus alumnos, frente a encerados cubiertos de alfas, de betas, de gammas, las leyes de la Mecánica y las del movimiento de los astros. Allí se veían también, bailando entrecruzadas a la manera del cubismo, portadas de la *Revista Positiva*, glorificada de Augusto Comte, devota de la religión de la Humanidad, e inscripciones preparatorias en mayúsculas de oro: «Orden y Progreso», «Saber para prever, prever para obrar» (*El águila* 396-397).

El autor de *El águila y la serpiente* organiza en planos las visiones que más le obsesionan, como en el cuadro anterior, lo que apunta a un nuevo orden de ideas sugerido por la cinematografía y que entraña a un México transfigurado por la Revolución. De esta forma, Guzmán rechaza el arte mimético como mera reproducción de la naturaleza y construye contornos y cualidades que adquieren una importancia plástica. En la escena anterior, por ejemplo, Guzmán construye un collage con libros de ciencia, portadas de la *Revista Positiva* e inscripciones en oro de las máximas del positivismo: representa la imagen de una superficie dividida en pequeños espacios rectangulares, que mantienen una equivalencia entre sí para que la unidad del conjunto permanezca entera.

Casi todo el mundo está de acuerdo en que el collage es la innovación formal más revolucionaria en la representación artística que ha tenido lugar en nuestro siglo. Aunque la técnica en sí es antigua, el collage fue introducido en las «artes superiores» (como es bien sabido) por Braque y

Picasso, como una solución a los problemas planteados por el cubismo analítico, solución que finalmente proporcionó una alternativa al «ilusionismo» de la perspectiva que había dominado la pintura occidental desde los inicios del Renacimiento (Ulmer 126).

Esta innovación formal que introduce el autor de *El águila y la serpiente* obedece a un propósito artístico: el collage presenta una nueva forma de interrelación entre expresiones artísticas –tal es el caso del cubismo y el montaje (la división por planos) que sirve de marco al collage representado por Guzmán– y la experiencia del mundo cotidiano del autor. Este acercamiento del arte y la vida como experiencia simultánea se puede apreciar también en la composición de escenas expresionistas y surrealistas que aparecen constantemente a lo largo de la obra, pero en ellas, a diferencia del constructivismo que representaba a las anteriores, la experiencia del mundo del autor se muestra desgarrada:

Era el Culiacán desierto de los días siguientes al sitio; el de las casas abandonadas; el de las tiendas vacías por el saqueo doble –saqueo de los federales al emprender la fuga, saqueo nuestro al entrar, urgidos también nosotros por las necesidades terribles de cada minuto–. Y la desolación, pavorosa en el día, pero semioculta entonces bajo el manto admirable de una naturaleza rica y desbordante en pleno invierno, se alzaba durante la noche, del fondo mismo de las sombras, invisible y real, imponderable e inmediata. Bastaba el recorrido de unas cuantas calles para perder las nociones diurnas, para sentirse vagando en el interior de un cuerpo a quien el alma hubiese sido arrancada, para escuchar, como venido de lo más hondo del enorme ser muerto, el latir de las propias arterias, allí brújula única, contacto único con lo vivo. En medio de la más completa soledad del campo o de la montaña siempre se oye de noche, o se presiente, una palpación vital; en medio de la ciudad en ruinas, las tinieblas son lo más cercano al desvanecimiento del último soplo en la nada. Aún los súbitos fulgores de vida se desnudan entonces de su apariencia auténtica, se vacían de su contenido: el perro famélico que pasa de pronto, pasa como el espectro de un perro; la voz lejana nos hiere como un eco –con la mortal deshumanización de la voz en el eco–; el bulto que boga un instante en el espacio iluminado bajo el remoto farol es el aparecido del bulto, participa de la inconsistencia de lo plano, carece de su tercera dimensión. Y una imagen se agita entonces en la memoria, se apodera del espíritu y le comunica su estremecimiento: se ve a Eneas abrazando en vano la sombra de Anquises bañada en lágrimas que no mojan (*El águila* 258).

Guzmán compone esta escena como un juego de imágenes lúgubres –mediante sombras, tinieblas, fugaces resplandores, espectros– que expresan la emoción desgarrada del hombre inmerso en la Revolución. Los recursos de esta técnica expresionista aparecen a menudo en *El*

águila y la serpiente: el flujo de conciencia, el uso de un lenguaje desgarrado, la presencia constante de la muerte, la violencia y la elaboración de personajes abstractos y distorsionados. El autor expresionista elige estos recursos para criticar a la guerra, al materialismo y a la alienación del individuo en una nueva sociedad mecanizada. El autor de *El águila y la serpiente* representa la angustia que siente el hombre de la Revolución con grandes manchas de color –negro, gris, sepia–, con exageraciones que deforman la realidad –el bulto, el espectro– y con juegos de luces para crear efectos de distanciamiento escénico.

Antes de la llegada del cine, novelistas y dramaturgos practicaban la puesta en escena con sus componentes básicos, es decir, realizaban una escena –una situación que involucra a los mismos personajes– con su respectiva escenografía. Posteriormente, la novela adoptó una práctica discursiva similar a la del guión cinematográfico, que afectó por completo a los diálogos, a los personajes retratados, así como a los tonos y ambientes en que se desenvolvían (Vera Méndez 7):

Desentendámonos de la estrechez en que se encierra el cine siempre que se pone al servicio del teatro –demasiado lo hemos repetido otras veces– y hagamos justicia a la casa César Film: en *La Dama de las Camelias* aplaudimos la labor fotográfica; encontramos discreta la adaptación cinematográfica del drama teatral al drama de cinematógrafo; alabamos el lujo de la *mise en scène*; gustamos de algunos momentos de la pieza, ya que no sean los culminantes –por ejemplo, la escena en que Armando, después del primer rompimiento, acude a la amiga común en demanda de ayuda–, y no encontramos nada verdaderamente censurable. En una palabra, la película tiene cualidades sobradas para parecer más que mediana (Guzmán, *A orillas del Hudson* 152).

La práctica fílmica integró a la puesta en escena un tercer elemento que renovarían su estructura narrativa: el montaje. El cambio en el enfoque narrativo mediante montajes –es decir, contar la historia a partir de puntos dramáticos importantes, descomponer la escena por planos, mostrar el mundo interior de los personajes y yuxtaponer armónicamente pensamiento e historia– permitió a los novelistas de principios de siglo XX, la práctica de una puesta en escena que construyó esos

«vibrantes cuadros sucesivos» o «cadena de visiones episódicas» a que se refiere Antonio Castro Leal (1896-1981) en su estudio introductorio a *La novela de la Revolución* (1960):

La novela más elaborada del siglo XIX tenía un núcleo, alrededor del cual se disponían todos los iniciantes, irradiando, complicándose y explicándose. En la novela de la Revolución Mexicana – como en todas las novelas inspiradoras en realidades semejantes– el desarrollo es más bien lineal, los sucesos se acomodaron unos tras otros y de toda la realidad que se vive en el fluir del tiempo solo se escogen los sucesos más impresionantes. Más que a una cinta cinematográfica, que recoge el continuo proceso de la acción, puede compararse a una serie de cuadros que ilustran las acciones principales.

Es frecuente comparar los diversos episodios de *Los de abajo*, de Azuela, a una serie de fotografías instantáneas (*snapshots*) tomadas con la clásica Kodak, recuerdos gráficos, imprevistos e informales, de un grupo de campesinos que se lanza a la revolución, que se organiza y aumenta, que lucha, triunfa y perece. Hasta un autor de tanta capacidad de composición como Martín Luis Guzmán no puede evitar que *El águila y la serpiente* sea una serie de cuadros y episodios que, aunque elaborados con más cuidado, no puede decirse que tengan entre sí una perfecta continuidad (27).

Si bien es cierto que los lenguajes del cine, el teatro y la literatura son esencialmente distintos – movimiento, acción, linealidad–, los tres generan discursos narrativos. El guión cinematográfico, el texto dramático y la novela, en tanto que narrativa dramática, comparten la realización de escenas que exigen a sus autores una indicación del marco físico y del paso del tiempo. Por lo cual, la delimitación de la escena es muy precisa. Además, su composición permite el desplazamiento del narrador al héroe y al resto de los personajes, y su efecto envolvente coloca al lector en medio de la acción dramática.

El autor de *El águila y la serpiente* se relaciona con el narrador –específicamente cuando éste describe– como un director de cine lo hace con la cámara. De acuerdo con J. Patrick Duffey, Martín Luis Guzmán «presenta la escena tal y como lo haría una cámara, acentuando detalles visuales insignificantes como el caso de los pómulos relucientes y describiendo al tamborilero yaqui como una imagen que de pronto aparece en el trasfondo del plano visual» (19). En la siguiente escena de *El águila*, el narrador-cámara enfoca, uno a uno, los tres planos en que se desarrolla la acción. El autor logra este efecto mecánico dirigiendo el discurso del narrador a una

descripción en tercera persona, sin involucrarse con los pensamientos de los personajes ni reflexionar sobre lo que ocurre:

Tornó Fierro al centro del corral y otra vez se mantuvo atento a estudiar la disposición de las cercas y cuanto las rodeaba. De los tres corrales, aquél era el más amplio y, según parecía, el primero en orden –el primero con relación al pueblo–. Tenía en dos de sus lados sendas puertas hacia el campo: puertas de trancas más estropeadas –por mayor uso– que las de los corrales posteriores, pero de maderos más fuertes. En otro lado se abría la puerta que daba al corral inmediato, y el lado restante no era una simple valla de madera, sino tapia de adobes, de no menos de tres metros de altura. La tapia mediría como sesenta metros de largo, de los cuales veinte servían de fondo a un cobertizo o pesebre, cuyo tejado bajaba de la barda y se asentaba, de una parte, en los postes, prolongados, del extremo de una de las cercas que lindaban con el campo, y de la otra, en una pared, también de adobe, que salía perpendicularmente de la tapia y avanzaba cosa de quince metros hacia los medios del corral. De esta suerte, entre el cobertizo y la valla del corral próximo venía a quedar un espacio cerrado en dos de sus lados por paredes macizas. En aquel rincón el viento de la tarde amontonaba la basura y hacía sonar con ritmo anárquico, golpeándolo contra el brocal de un pozo, un cubo de hierro. Del brocal del pozo se elevaban dos palos secos, toscos, terminados en horqueta, sobre los cuales se atravesaba otro más, y desde éste pendía la cadena de una arrucha, que también sonaba movida por el viento. En lo más alto de una de las horquetas un pájaro grande –inmóvil, blanquecino– se confundía con las puntas del palo, resecas y torcidas (*El águila* 302-303).

Comenzado el siglo XX, la literatura y el teatro se fueron impregnando de la cultura visual generada por el cine (Vera Méndez 7-8). La mayoría de los escritores de la época realizaban actividades íntimamente relacionadas con esta cultura recién conformada: bien como reporteros de guerra, cuyos vínculos con la fotografía y el cine documental eran frecuentes; bien como columnistas de crítica de arte. Estas actividades se reflejaban tanto en alusiones al cine – directores, actores, títulos de películas e intertextualidades–, como en la adaptación de técnicas narrativas cinematográficas en sus novelas. Por ejemplo, en *El águila y la serpiente*, el autor alude frecuentemente a conocimientos cinematográficos que muestran su formación cultural:

Si en aquellos días Buster Keaton hubiera hecho ya su película *The Navigator*, habríamos sentido tal vez el escalofrío de que las puertas de todos los camarotes se abrieran y cerraran a una bajo el empuje de manos invisibles. Si Sutton Vane hubiera escrito ya su drama *Outward Bound*, acaso nos asaltara el terror de ver de pronto, en el criado que nos servía la mesa, al mismísimo Caronte (*El águila* 224).

El paso de la narrativa formal a la narrativa dramática en el cine influyó en la manera de contar historias en el teatro y en la literatura. El montaje concebido por Griffith (1875-1948) añadió a la puesta en escena un análisis discontinuo de la realidad, al contar la historia en una secuencia de núcleos dramáticos importantes y construir por planos las acciones –lo importante se coloca en un primer plano, e inmediatamente después se pega al primer plano del motivo que lo introdujo a escena–. La práctica de este tipo de montaje se puede observar desde los primeros episodios de *El águila y la serpiente*, escritos entre 1925 y 1926; por ejemplo, en la escena sexta del tercer episodio titulado «Los recursos del doctor», correspondiente al primer libro «Esperanzas revolucionarias», la acción dramática se desplaza constantemente entre la toma del rostro y el cuerpo entero del doctor Dussart, la toma de quienes tienen los termómetros en la boca y, finalmente, la del grupo de amigos:

Cuando estábamos todos en el salón –cada pasajero con un termómetro en la boca, como si fumáramos vidrio– apareció el doctor Dussart. Su entrada provocó risas mal disimuladas. Sonó de boca en boca el quebrarse de los termómetros; hubo quien los masticase cual si fueran barritas de caramelo; algunos labios vertieron hilos finísimos de microscópicas esferitas de plata líquida. Y todo porque el doctor se presentaba –él sabía por qué– vestido de riguroso traje de ceremonia: levita cruzada, sombrero alto, zapatos de charol, botines de paño negro, guantes también negros y bastón de ébano con puño de oro.

El doctor se detuvo breves segundos en la puerta y, acto seguido, avanzó, sin quitarse el sombrero, hasta donde estábamos sus tres amigos y yo. Se sentó a mi izquierda. Se descubrió. Y puestas ambas manos en el puño del bastón, que clavó verticalmente, pasándolo entre las rodillas, miró tranquilo a todo el concurso, su enemiga inclusive. Tranquilo, sí, pero con vago dejo siniestro.

Su figura pequeñita, trajeada de aquel modo tan fuera de propósito, rebosaba gracia de mono de organillo; bastaba verlo para que continuase la catástrofe de los termómetros. Los funcionarios de sanidad sacaban de las bocas vidrio en polvo; los de la inmigración, también a punto de reír, miraban a Dussart con ojos inescrutables. Se inclinó él hacia mí para decirme, susurrando:

–Buen efecto, ¿eh?

–Demasiado bueno. ¿Pero ha perdido usted el juicio?

–Quien lo va a perder es la gringa. Si mueve un dedo la aplasto. ¡Ahora verá quién soy yo!

(*El águila* 220).

Esta escena está basada en una técnica surrealista, de hecho el primer libro de *El águila y la serpiente* se distingue de los otros trece por este tipo de composiciones. El autor surrealista reproduce creativamente un objeto o un acontecimiento en busca de una alegría universal. La composición escénica es producto de su pensamiento, pero no hubo una intervención reguladora de su razón. Las formas en que el autor surrealista relaciona las ideas se basan en la creencia de una realidad superior, es decir, hace un libre ejercicio del pensamiento. El presupuesto del surrealismo es que el inconsciente no objetiva la realidad, por lo tanto, el artista surrealista propone una visión de las cosas en donde los elementos más dispares están misteriosamente unidos y en donde el deseo de un sujeto converge con el devenir del otro. Además del manejo de esta técnica, en la escena anterior se puede observar la estructura en secuencias que da continuidad dramática a cada plano y, en este punto, es preciso señalar que el autor de *El águila y la serpiente* era tan consciente del empleo de esta técnica narrativa inspirada en la cinematografía –la puesta en escena, específicamente el montaje– que reflexiona dentro de la misma obra sobre cómo fue eligiendo los puntos dramáticos que definieron su narración:

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 consumar, 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 para siempre (*El águila* 300-301).

Guzmán compone sus escenas de muerte, esencialmente expresionistas, introduciendo fantasía en la realidad que refiere, y para realizarlo utiliza otro tipo de montaje: uno que apela a la psicología

del personaje al mostrar su mundo interior en un intento de narración continua y que, aunado a un decorado natural, le añade realismo a la puesta de escena. Este montaje fue concebido por Stroheim (1885-1957), con la finalidad de complementar el ya propuesto por Griffith (Comba Otero 17). Al acercarse a la mitad de *El águila y la serpiente* –en el episodio veintisiete titulado «La fiesta de las balas», el último de «Esperanzas revolucionarias», la primera parte de la obra–, el lector puede apreciar la realización de este montaje en una de sus mejores construcciones:

Declinaba la tarde. La gente revolucionaria, tras de levantar el campo, iba reconcentrándose lentamente en torno del humilde pueblecito que había sido objetivo de la acción. Frío y tenaz, el viento de la llanura chihuahuense empezaba a despegar del suelo y apretaba los grupos de jinetes y de infantes; unos y otros se acogían al socaire de las casas. 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. Hizo cabalgar a su caballo de anca corta, contra cuyo pelo oscuro, cano por el polvo de la batalla, rozaba el borde del sarape gris. Iba así al paso. El viento le daba de lleno en la cara, mas él no trataba de eludirlo clavando la barbilla en el pecho ni levantando los pliegues del embozo. 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. Nadie lo veía, salvo la desolación del llano y uno que otro soldado que pasaba a distancia. Pero él, acaso inconscientemente, arrendaba de modo que el animal hiciera piernas como para lucirse en un paseo. Fierro se sentía feliz: lo embargaba el placer de la victoria –de la victoria en la cual nunca creía hasta consumarse la completa derrota del enemigo–, y su alegría interior le afloraba en sensaciones físicas que tornaban grato el hostigo del viento y el andar del caballo después de quince horas de no apearse. Sentía como caricia la luz del sol, sol un tanto desvaído, sol prematuramente envuelto en fulgores encendidos y tormentosos (*El águila* 301).

Aquí el autor sí le permite al narrador involucrarse con los pensamientos del personaje, por ello utiliza este tipo de montaje que construye una progresión lineal de planos, adecuado para un discurso directo –el del fluir de la conciencia en voz del narrador– que se estructura paralelamente al efecto de movimiento del caballo. El general Fierro, un personaje con referente histórico, se encuentra caracterizado con las reminiscencias del romanticismo que preservó la estética expresionista: un personaje solitario, con una historia trágica, un marginado que sirve de crítica al mundo en el que vive. En esta escena, el narrador-cámara comienza construyendo un plano al encuadrar a la gente del pueblo que se guarece en sus casas y, lentamente, introduce a los

jinetes que también buscan refugiarse en ellas. Luego el narrador retrocede y gira su mirada hasta que llega a Fierro, quien pasa a ocupar la zona central del encuadre. Finalmente, el narrador, ubicado muy cerca de Fierro, describe por planos –incluso abre una toma panorámica– el avance del jinete en su caballo. Este tipo de montaje proporcionó a la narrativa dramática de la época la capacidad de construir una secuencia lineal de imágenes que se correspondieran con el fluir de una subjetividad y con el desplazamiento de los cuerpos. Otro aspecto importante a señalar es que mediante este montaje, Guzmán logró articular sus experiencias más íntimas dentro de la Revolución.

No obstante estos logros narrativos, la puesta en escena de Guzmán también incluye un tipo de montaje más elaborado, el intelectual. La concepción de montaje de Eisenstein (1898-1948) es similar a la de Stroheim en cuanto a que busca trascender el ordenamiento sintáctico y convertirlo en desgarrado. Este tipo de montaje también sistematiza el caos de lo real al someter las imágenes al orden de la significación, pero yuxtapone esos fragmentos realistas en busca de la atracción del espectador. Esta atracción es el componente clave en la construcción del montaje intelectual y su estructura patética. Para Eisenstein, la forma en que estén organizados el pensamiento y la historia son determinantes para seducir a un espectador interesado en una obra intelectual:

El montaje intelectual no es un montaje de sonidos armónicos generalmente fisiológicos, sino de sonidos y armonías de aspecto intelectual, es decir, conflicto-yuxtaposición de acompañados efectos intelectuales. Así, el cine intelectual será el que resuelva el conflicto-yuxtaposición de las armonías intelectuales y fisiológicas. Este cine constituirá una forma completamente nueva de cinematografía: la realización de la revolución en la historia general de la cultura constituirá una síntesis de ciencia, arte y clase militante (*Teoría* 137).

La realidad que refiere el autor de *El águila y la serpiente* introduce un principio de caos que debe ser armonizado. Para lograr asir esta realidad, le da forma de tragedia ética, en la que el

narrador representa al coro y el autor estiliza la intriga y el discurso del narrador de tal modo que *El águila y la serpiente* posee una gran cohesión a pesar de su fragmentariedad inicial. No hay que olvidar que el autor reorganiza sus series periodísticas bajo el formato de novela, publicada por la Editorial Aguilar en Madrid de 1928. Con ayuda del editor, el autor de *El águila y la serpiente* titula su obra y la divide en dos partes simétricas: la primera, «Esperanzas revolucionarias», contiene siete libros que se titulan de acuerdo con la ruta que el héroe sigue hasta su iniciación como villista; la segunda, «En la hora del triunfo», conformada también por siete libros que narran el regreso del héroe a la capital del país, cuando la guerrilla logra derrocar a Victoriano Huerta, pero la causa revolucionaria se extravía porque los jefes ambicionan un poder que creen absoluto. En esta propuesta de lectura, dos de los episodios clave de *El águila y la serpiente* son «Sombras y bacanora» y «La carrera en las sombras», los cuales ocupan respectivamente los sitios veintidós y veintitrés de los sesenta y dos episodios que contiene la obra, y que en el orden dispuesto por su autor son el segundo y el tercer capítulo del libro sexto, titulado «Viajes revolucionarios», de la primera parte. Se debe estudiarlos juntos porque su delimitación no es muy clara: «Sombras y bacanora» contiene una introducción a la aventura narrada en «La carrera en las sombras». Digo que son episodios clave en esta propuesta de lectura porque en esa introducción, específicamente en el último párrafo de «Sombras y bacanora», el autor-narrador define tragedia revolucionaria:

Buelna no irradiaba el entusiasmo de la Revolución, sino su tristeza. Parecía moverse como prendido a una gran responsabilidad: a una responsabilidad que, de una parte, lo conminaba a ejecutar ciertos actos, y, por la otra, le exigía estrecha cuenta con ellos. Era de los poquísimos constitucionalistas que percibían la tragedia revolucionaria: la imposibilidad moral de no estar con la Revolución y la imposibilidad material y psicológica de alcanzar con la Revolución los fines regeneradores que la justificaban (*El águila* 284).

El protagonista de la trama es un Martín Luis Guzmán de veintiséis años, el narrador es la representación literaria de este mismo pero de cuarenta, y el autor es la voz que está presente, con semejantes pensamientos, en otras de sus obras –*La querrela de México* (1915), *La sombra del caudillo* (1929) y *Memorias de Pancho Villa* (1951)–. Leer *El águila y la serpiente* como tragedia revolucionaria es una pauta que el autor propone.⁷ Ahora bien, aunada a esta perspectiva de lectura, mi propuesta comprende las diferentes maneras en cómo se relacionan el hombre y sus máquinas, pues en esta obra hay una toma de conciencia, evidente y propia de la época, sobre la mecanización de la vida. «La carrera en la sombras» es la aventura que viven el general Rafael Buelna (1891-1924) y Martín Luis Guzmán (1887-1976) cuando temerariamente viajan sin luz, en la oscuridad de una noche sonoreense, de Maytorena a Hermosillo sobre «la máquina voladora» –una vagoneta de cuatro ruedas que circula por raíles de ferrocarril– en una vía ya destruida por sus enemigos, los federales. En esta máquina, Martín Luis Guzmán (autor, narrador, héroe) repara en cómo conciben la muerte los guerrilleros:

¡Extraña carrera loca, en manos de una de esas encrucijadas de las circunstancias que da como resultado algo peor que la temeridad: la inconciencia; algo peor que la inconciencia: la vanidad y el fatalismo! Ninguno de los seis hombres que allí íbamos tenía necesidad ni ganas de matarse. Pero, insensibles a todo, allí estábamos los seis, jugando a cuál más con la muerte: unos por obedecer; otros por no confesar que el juego, siendo peligroso, merecía no jugarse. En el fondo, a todos nos tranquilizaba un pensamiento: los hombres, hasta cuando son más imprudentes, no burlan su destino. Pensamiento de primitivos y de heroicos. (*El águila* 287).

La estructura patética acentúa el componente expresivo al fusionar la emoción con la conciencia del hombre atrapado por el éxtasis. El esquema que presenta lo patético en *El águila y la serpiente* es el de una reacción en cadena, afín a la disposición de las escenas que monta Guzmán. Así, la tensión acumulada de una escena pasa a otra, «salta de explosión en explosión –da el cuadro estructural más neto de los saltos de un estado a otro, tan característico de los éxtasis

⁷ Rafael Olea Franco presentó en 2002 un estudio sobre *La sombra del Caudillo*: la definición de una novela trágica.

parciales sumándose en lo patético total—» (Eisenstein en González Requena 184). La teoría del patetismo postula revivir los momentos de culminación y sustanciación de todo proceso dialéctico, es decir, la sensación de «salirse de sí mismo» como condición de una experiencia de éxtasis: «alcanzar otro estado de conciencia que nos pusiera en contacto con la materia y su metamorfosis» (González Requena 185).

El principal índice de la composición patética es un constante frenesí, una constante salida fuera de sí —un constante salto de una cualidad a otra de cada elemento aislado o de cada signo sintomático de la obra, y esto a medida que aumenta cuantitativamente la intensidad, sin cesar creciente, del contenido emocional de la secuencia, del episodio, de la escena, de la obra en su totalidad (Eisenstein en González Requena 184).

La puesta en escena pronto adquirió, entre los novelistas mexicanos de principios del siglo xx, «el prestigio de un procedimiento literario, de un tratamiento consciente y premeditado» (Castro Leal 27). El efecto estético que la mayoría de ellos buscaba con esta técnica narrativa era trasgredir las fronteras de la escritura y tramar una representación virtual: por una parte, organizar las actuaciones, los escenarios, los colores, la iluminación, los objetos, el vestuario, inclusive la música y, por otra, representar los principales movimientos revolucionarios a partir de una crónica testimonial muy cercana a la realidad. Para lograrlo, algunos novelistas —Mariano Azuela, Gregorio López y Fuentes, Nellie Campobello, Rafael F. Muñoz, Martín Luis Guzmán— compusieron escenas de los acontecimientos más relevantes de la Revolución mexicana como si fueran una serie de fotografías que, como en el cine, tenían su propio movimiento:

La fotografía es un sistema de reproducción para fijar acontecimientos reales y elementos de actualidad. Estas reproducciones, o fotorreflexiones, se pueden combinar de varias maneras. Tanto como reflexiones como en la manera en que estén combinadas permiten cualquier grado de distorsión —ya sea inevitable técnicamente o deliberadamente calculada—. Los resultados fluctúan desde las combinaciones naturalistas exactas de las experiencias visuales interrelacionadas, hasta las alteraciones completas —arreglos no previstos por la naturaleza— e incluso hasta un formalismo abstracto con residuos de la realidad (Eisenstein, *La forma* 11).

Estas «fotografías» fueron acomodadas de diversas formas, de ahí la estética y el estilo de la toma o cuadro, y de ahí la elección del tipo de montaje del autor de *El águila y la serpiente*.

La crónica de una tragedia moderna y su puesta en escena

Poner en escena la tragedia revolucionaria de *El águila y la serpiente* significó para Guzmán expresar el desgarramiento de la Revolución, su metáfora, pues haberlo hecho le dio identidad como organizador. Su figura autoral realiza los nexos, asume la organización de la historia, la trama, los episodios con sus marcos y sucesos, su complicación y desenlace, es por ello que se puede hablar de una autonomía del texto y de una figura de autoridad en *El águila y la serpiente*. La construcción del autor como «persona» con un nombre propio, una vida imaginaria, una formación cultural, un estilo y una visión del mundo, es una tarea que el escritor Martín Luis Guzmán emprendió durante los diez años que transcurrieron desde su salida como villista en 1915, hasta su segunda estancia como autoexiliado en Madrid hacia 1925. La experiencia literaria que le brindaron sus primeras dos obras publicadas –*La querrela de México* (1915) y *A orillas del Hudson* (1920)–, así como su constante práctica literaria, académica y periodística, le proporcionaron las herramientas necesarias para construir una visión y una voz oficiales de la Revolución mexicana. En *El águila y la serpiente* el autor cuenta la historia de los movimientos revolucionarios mediante un sesgo autobiográfico, durante los años que van de 1913 a 1915. Es decir, desde la perspectiva de Martín Luis Guzmán el autor organiza los acontecimientos, las impresiones y las experiencias que vivió durante sus andanzas como guerrillero, a partir de núcleos dramáticos que él mismo seleccionó de su memoria y que conviven con las menciones de otros de sus recuerdos, incluso más lejanos, como los de su infancia:

Porque fue en el Hospital Militar de Culiacán donde tuve mi primer contacto con la imaginación de las balas. Yo había creído hasta entonces –acaso por el arrastre de mis ya lejanas nociones

infantiles y por alguna experiencia personal dolorosísima– que los proyectiles de las armas de fuego se mostraban dotados de cierta sensibilidad, de cierta consciencia que los mantenía, gracias a no sé qué poder misterioso, atentos siempre a su misión exclusivamente mortífera. El hombre disparaba el rifle, la pistola, la ametralladora, y la bala, dócil al humano furor de matar, partía hacia el blanco, que a veces acertaba, a veces erraba, pero en cuya busca iba siempre con disposición siniestra y grave. En el Hospital Militar de Culiacán descubrí que no era así (*El águila* 275).

En este pasaje se muestra la intrínseca relación que existe entre la imagen del autor real, la del autor-narrador y la del narrador-héroe, pues alude a un íntimo recuerdo de Martín Luis Guzmán, el hombre. Aquél sobre la muerte de su padre, el coronel Martín Luis Guzmán Rendón (1853-1910), herido en batalla un 18 de diciembre en el cañón de Malpaso, Chihuahua, mientras combatía a las tropas maderistas. El padre de Guzmán fue internado de gravedad en el Hospital Salas de la ciudad de Chihuahua, lugar en el que murió la madrugada del 21 de diciembre (Quintanilla, *A salto de mata* 20). La palabra del autor de *El águila y la serpiente* es esencialmente dramática, narra tanto las experiencias del hombre revolucionario como las ideologías en los levantamientos armados que derrocarían a Victoriano Huerta, de los que él fue militante, primero como carrancista, luego como villista. En la siguiente escena, Martín Luis Guzmán representa la ideología de uno de los grupos dirigentes:

Pero si como cuerpo político la Convención estaba condenada al fracaso, como espectáculo lograba a cada momento los éxitos más halagadores. Yo llegaba a mi platea exactamente con la misma curiosidad que si se tratase de una representación de Reinhardt o de cualquier otro acontecimiento teatral donde pronto hubiésemos de sentirnos, actores y espectadores, arrebatados por el ritmo envolvente de la acción –allí más aguda, más invasora de las facultades del alma, a causa de las incontrastables evidencias de que aquello no era verdad fingida, sino verdad realmente verdadera–. Unas veces el espectáculo se resolvía en risa; otras dejaba el ánimo perplejo, desorientado, y otras, en fin, volviéndose tortura moral, limpiaba fugazmente los espíritus al toque de cierta grandeza estética. Porque, trágico en el fondo, cuando no en la forma, aquel espectáculo tenía su catarsis, como tenía también su choque fatal de fuerzas inconciliables. Luchaban allí, a muerte, dos maneras profundas de una sola nacionalidad: de una parte, la aspiración difusa, pero desesperadamente activa y noble, a mejores modos de vida social; y frente a esto, la incapacidad inmediata, colectivamente irremediable, de sosegar las turbulencias de la aspiración transformándolas en algo vividero, coordinado y orgánico. El móvil dramático visible era la pasión política, allí suelta, sin cortapisas, autónoma; y la presencia suprema de la encrucijada de la acción era la pistola –la pistola elevada al rango de destino en la tragedia clásica o al del carácter en el drama moderno: la pistola pronta, imperante, definitiva– (*El águila* 359).

La formación cultural del autor de *El águila y la serpiente* se adivina tras el oficio del periodista que elabora crónicas testimoniales. A principios del siglo XX, el periodismo y la literatura en la vida cultural de México continuaban ligadas a las grandes crónicas testimoniales de finales del XIX, las de Prieto, Altamirano, Gutiérrez Nájera, Riva Palacio, Payno. En la transición de siglo, México contaba con más de dos mil quinientos periódicos, una quinta parte en la capital y el resto en las ciudades de provincia (Toussaint Alcaraz 1989). Su periodicidad era diversa e irregular –la mayoría eran semanarios, los menos diarios–, pues la circulación de los ejemplares se llevaba a cabo todavía en carros arrastrados por caballos. Además, los lectores de diarios en las grandes ciudades (México, Toluca, Puebla, Guadalajara, Monterrey, Veracruz, Mérida) eran una minoría debido a los bajos salarios y a la falta de instrucción elemental. Quienes leían periódicos eran los mismos que estaban detrás de ellos: políticos, intelectuales y comerciantes. Por lo que resulta fácil comprender que sus intereses giraran en torno a la política, la literatura, la vida cultural, la ciencia y la tecnología. Las noticias ocupaban un lugar menos relevante, aunque información y opinión convivían en un tipo de periodismo, llamado de opinión, que privilegió al artículo, lo editorial, la crítica político-literaria y la crónica testimonial. Estas prácticas artísticas sublimaron su función social con lo inmediato político al plantear distintos aspectos de las identidades individuales y colectivas que representaban. Sin carecer de intencionalidad estética, el arte se convirtió en crónica, en repertorio de lo cotidiano y en sátira de la política mexicana y sus principales actores, al exagerar sus atributos morales y físicos, como una protesta social.

Una vez iniciado el siglo XX, el periodismo independiente se opuso al gobierno porfirista, incluso al periodismo moderno que empezaba a manejarse con criterios empresariales y ya no ideológicos, como en el sistema norteamericano. Los grandes diarios –*El Imparcial*, *Monitor Republicano* y *El Universal*–, consolidados con la renovación de la imprenta a finales del siglo

XIX, llegaron a producir tirajes superiores a los cien mil ejemplares, e introdujeron fotografías que acompañaban a los artículos y grabados que anunciaban fonógrafos, tabacos, máquinas de escribir, viajes internacionales en buques de vapor o gasolina para los carros de combustión de la época. Sin embargo, en la última etapa del Porfiriato estos periódicos disminuyeron la producción de sus tirajes debido al tiránico control de la opinión que ejercía Díaz. Por el contrario, el periodismo independiente como el de los hermanos Flores Magón –*Regeneración*, 1900-1905– llegó a producir tirajes de treinta mil ejemplares destinados a la recientemente conformada clase obrera y transmitió el compromiso moral e intelectual de hacer de su actividad un instrumento de política y lucha de poder. Este compromiso de criticar al poder público también lo asumieron Vasconcelos en *El Antirreeleccionista* (1910), fundado por Madero, y Guzmán al renunciar a su empleo como redactor de *El Imparcial* –considerado como el primer periódico de masas en México– y fundar, tras la Decena Trágica, un periódico de oposición a Victoriano Huerta: *El Honor Nacional* (Ortíz Marín 3-7). El autor-narrador de *El águila y la serpiente* reflexiona sobre la labor del periodista independiente:

En la capital de la República, Alberto J. Pani y yo actuábamos, *motu proprio*, como avanzada de la Revolución –avanzada sin armas, se entiende, mas no sin pluma ni, sobre todo, sin dactilógrafa–. Documento subversivo que caía en nuestras manos era documento destinado a circular profusamente. Hacíamos las copias cuándo en el despacho del ingeniero Calderón, cuándo en nuestras casas, y las distribuíamos por procedimientos de propaganda tan primitivos como audaces. Solíamos ir por la calle y detener de pronto, con frase perentoria, al transeúnte de aspecto propicio: «Tome usted: léalo y páselo a sus amigos.» Solíamos también, en las oficinas del Correo y del Telégrafo, dejar olvidados sobre las mesas los papeles vengadores. Otro tanto hacíamos en los tranvías, en los bancos, en las tiendas grandes. Pero nuestro recurso favorito –éste ya un poco más sutil– era el aprovechamiento de las propias dependencias gubernativas. El empleado público, en parte por el ritmo lento de sus labores oficiales y en parte por el afán sensacionalista y comunicativo que le nace en el páramo del tedio burocrático y de sus pequeños riesgos, ha sido siempre agente veloz para la difusión de las noticias políticas. Esto lo sabíamos Pani y yo por aprendizaje directo, y lo explotábamos. Así fue como algunos escritos revolucionarios conocieron más lectores que *El Imparcial*, entre otros la famosa carta de Roberto V. Pesqueira a Jesús Flores Magón (*El águila* 222).

El autor de *El águila y la serpiente* muestra su postura ideológica: pertenece a la revolución de la burguesía y la clase media para modernizar al país, una revolución progresista que da continuidad al liberalismo, frente a su negación, la revuelta de los campesinos del sur. El autor es el centro de la visión artística que organiza la forma y el contenido. Su imagen es la de un «hombre dado en su existencia valorativa en el mundo». Su mundo está «organizado, ordenado y concluido aparte de la intencionalidad y el sentido, alrededor del hombre dado». Su entorno valorativo demuestra «cómo en función del hombre los momentos objetivos y todas las relaciones –espaciales, temporales y semánticas– se vuelven artísticamente significativos» (Bajtín, *Estética* 164).

CAPÍTULO III

LOS VIAJES DEL NARRADOR Y EL HÉROE. CRONOTOPO INTERNO Y CRONOTOPO EXTERNO



Imagen 4

Se la daría el camino directo: emprender de nuevo la senda de la Revolución, sólo que ahora imaginativa y literariamente y desde el interior del alma de los principales personajes revolucionarios, o del principal de ellos por lo más discutido, o por lo más difamado en nombre de la verdad o la mentira, o por lo más abominado con razón o sin ella, pero con tal que fuese indiscutible por la grandeza de sus hechos.

MARTÍN LUIS GUZMÁN

La formación cultural del individuo

El procedimiento narrativo que empleara el autor de *El águila y la serpiente* para urdir los retratos de los principales hombres de la Revolución mexicana y la composición de sus escenas es, en gran medida, la construcción de la conciencia del héroe y la autoconciencia de su narrador.

El héroe de *El águila y la serpiente*, en su forma concreta, es un espíritu inacabado que emprende un largo viaje para convertirse en autoconsciencia. El espíritu se halla siempre en movimiento incesantemente progresivo, «va madurando lenta y silenciosamente hacia la nueva figura», de allí

que la conciencia sensible sea el saber en su comienzo y para convertirse en auténtico saber, en espíritu autoconsciente, deba seguir un largo y sinuoso trayecto (Hegel 12-21). El narrador, en una fase superior, recorre paralelamente el pasado del héroe con la finalidad de actualizar sus experiencias, de adquirir lo ya dado para apropiarse de su naturaleza y reflexionar. La formación cultural del individuo es la suma de estos dos recorridos: las configuraciones del héroe, convertidas en momentos, vuelven a ser expuestas por el narrador para reconfigurarlas. La imagen del narrador es la de un artista e intelectual mexicano que, a la distancia de los acontecimientos y con su máquina de escribir, construye una historia a partir de sus recuerdos. *El águila y la serpiente* es una narración en primera persona en la cual el narrador, de aproximadamente cuarenta años de edad, recuerda pensamientos, acciones y diálogos que experimentara durante un periodo concreto: «los años que van de la lucha contra Victoriano Huerta a la caída del gobierno de la Convención (1913-1915)» (Castro Leal 204). El narrador marca una distancia temporal –al conjugar sus oraciones en pasado– con el joven de veintiséis años que emprende el camino hacia la realización de un fin común a otros hombres, la revolución de las instituciones mexicanas: «Al apearme del tren en Veracruz recordé que la casa de Isidro Fabela –o, más exactamente, la casa de sus padres– había sido ya momentáneo refugio de revolucionarios que pasaban por el puerto en fuga hacia los campos de batalla del Norte» (*El águila* 209). No obstante, el narrador también se sitúa en el presente al ceder la palabra al héroe, su anterior persona, y juntos rememorar días más lejanos: «Por aquellos sitios, fuente de mis supremas fantasías de la infancia, *me deslizaba hoy*, al amparo de la noche, en busca de un barco y de lo desconocido» (*El águila* 209; las cursivas son mías). El viaje de vuelta del narrador al héroe es una construcción híbrida en la que ambos unen sus voces en una sola enunciación. Sin embargo, cuando la narración avanza, las voces se separan y tanto narrador como héroe se enfrentan en el tiempo: «Minutos después, mientras me acomodaba yo en la litera, hice rápidas

consideraciones optimistas. “No es poca fortuna –me decía– que los yanquis, salvo excepciones raras, sean gente a quien se puede hablar con franqueza. ¡Qué admirable país el suyo si la nación fuera como los individuos!”» (*El águila* 210). La madurez del narrador contrasta con las ilusiones románticas propias de su juventud, pues el optimismo que subraya no es otra cosa que su anterior estado de conciencia. Tanto la bivalocidad como el enfrentamiento de las perspectivas del sujeto experimentado y del joven héroe se intercalan a lo largo de la trama, con dos finalidades específicas: que el narrador se sitúe en el presente de la historia relatada y que se distingan las observaciones *a posteriori*.

En *El águila y la serpiente* lo que el héroe no sabe es narrado por su autoconciencia años después, lo que supone un proceso de maduración que se manifiesta en la reflexión de sus aventuras, en el análisis de sus encuentros con el resto de los personajes y en el examen de sus estados de ánimo. Por ejemplo, el fracaso de la primera travesía que el héroe emprende hacia el norte de México es valorado por el narrador: «En Nueva York fallaron los planes que habían de llevarme hasta Coahuila; falló mi noción acerca del poder adquisitivo de los dólares en su propia tierra, y seis días después de mi primer deslumbramiento frente a los *skycrapers* de Manhattan emprendí el regreso a casa en condiciones de que no quiero acordarme» (*El águila* 222). La modernización que el héroe observa en Nueva York, San Antonio, Arizona, contrasta con los paisajes que ha dejado en Veracruz y La Habana, y más desentonadamente con los de Ciudad Juárez, Culiacán o Nogales. El deslumbramiento que el héroe experimenta en Estados Unidos se opone a las reflexiones del narrador acerca del caos originado por la guerra civil mexicana: miseria, corrupción y violencia en los pueblos fronterizos; contrabando y comercio de armas, así como el enriquecimiento de los estadounidenses a expensas de la crisis de los mexicanos, de su tragedia revolucionaria:

A Nogales, Arizona, íbamos a confortarnos un poco con el calor de la industria de los hombres y a comprar con nuestros bilimbiques (válidos en casi todas las tiendas) hasta los cordones de los zapatos. Los aparadores pueblerinos de la única calle activa –aparadores rudimentarios, pero ubérrimos– nos hacían detenernos llenos de sorpresa y prontos a la admiración: admirábamos las baterías de cocina puestas en serie, las sartenes relucientes, las estufas de carbón o leña, las escopetas, la ropa, las pieles, el calzado, las tenazas, los martillos, las bicicletas, los automóviles, y todo lo admirábamos parejamente, todo como si la civilización –así fuese la semibárbara de los *cow-boys*– acabara de inventarse para nuestro alivio.

Porque los comerciantes de Arizona comprendieron pronto que la revolución mexicana los enriquecería y se aprestaron desde el primer momento a satisfacer muchas de nuestras necesidades. Los de Nogales nos equipaban para la vida y para la muerte; igual nos daban el vino que se consumía en las fiestas oficiales de la Primera Jefatura que los tiros con bala de acero o bala expansiva para nuestras pistolas, lo uno y lo otro a cambio de los papelitos impresos que nosotros les entregábamos a guisa de moneda, y que luego les servían a ellos para llevarse los restos de la riqueza que la Revolución malbarataba por razones imperativas y porque era «riqueza de los científicos». [...] La prohibición yanqui de exportar armas y municiones a México –lo que en la jerga de los pochos se llamaba *el embargo de armas*– no disminuía esta fuga del patrimonio nacional, antes la intensificaba, pues los riesgos del contrabando y su clima, al elevar el precio de nuestro principal artículo, se reflejaban, por simpatías de mercado, en los precios de lo demás (*El águila* 289).

El proceso artístico de conducir al sujeto que experimenta hasta el saber ya experimentado se basa en la formación cultural del individuo, en su autoconciencia. Si observamos la relación entre el héroe y el narrador, notaremos que su bivocalidad muestra la forma de la configuración de su conciencia. Porque si se miran por separado sus representaciones del mundo, se advertirá lo propiamente inacabado del héroe: su determinabilidad y sus rasgos borrosos. El narrador ocupa un plano más elevado y desciende hasta el héroe para convertirse en un momento inacabado de su persona, por lo que éste no es más que un rastro, su figura aparece velada y se convierte en una sombra difusa:

El silencio en torno de la mesa seguía firme, más firme acaso que segundos antes. ¿Eso iba a arrendarme? No. Me eché de cabeza en la pequeña hazaña con que de seguro se me clasificaría, inmediatamente, entre los heterodoxos y levantiscos del campo revolucionario, con que se me clasificaría allí mismo, para siempre y sin remedio.

–¡Lo que son las cosas! –dije sin ambages y mirando con fijeza hasta el fondo de los ojos dulzones del Primer Jefe–. Yo pienso exactamente lo contrario que usted. Rechazo íntegra la teoría que hace de la buena voluntad el sucedáneo de los competentes y los virtuosos. El dicho de que las buenas voluntades empiedran el Infierno me parece sabio, porque la pobre gente de buena voluntad anda aceptando siempre tareas superiores a su aptitud, y por allí peca. Creo con pasión, quizá por venir ahora de las aulas, en la técnica y en los libros y detesto las improvisaciones, salvo

cuando son imprescindibles. Estimo, en todo caso, que para México, políticamente, la técnica es esencial en estos tres puntos fundamentales: en Hacienda, en Educación Pública y en Guerra.

Mi salida causó, más que sorpresa, espanto. Don Venustiano me sonrió con aire protector, tan protector que al punto comprendí que no me perdonaría nunca mi audacia. (*El águila* 238-239).

En la acotación «dije sin ambages y mirando con fijeza hasta el fondo de los ojos dulzones del Primer Jefe», el narrador y el héroe se funden en uno para rescatar la imagen de los ojos de Venustiano Carranza. De esta forma el pasado es recorrido por el individuo en una fase superior, para actualizar sus pensamientos y convertirlos en las etapas de un camino ya hecho. Lo que preocupaba al héroe, en el narrador se convierte en conocimiento: «Mi salida causó, más que sorpresa, espanto. Don Venustiano me sonrió con aire protector, tan protector que al punto comprendí que no me perdonaría nunca mi audacia». La formación del individuo consiste en adquirir experiencia tras los momentos vividos. De allí que el héroe, por la exigencia de sus propias circunstancias, no pueda llegar a captar su sustancia en la simple determinación de su pensamiento, en la inmediatez de su existencia. Sino que, como algo ya reflexionado, la experiencia del narrador constituye la forma del ser en sí, lo que se recuerda y revierte. Ambas figuras humanas constituyen un movimiento, la superación del ser ahí, pues los pensamientos del héroe se convierten, al mismo tiempo que el narrador los enuncia, en algo conocido y terminado que se reconoce pero que ya no se comparte. La narración representa la superación de los pensamientos fijos y determinados del héroe en cada momento vivido, pues el narrador los vuelve conceptos, ideas que forman su entendimiento. En la siguiente escena, el narrador describe el momento en que se encuentran en Palacio Nacional los hombres de Eulalio Gutiérrez (1881-1939), el héroe entre ellos, previo a la instalación de su gobierno, con los zapatistas comandados por Eufemio Zapata (1873-1917), hermano del Caudillo del Sur:

No subimos por la escalera monumental, sino por la de Honor. Cual portero que enseña una casa que se alquila, Eufemio iba por delante. Con su pantalón ajustado –de ancha ceja en las dos costuras exteriores–, con su blusa de dril –anudada debajo del vientre– y con su desmesurado sombrero ancho, parecía simbolizar, conforme ascendía de escalón en escalón, los históricos días que estábamos viviendo: los simbolizaba por el contraste de su figura, no humilde, sino zafia, con el refinamiento y la cultura de que la escalera era como un anuncio. Un lacayo del palacio, un cochero, un empleado, un embajador, habrían subido por aquellos escalones sin desentonar: con la dignidad, grande o pequeña, inherente a su oficio y armónica dentro de la jerarquía de las demás dignidades. Eufemio subía como un caballero que se cree de súbito presidente. Había en el modo como su zapato pisaba la alfombra una incompatibilidad entre barandilla y mano. Cada vez que movía el pie, el pie se sorprendía de no tropezar con las breñas: cada vez que alargaba la mano, la mano buscaba en balde la corteza del árbol o la arista de la piedra en bruto. Con solo mirarlo a él, se comprendía que faltaba allí todo lo que merecía estar a su alrededor, y que, para él, sobraba cuanto ahora le rodeaba.

Pero entonces una duda tremenda me asaltó. ¿Y nosotros? ¿Qué impresión produciría, en quien lo viera en ese momento, el pequeño grupo que detrás de Eufemio formábamos nosotros: Eulalio, Robles y yo –Eulalio y Robles con sus sombreros tejanos, sus caras intonsas y su inconfundible aspecto de hombres incultos: yo con el eterno aire de los civiles que a la hora de la violencia se meten en México a políticos: instrumentos adscritos, con ínfulas de asesores intelectuales, a caudillos venturosos, en el mejor de los casos, o a criminales disfrazados de gobernantes, en el poder? (*El águila* 391-392).

En la representación de este movimiento de la conciencia –la vuelta hacia atrás, es decir, la autoconciencia– no prevalece la forma singular del narrador, sino la del todo que constituye junto al héroe. Este pasaje trata de dos momentos del acto de conciencia: uno negativo y llamado a desaparecer, cuando se mira al fondo del que se opone, y otro positivo y necesario, el del reconocimiento de su ser ahí, esto es la comprensión de su encuentro consigo mismo. Dentro del todo del movimiento, aprehendido como quietud, lo que se distingue es el recuerdo del narrador y el conocimiento de sí mismo y de su ser ahí inmediato. Si bien la realidad del héroe de *El águila y la serpiente*, luego de la Decena Trágica (ocurrida del 9 al 18 de febrero de 1913), fue la de un revolucionario que se integró a los movimientos armados en el norte del país, las reflexiones del narrador sirven para definir su posición y saber cuál fue su actitud inmediata ante las circunstancias descritas: «A coro nos desahogamos contra Victoriano Huerta, a coro dijimos bien de la memoria de don Francisco I. Madero y ponderamos las hazañas de Cabral y Bracamonte, 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» (*El águila* 211). El narrador repara en la visión trágica de la realidad del héroe, pero también en su actitud de ironía ante la vida, aquello incurable, de acuerdo con Schlegel, que se siente en el fondo del Universo (Reyes, «La sonrisa» 62). El narrador relata cómo el héroe, a pesar de su juventud, supo erigir, destruir y volver a edificar su vida como quien se sienta a construir castillos en la arena, pues concebía el mundo como un juguete, «una mera diversión del entendimiento» (Hegel 16). Actitud que, no obstante su madurez, conserva el narrador al fusionar fantasía con realidad para producir unas veces lo ominoso y otras, lo absurdo:

Yo había creído hasta entonces –acaso por el arrastre de mis ya lejanas nociones infantiles y por alguna experiencia personal dolorosísima– que los proyectiles de las armas de fuego se mostraban dotados de cierta sensibilidad, de cierta conciencia que los mantenía, gracias a no sé qué poder misterioso, atentos siempre a su misión mortífera. El hombre disparaba el rifle, la pistola, la ametralladora, y la bala, dócil al humano furor de matar, partía hacia el blanco, que a veces acertaba, a veces erraba, pero en cuya busca iba siempre con disposición siniestra y grave. En el Hospital Militar de Culiacán descubrí que no era así. Existían, sin duda, las balas serias, las balas concienzudas –las que matan con golpe certero o hieren con crueldad simple–; pero al lado de éstas existían también las balas imaginativas y fantaseadoras –las que, apenas sueltas en el curso de su trayectoria, ceden el ansia universal de jugar, y jugando jugando cumplen su cometido (*El águila* 275).

El propósito de presentar las circunstancias del héroe en contraste con las fantasías del narrador tiene la finalidad de resaltar el cambio emocional que supone cruzar los umbrales de la memoria, y de medir el alcance de las modificaciones a las que se somete la visión de las cosas. La memoria del narrador trae al presente las acciones del héroe, así como sus diálogos con el resto de los personajes. El narrador reflexiona sus recuerdos y documenta, de allí que la manifestación de su discurso diverja de la del héroe. Por una parte, los monólogos del narrador crean ámbitos intermedios entre los acontecimientos representados en *El águila* y *la serpiente* y quien los lea; por otra, los diálogos del héroe son situaciones simuladas de comunicación en las que los papeles

de emisor y receptor están asignados a los distintos personajes de la obra. Debido a que en el monólogo la noción de receptor se diluye y el doble contexto simultáneo del diálogo se reduce a un solo discurso, las palabras del narrador se presentan en otro nivel, entre la representación dialogada del héroe y el lector, lo que conduce a una propuesta de mediación momentánea. En el monólogo se produce una interrupción del tiempo dramático representado –mediante un discurso lírico, narrativo o crítico– que sirve para comentar el drama o construir su marco temporal, es decir, como transición entre el tiempo narrado y el tiempo representado. Los monólogos del narrador son discursos continuos cuyos receptores son él mismo y su lector, entre quienes no hay interlocución; por lo que el narrador no posee la misma naturaleza que el héroe ni tiene ningún papel en el drama representado, pues lo que el narrador dice no pertenece a ningún parlamento, es decir, no tiene estatuto dramático de personaje. Los monólogos del narrador de *El águila y la serpiente* se insertan plenamente en la trama argumental y en el tiempo dramático, adoptando la forma de una toma de conciencia, seguida de una decisión que desencadena los acontecimientos siguientes, o de un desahogo lírico en el que la acción transcurre con independencia de sus palabras. Mediante estas dos formas, los discursos del narrador rompen la situación dialógica transversal del héroe con el resto de los personajes, a quienes el lector sigue desde afuera, por lo que éste se relaciona más estrechamente con los monólogos del narrador y se distanciará del diálogo representado por el héroe. El discurso del narrador de *El águila y la serpiente* se manifiesta formalmente como ruptura del espacio y el tiempo de la representación. Algunas veces, el narrador se sumergirá en la escena y hablará junto a la voz del héroe, y otras monologará comentando las palabras y acciones representadas por éste, o dirigiendo y conformando sus expectativas sobre los acontecimientos que se avecinan, sin poder intervenir en ellos, con la función de condicionar y modificar la recepción de las escenas (Cueto Pérez 1986):

Una de aquellas mañanas fuimos Llorente y yo a visitar al guerrillero y lo encontramos tan sombrío que de sólo mirarlo sentimos pavor. A mí los fulgores de sus ojos me revelaron de súbito que 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. Fugaz como estremecimiento reflejo pasó esa mañana por mi espíritu, frente a frente de Villa, el mareo del horror y del terror.

A nuestro «buenos días, general», respondió él con tono lúgubre:

–Buenos días no, amiguitos, porque están sobrando muchos sombreros.

Yo no entendí bien el sentido de la frase, ni creo que Llorente tampoco. Pero mientras éste guardaba el sentido de la verdadera sabiduría, yo, con inoportunidad estúpida, casi incitadora del crimen, dije:

–¿Están sobrando qué, general?

El dio un paso hacia mí y me respondió con la lentitud contenida de quien domina apenas su rabia:

–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 (¡jijo de tal, donde yo lo agarre!...) mis muchachitos están matándose unos a otros? ¿Comprende ahora por qué sobran muchos sombreros? ¿Hablo claro?

Yo me callé en seco (*El águila* 372-373).

El discurso del narrador es un monólogo interior del individuo en proceso de formación, un monólogo dialogizado con su otro yo, aquel individuo inacabado que es el héroe. El proceso de formación ideológica que representan las construcciones híbridas del narrador y el héroe en *El águila y la serpiente*, es precisamente la representación de su lucha interna por la supremacía de los puntos de vista ideológico-verbales, los modos de enfoque, las orientaciones y las valoraciones (Bajtín, *Teoría* 162). La estructura semántica de la palabra intrínsecamente convincente del narrador no está acabada, sino que dialoga con el héroe, y está estrechamente relacionada con su imagen: un hombre maduro y culto. El hecho de que distintas voces ajenas entren en lucha por influir en la autoconciencia del narrador, especialmente la del héroe, muestran el complejo proceso creativo que realizó el autor para construirla. Sin embargo, a pesar de la introducción de otras voces, como se aprecia en el pasaje anterior, la evidente supresión de las groserías muestra el dominio de la oficialidad del lenguaje usado por el narrador. Además, las

imágenes poéticas y la crítica que construye a lo largo de su narración son concluyentes, pues no permiten el diálogo ni el proceso de formación ideológica de más conciencias individuales.

La formación cultural del individuo es un tipo de conciencia autobiográfica del hombre que «encontró su expresión temprana más clara en obras de Platón» y «está ligado a las formas estrictas de la metamorfosis mitológica». Su base está en el cronotopo interno: «el camino de la vida del que busca el verdadero conocimiento». La vida de ese buscador se divide en períodos o estadios delimitados: «El camino pasa por la ignorancia segura de sí, por el escepticismo autocrítico y el autoconocimiento, hasta el conocimiento auténtico». En este esquema existe el momento de la crisis y el renacimiento, por lo que el buscador sigue «el esquema análogo del camino de elevación del alma hacia la contemplación de las ideas», cuya base está en la mitología. En este cronotopo interno «el tiempo biográfico real se disuelve aquí, casi totalmente, en el tiempo ideal –incluso abstracto–, de esta metamorfosis» (Bajtín, *Teoría* 283-284).

Pero no sólo es importante en *El águila y la serpiente* su cronotopo interno, la formación cultural del individuo, «el tiempo-espacio de la vida representada», sino también «el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación o autojustificación públicas». A continuación se traza el cronotopo externo de *El águila y la serpiente*, «donde toman forma las facetas de la imagen del hombre y de su vida, y se ponen bajo una determinada luz» (Bajtín, *Teoría* 284).

El hombre y sus armas en la representación de una guerra moderna

En cada uno de los sesenta y dos episodios que conforman *El águila y la serpiente* existe el predominio de la conciencia del héroe, tanto de su pugna ideológica, de lenguaje y cosmovisión, como de sus afinidades con otras representaciones del mundo, sobre las que la autoconciencia del narrador reflexiona. No se trata de un héroe y un narrador románticos encerrados en el mundo de

sus propias conciencias, sino que su autor también trata de representar «las profundidades del alma fuera de sí mismo, en las almas ajenas» (Bajtín, *Problemas* 91). Como se demostró en el capítulo anterior, el realismo propuesto en *El águila y la serpiente* no está basado en la mimesis costumbrista, no se trata de un realismo monológico, en términos de Bajtín, sino de un realismo que «muestra al hombre sobre el *umbral* de una última decisión, en su momento de *crisis* y de un cambio inconcluso –y no predeterminado– en su alma» (*Problemas* 91). El expresionismo, que también predomina en esta obra, trasciende la visión personal e íntima del hombre: «las relaciones entre el héroe expresionista y su circunstancia arrancan de una oposición (a veces, comunión absoluta) con el cosmos» (Matilla 697). El compromiso político, social e histórico de retratar a los hombres de la Revolución y de pintar sus escenas, fue superado por la recreación literaria que Guzmán hizo de las divergentes reacciones de los caudillos. Y por la manera en que construyó una nueva visión de mundo a partir de la elección de algunas técnicas artísticas provenientes tanto de su tradición literaria –los retratos modernistas y la crítica social–, como de la fotografía y el cine expresionistas. La representación de lo efímero, la utilización de la luz como medio expresivo que modela formas y destaca texturas, la detención y el paso del tiempo, así como la descripción minuciosa, forman parte de la mirada del narrador:

Divide infinitesimal el tiempo; acumula las visiones, y, al devolvérnoslas luego, nos enseña que en los segundos hay la vida de las horas, y en las horas la de los días, la de los meses, la de los años. Su aparato proyector conecta el tiempo vulgar con el tiempo profundo y, así, nos hace asistir a la fuente donde el movimiento nace, retardando éste hasta el borde mismo del reposo (Guzmán, «Letras de ritmo interno» 1188).

Esta característica del narrador es similar a la del poeta de la epopeya dramatizada griega: «un contemplador inmóvil, de mirada tranquila y penetrante, que ve las imágenes “ante él”», pues en «la epopeya dramatizada, sigue siendo siempre, hasta lo más profundo de su ser, un rapsoda; sobre todos sus actos se derrama el óleo de un sueño inferior, de suerte que no es nunca

completamente actor» (Nietzsche 77). Debido a que los efectos estéticos de esta novela se basan en un contraste de luces y sombras, los objetos son iluminados repentinamente dejando el resto en penumbras para enfocar la atención. Las sombras producidas son esenciales porque, además de su nota lírica, también se encargan de narrar lo que los ojos ya no pueden ver. Los encuadres se asemejan a composiciones fotográficas expresionistas, por ejemplo, las descripciones de Francisco Villa, Venustiano Carranza, Felipe Ángeles y Álvaro Obregón realizadas en contrastes de luz y oscuridad. Esta técnica posee una triple función en *El águila y la serpiente*: dilatar el tiempo, profundizar el espacio y advertir la conciencia del observador:

Estaba Villa recostado en un catre y cubierto con una frazada cuyos pliegues le subían hasta la cintura. Para recibirnos se había enderezado ligeramente. Uno de los brazos, apoyado por el codo, le servía de puntal entre la cama y el busto. El otro, el derecho, lo tenía extendido hacia los pies: era un brazo larguísimo. Pero Villa no estaba solo. Junto a la cabecera, sentados sobre cajones puestos de canto, otros dos revolucionarios se mantenían de espaldas a la luz. Guardaban la actitud de quien ha interrumpido de súbito una conversación importante. Ninguno de los dos se movió al entrar nosotros ni reveló nada diverso de la sola curiosidad, lo cual se echaba de ver por la actitud en que ambas cabezas, semiocultas por los sombreros tejanos, habían quedado tras de girar hacia la puerta al sentirse ruido.

Amador pronunció frases de presentación tan sinuosas como largas. Villa lo escuchó sin parpadear, un poco caída la mandíbula e iluminado el rostro por dejos de sonrisa mecánica que parecía brotarle de la punta de los dientes. Luego Amador se calló en seco, y Villa, sin contestar, mandó que el soldado acercara sillas; pero como de éstas, por lo visto, solo había dos, dos trajo el soldado; las ocuparon Amador y Pani. Yo, a invitación de Villa, me había sentado ya en el borde del lecho, a medio jeme del cuerpo que lo ocupaba. El calor de los cobertores penetró mi ropa y me llegó a la carne.

Era evidente que Villa se había metido en la cama con ánimo de reposar sólo un rato; tenía puesto el sombrero, puesta la chaqueta y puestos también, a juzgar por algunos de sus movimientos, la pistola y el cinto con los cartuchos. Los rayos de la lámpara venían a darle de lleno y a sacar de sus facciones brillos de cobre en torno de los fulgores claros del blanco de los ojos y del esmalte de la dentadura. El pelo, rizado, se le encrespaba entre el sombrero y la frente, grande y comba; el bigote, de guías cortas, azafranadas, le movía, al hablar, sombras sobre los labios (*El águila* 230-231).

En todos los episodios de *El águila y la serpiente* se traduce en arte el temor de los habitantes de un pueblo en una época oscura; lo fantástico, lo desconocido y lo siniestro se presentan ante la angustia, la desesperanza y el miedo de México en esa época –las revueltas, la guerrilla, la ciudad corrupta, la lucha de clases e ideologías políticas, la relación México-Estados Unidos, la ciencia,

la educación—. La historia de esta novela se centra en la mirada del héroe, el viajero que, en el interior o alrededor de las máquinas, padece junto a otros personajes una serie de temores, aventuras, desgracias y tensiones. Las diferentes ciudades transitadas –Veracruz, La Habana, Nueva York, San Antonio, Nogales, Ciudad Juárez, Culiacán, Washington, Coatzacoalcos, Ciudad de México– contribuyen a ordenar la narración. El espacio está subordinado y regulado por ella, está condicionado por un referente histórico concreto: la ciudad se vuelve un soporte narrativo:

Para distraernos, emprendimos el reconocimiento físico y psicológico de Culiacán, población que encerraba, para nosotros, el doble interés de ser una ciudad no vista y una ciudad recientemente quitada a las tropas de Huerta. Por otra parte, había en la atmósfera de aquella pequeña urbe, modesta y grata, una radiosidad que convidaba a gozar de ella desplazándose dentro de su ámbito; hallábasele, en pleno diciembre, una madurez vital que –tras los días resecos y terrosos de Hermosillo– tonificaba el ser, lo enaltecía, lo precisaba y agudizaba, y ponía a flor de cuerpo el ansia de entrar en contacto con las cosas (*El águila* 255).

El elemento unificador de los distintos espacios radica en que todos ellos se presentan como breves estructuras cerradas que refractan las sociedades aludidas mediante la autoconciencia del narrador. Los objetos, las instituciones y los personajes caracterizan cada uno de los lugares transitados.

Este cronotopo real es la plaza pública («ágora»). En la plaza pública se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica (y biográfica) del hombre y de su vida en la época de la antigüedad clásica.

Cuando Pushkin decía acerca del arte teatral que «había nacido en la plaza pública», pensaba en la plaza en la que estaba el «pueblo simple», la feria, las barrancas, las tabernas, es decir, en la plaza pública de las ciudades europeas de los siglos XIII, XIV y posteriores. Tenía también en cuenta que el estado oficial, la sociedad oficial (es decir, las clases privilegiadas), así como su ciencia y arte oficiales, se hallaban (en general) fuera de esa plaza. Pero la plaza pública antigua era el estado mismo (era, además, el estado entero, con todos sus organismos), el juicio supremo, toda la ciencia, todo el arte, y en ella se encontraba todo el pueblo. Era un cronotopo remarcable, donde todas las instancias superiores –desde el estado, hasta la verdad– eran presentados y representados concretamente, estaban visiblemente presentes. En ese cronotopo concreto, que parecía englobarlo todo, tenía lugar la revelación y examen de la vida entera de un ciudadano, se efectuaba su verificación pública, cívica (Bajtín, *Teoría* 284-285).

En cuanto al movimiento o continuidad narrativa, la estructura de este relato posee un orden cronológico, la del recorrido de un itinerario en el que se utilizan máquinas para llevar a cabo ese desplazamiento. Los trenes, barcos, arzones, coches arrastrados por caballos y automóviles que aparecen a lo largo de la trama son portadores de diversas velocidades, pues en ellos viajan hombres que piensan. Así, las máquinas en movimiento se convierten en espacios dramáticos en donde la conciencia del narrador representa «la división infinitesimal del tiempo; acumula las visiones, y, al devolvérselas luego, nos enseña que en los segundos hay la vida de las horas, y en las horas la de los días, la de los meses, la de los años. Su aparato proyector conecta el tiempo vulgar con el tiempo profundo y, así, nos hace asistir a la fuente donde el movimiento nace, retardando éste hasta el borde mismo del reposo» (Guzmán, «Letras de ritmo interno» 1188). Además de ampliar el espacio con profundidad y generar la sensación de movimiento de las máquinas, Guzmán juega con la ida y venida del narrador al héroe para mostrar tanto el paso del tiempo, como los efectos estéticos de acercamiento y vista panorámica:

A media tarde las paradas sin motivo fueron repitiéndose más y más y la marcha del tren –cuando de tiempo en tiempo andaba– pasó de lenta a lentísima. Aquellos altos eran desesperantes. En lo que duraban, los pasajeros nos apeábamos de los coches y nos esparcíamos por el campo, a ambos lados de la vía. Algunos –los menos sufridos o más curiosos– se acercaban a la locomotora, la estudiaban, hablaban con el maquinista y el fogonero y regresaban luego con el relato de sus indagaciones. «El tren no andaba porque la máquina no alzaba vapor, y no alzaba vapor la máquina porque el agua escurría al fogón desde la propia caldera». La lucha, pues, entre el vapor y la distancia se había convertido en lucha entre el agua y el fuego. Y mientras, estábamos parados.

Por momentos el fuego ganaba terreno sobre el agua. Entonces sonaba la campana de la máquina y el tren se movía con estremecimiento, tardo y flojo, de mecanismo ya sin ajuste: el golpear de los topes iba transmitiéndose de carro en carro como un eco de valle en valle. Pero aun aquello duraba poco, tan poco que muchos de los pasajeros que estaban fuera del tren no se daban ya la molestia de subir a los vagones. Los seguían al paso o se quedaban sentados al borde del terraplén, seguros de que un poco más lejos el tren volvería a detenerse. Así ocurría, en efecto; cuando avanzábamos sin interrupción dos o tres kilómetros, se nos figuraba que habíamos corrido mucho.

Era evidente que a tal velocidad no llegaríamos a San Blas –única estación donde podría medio repararse la locomotora– sino al cabo de cuatro o cinco días, plazo que a todos nos pareció enorme para un recorrido que en tiempos normales exigía pocas horas, por donde los tripulantes del tren y quienes lo ocupábamos celebramos consejo. «Si además del carbón de piedra –decía el maquinista– trajéramos leña, la cosa iría mejor, porque, mezclados la leña y el carbón, el fuego se

conserva más vivo». A lo cual los pasajeros contestamos que, si no había leña, se improvisaría, la improvisaríamos nosotros. Dicho y hecho: un ejército devastador se desparramó por los terrenos inmediatos y se entregó a la obra. Juntó ramas secas y astillas de durmientes, arrancó estacas de los vasallos, quitó los puntales de los postes del telégrafo, y en menos de media hora apiló sobre el tónder de la máquina dos o tres toneladas de combustible, con cuyo auxilio pudo activarse el viaje (*El águila* 280-281).

Además de resaltar la necesidad del hombre por sus máquinas, lo que destaca en este pasaje es el uso de la voz en plural del narrador, que reúne tanto la del héroe como la de la multitud de revolucionarios que viajan en el mismo tren. Los autores modernos representan la lucha de clases como imagen de un tiempo de modernización, en el que los individuos se funden en una concentración de materia humana que ataca o es sometida por un pequeño grupo de individuos. Hasta la época moderna, las masas no desempeñaban más que un papel secundario en la literatura, pero a partir de entonces aparecen cada vez más en ella como sujetos complejos, integrados por individuos que se mezclan inestable y violentamente. Aquí, el autor representa junto al narrador su propia conciencia que critica, apuntala o reprueba: «la conciencia y la voluntad individual del autor, que representa tanto la conciencia como la voluntad lingüística individualizada del personaje representado», que en la mayoría de los casos corresponde al narrador (Bajtín, *Teoría* 175). El aspecto individual es necesario para «la actualización del lenguaje y para su subordinación al todo artístico de la novela», pues «está indisolublemente ligado al aspecto lingüístico-social» (Bajtín, *Teoría* 176). En las narraciones modernas se distinguen las conciencias colectivas representadas y la individual que representa; por ejemplo, en el episodio «Los zapatistas en Palacio», correspondiente al quinto libro de la segunda parte, el autor-narrador describe a la multitud de zapatistas reunidos en las cocheras y caballerizas del Palacio Nacional:

El sitio aquel, en verdad, era algo abominable. Cuando entramos, sentí que me ahogaba. La pieza, de medianas dimensiones, estaba provista de una sola puerta y no tenía ninguna ventana.

Cincuenta, ochenta, cien jefes y oficiales zapatistas se hallaban en ella al entrar nosotros; se hallaban amontonados, apiñados. La mayoría se conservaba en pie, cuerpo contra cuerpo, o en grupos que se abrazaban. Otros estaban sentados sobre las mesas. Otros yacían por el suelo, hacia las paredes y los rincones. Muchos tenían en la mano una botella o un vaso. Todos respiraban en una atmósfera lechosa y pestilente, donde se mezclaban infinitos humores y el humo de mil cigarros. Quién más, quién menos, estaban borrachos todos. Un soldado cuidaba de que la puerta se mantuviese constantemente cerrada, para que no entrasen por ella ni las miradas ni la luz. Dos lámparas eléctricas brillaban apenas, pequeñísimas, en aquel ambiente de niebla confinada, húmeda, asfixiante.

Nuestra presencia no fue notada al principio. Después, a medida que Eufemio pasaba entre los grupos y decía algo en voz baja, se nos observó sin recelo y aun hubo muestras de un recibimiento cordial. Pero eran signos raros, casi imperceptibles. Sin lugar a duda, acabábamos de caer en un mundo distinto al nuestro, tan distinto que con solo llegar lo desconcertábamos, y luego hacíamos que el desconcierto durase pese al deseo de todos, el de los otros y el nuestro. Porque, salvo algunos, todos evitaban mirarnos cara a cara: nos dirigían ojeadas de soslayo, bajaban la vista; en vez de darnos conversación, cuchicheaban entre sí; y de rato en rato nos volvían la espalda para empinar mejor la botella o vaciar la copa (*El águila* 393).

La exaltación de las masas fascina e inquieta, obliga a los escritores modernos a referirlas en sus obras y, a la vez, a mantener posiciones defensivas con respecto a su ser individual; el cual, ante la masa, irremediamente tiende a confundirse con los otros.

El autor de *El águila y la serpiente* organiza sus imágenes de la Revolución mexicana a partir de la mediación que el narrador-héroe realiza entre los principales dirigentes y militantes de los movimientos revolucionarios, quienes, como en la vida real, se disputaron el poder político y militar de México entre 1913 y 1915, y con quienes históricamente Martín Luis Guzmán convivió. El autor estructura los retratos que el narrador traza de los principales hombres de la Revolución mexicana a partir de la oposición o la alianza:

Otros sucesos, ligados más con las responsabilidades futuras de la Revolución que con sus tropiezos presentes, vinieron de allí a poco a preocuparme. Me interesaba, sobre todo, la lenta evolución que iba empujando a varios jefes de las fuerzas de Sonora y Sinaloa a unirse al núcleo anticarrancista.

En ese aspecto las cosas andaban ya tan maduras, que a mí se me había metido entre ceja y ceja que Villa y Lucio Blanco llegaran, aunque sin conocerse, a un acuerdo sentimental. La tendencia de ambos contra el autocratismo de Carranza –manifiesta en Villa; en Blanco todavía tácita, pero resuelta– los aproximaba ya para la acción que habría de desarrollarse inmediatamente. Mas el solo propósito común por motivos análogos en la superficie, o en el fondo, no me bastaba. Hacía falta, además –tal al menos me parecía–, el lazo emocional directo, así durara apenas el tiempo preciso para ser útil.

En realidad, la cosa no era fácil, pese a la circunstancia favorable de que Villa y Blanco no se hubiesen tratado nunca. ¿Cómo encontrar, en el orden de los sentimientos, un punto de sincera aproximación entre Lucio, todo gallardía, generosidad, benevolencia, y Villa, formidable impulso primitivo, capaz de los extremos peores, aunque justiciero y grande, y sólo iluminado por el tenue rayo de luz que se le colaba en el alma a través de un resquicio moral difícilmente perceptible? Blanco era tan noble que despreciaba hasta la gloria —ésa fue su debilidad—; tan humano, que el horror de matar paralizó en gran parte su acción después del primer arrebato contra Huerta. Villa, al revés, no descubría en el horizonte de las tinieblas que lo guiaban más que un punto de referencia preciso: acumular poder a cualquier precio; suprimir, sin sentimentalismo alguno, los estorbos a su acción vengadora e igualadora. No había, pues, para realizar mis deseos, otro camino que el de una sorpresa artificiosa, y eso siempre que el movimiento partiera de Villa; de Blanco, no, porque era demasiado altivo, y Villa un ex-prófugo lleno de desconfianzas (*El águila* 325).

El autor consigue dar el tono a todos los detalles del narrador y a su reacción frente a los retratos que realiza de los caudillos revolucionarios, los que utilizan su revólver o ametralladora o los llamados culturales, a los que el héroe y él mismo pertenecen. Las armas de los intelectuales que participaron en la Revolución mexicana —Guzmán, Vasconcelos, Pani— fueron medios de comunicación, memoria y registro de un periodo específico de la vida de su pueblo, como la máquina de escribir. De acuerdo con Alfonso Reyes, la máquina de escribir es un mecanismo de reproducción y modificación de la escritura que ahorra tiempo y esfuerzo, y que, con ayuda de la fotografía y el cine, reduce errores en el copiado y puede proyectarse para su lectura (Reyes, *La experiencia* 49-50). El empleo de la máquina de escribir como herramienta de poder y mecanismo auxiliar del lenguaje, junto a las cámaras de fotografía y cine, alcanzó un inquietante relieve a principios del siglo XX:

The new revolutionaries were not soldiers or bandits but artists and writers; they did not fight with weapons but with cameras, typewriters, radios, and other mechanical instruments; and their goal was not to topple a dictator but to dethrone the nineteenth-century aesthetic ideals that continued to dominate art and literature in the early years of the new century. This was a struggle to set words and images in freedom, to synchronize cultural production to the vertiginous speed of an incipient modernity (Gallo, *Mexican Modernity* 1).

Los caudillos revolucionarios a veces conviven, a veces luchan, ya por sus ambiciones, ya por sus ideales. Las habilidades de algunos fueron adquiridas por el bandidaje o la necesaria defensa de

sus tierras; otros eran militares cuyas formaciones aportaron las tácticas de guerra que definieron la Revolución y los movimientos a los que se adhirieron. Los más eran políticos civiles cuyo poder económico y liderazgo social los hizo enfrentarse a sus enemigos, sin más conocimientos que la teoría política y su incipiente práctica, y el resto eran los intelectuales que conformaron la «avanzada de la Revolución –avanzada sin armas, se entiende, mas no sin pluma ni, sobre todo, sin dactilógrafa–» (*El águila* 222), como Martín Luis Guzmán, la imagen del narrador-héroe estructurada mediante su formación como individuo.

El águila y la serpiente es una crítica al materialismo que caracteriza a las sociedades de la época, notablemente cargada de un contenido político-revolucionario. Esta obra ya no se fundamenta en ningún tipo de devenir ligado a una predeterminación metafísica, si no que asienta los principios de la experiencia del yo en una inmanencia cósmica e histórica, es decir, en su presente: «la inmanencia del yo como toma de conciencia progresiva de la responsabilidad del hombre frente al universo», uno de los motores de la modernidad (Prado Biezma 31). Guzmán, al intentar justificarse ante la sociedad de su tiempo, traza una autobiografía moderna en la que el yo se eleva a la categoría de héroe que existe frente a un umbral, es decir, como héroe trágico, cuya dimensión es un espacio irrepetible, pues su conciencia se diferencia de los demás. Los retratos biográficos que realiza el narrador-héroe cruzan perpendicularmente su autobiografía tejiendo una trama moderna.

CONCLUSIONES

LA PUESTA EN ESCENA DE UNA TRAGEDIA MODERNA

Las máquinas han sido para el hombre más que herramientas de trabajo, han sido, ante todo, posesiones con las cuales se ejerce poder. Pues quien escribe a máquina no sólo economiza el tiempo de su escritura, sino que controla un tipo de conocimiento. Así como quien dispara un arma ejerce el poder no sólo de quitar la vida, sino el de decidir quién vive o muere. Pero, como aquí se ha destacado, las máquinas también le han permitido al hombre expresarse artísticamente. Éste las ha creado no sólo para satisfacer sus necesidades inmediatas, sino para trascender: un día alguien soñó máquinas que le permitieran volar y, al siguiente, otro planeó llegar a la luna. El cinematógrafo y la máquina de escribir, inventadas hace poco más de un siglo, además de auxiliares de la memoria, han sido utilizadas para expresar pensamientos, sentimientos y emociones. Estas máquinas datan de la misma época que la ametralladora, pues hay quienes crean no sólo para trascender, sino para conservar o incrementar su poder. Inclinarsse por unas u otras depende de las circunstancias, tan extremas como una guerra, pero también y en última instancia, del sistema de valores y creencias que un individuo posea.

Leer *El águila y la serpiente* nos descubre un mundo que no nos es del todo ajeno, a pesar del siglo que ha transcurrido desde que su héroe salió del puerto de Veracruz para unirse a la guerrilla en contra de Victoriano Huerta. Las relaciones que éste establece con las máquinas a lo largo de su travesía, así como las reflexiones que el narrador realiza, nos son tan próximas porque están construidas sobre la base de una tragedia en que se niega la existencia de un orden superior, de modo que la vida es considerada un caos. En las tragedias modernas, los individuos concebimos la realidad como un caos:

Llegó un momento en que Buelna y yo no pudimos ya hablar. El motor, dueño íntegro de su ritmo de máquina perfecta, se enardeció con su propio impulso, se entregó a la realización de aquella hora suya. La «máquina voladora», como que volaba. Y había algo de indiscutiblemente grandioso en aquel huir desenfrenado, sin propósito ni objeto, sobre carriles hechos de tinieblas. Valía la pena entregarse a aquél vértigo de velocidad pura, perceptible para el oído y los músculos. Fijas, como si no nos moviéramos, brillaban por delante las dos agujas que la luz de la linterna sacaba de los rieles.

[...] El salto inesperado de los *shoe-flies* duraba instantes de una angustia al mismo tiempo terrible y deliciosa. Sentíamos que el motor, en busca de los rieles que de súbito le faltaban, se hundía en el abismo, más veloz que nunca, hasta el fondo de las hondonadas y los cauces de los ríos. Y aquello semejaba un caer de pesadilla –caer que dura poco y parece eterno–, entre informes bultos de vegetación fantástica y siluetas de peñas con las cuales el vehículo parecía querer estrellar. [...] Era aquella una *montaña rusa* en la soledad del campo y de la noche; pero tan absurda, tan imprevisible e inexplicable en sus curvas y altibajos, que tenía momentos de viaje infinito, sin origen ni término. ¿Qué hacía yo allí, en aquella desorbitada danza de fugas de loco, en compañía de cinco desconocidos tan inconscientes como yo? (*El águila* 287).

La trasgresión de *El águila y la serpiente* a la novela realista decimonónica se manifiesta en dos de sus componentes fundamentales: la tragedia revolucionaria como visión de mundo y la novedad de sus estrategias narrativas inspiradas en la cinematografía y las vanguardias estéticas. Éstas oscilan desde la estructura de la autoconciencia del narrador y la conciencia del héroe, su estética, las transformaciones sociales y culturales, la angustia del individuo, el anhelo metafísico, la visión trágica del ser humano, la concepción existencial liberada al mundo del espíritu y a la preocupación por la vida y la muerte–, hasta la creación de una iconografía expresionista, en la cual la fotografía evoluciona desde el carácter documental hacia los terrenos del pictorialismo, recreando escenarios y héroes de la Revolución mexicana, así como el apoyo ocasional en recursos estéticos del expresionismo cinematográfico alemán, basado en una gran linealidad y simplicidad argumental, y en los contrastes de luces y sombras. *El águila y la serpiente* le permitió a Guzmán experimentar con géneros y fórmulas estéticas, pero sobre todo a conformar un estilo literario. Reconocer una manera de pensar y de ver el mundo también le sirve a un lector para identificar las preocupaciones y los intereses de una época.

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1. Modelo de caja de cerillos *La Central* que circuló en la década 1910-1920. Tomada de la página web de la Compañía Cerillera *La Central*, Ítem 7/9:

[http://www.lacentral.com.mx/nosotros/coleccionistas/cajetillas-de-cerillos/donec-laoreet-
dui-tortor/](http://www.lacentral.com.mx/nosotros/coleccionistas/cajetillas-de-cerillos/donec-laoreet-
dui-tortor/)

IMAGEN 2. Retrato de Martín Luis Guzmán, 1915, óleo sobre tela, 72.3 x 59.3 cm. Colección de la Fundación Televisa, México. D.R. © 2003 Banco de México, Museos Diego Rivera y Frida Kahlo, Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc, 06059, México, D.F. Tomada de:

http://tumbi.crefal.edu.mx/decisio/index.php?option=com_content&view=article&catid=9&id=26&Itemid=125

IMAGEN 3. «Victor Milner, camarógrafo de Pathé's Weekly, se refresca mientras se apoya en el trípode de su aparato, que ha emplazado sobre la plataforma de un tren de ferrocarril. Tembladera, Estado de Veracruz, México, mayo de 1914. Fotografía de autor desconocido». Tomada de:

[http://www.cineforever.com/2012/09/18/la-revolucion-mexicana-y-la-industria-
cinematografica-estadounidense-tercer-acercamiento/](http://www.cineforever.com/2012/09/18/la-revolucion-mexicana-y-la-industria-
cinematografica-estadounidense-tercer-acercamiento/)

IMAGEN 4. Entrega de «La araña homicida» en *El Universal* (1926) de Martín Luis Guzmán, en *IV. El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán por Susana Quintanilla, Abril de 2010. Tomada de:

[http://www.letraslibres.com/revista/convivio/iv-el-aguila-y-la-serpiente-de-martin-luis-
guzman](http://www.letraslibres.com/revista/convivio/iv-el-aguila-y-la-serpiente-de-martin-luis-
guzman)

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Diccionario de pintura*. Barcelona: Larousse / Planeta, 1996.
- AA.VV. *Historia general de la fotografía*. Marie-Loup Sougez, coordinadora. Madrid: Cátedra, 2007.
- AA.VV. *Máscaras de la Revista Moderna 1901-1910*. Porfirio Martínez Peñalosa, introducción. México: FCE, 1968.
- AA.VV. *Vanguardias artísticas*, tt. I y II. Barcelona: Salvat, 1991.
- ABELLÁN, JOSÉ LUIS. «Francisco Giner de los Ríos: su ideario filosófico y pedagógico», en *Historia crítica del pensamiento español*, tomo V, *La crisis contemporánea*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989, pp. 156–165.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO. *Martín Luis Guzmán*. México: Empresas Eds., 1968.
- ALAZRAKI, J., et al. *Teorías de lo fantástico*. David Roas, introducción, compilación de textos y bibliografía. Madrid: Arco / Libros, 2001.
- «Al Capone», en *Chicago Historical Society's History Files*. Consultado en:
<http://www.chicagohs.org/history/capone.html>
- ALTAMIRANO, IGNACIO MANUEL. «La literatura en 1870», en *Escritos de literatura y arte*, t. I, *Obras completas*, XII. José Luis Martínez, selección, prólogo y notas. México: SEP, 1988.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II. México: FCE, 1980.
- ANTLIFF, ALLAN. *Anarchist Modernism: Art, politics, and the first american avant-garde*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2001.
- ARNALDO, JAVIER. *Las vanguardias históricas*, t. I. Madrid: Historia 16, 1993.

- BAJTÍN, MIJAÍL. *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova, traductora. México: Siglo XXI, 1982.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tatiana Bubnova, traductora. México: FCE, 1986.
- . *Teoría y estética de la novela*. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, traductores. Madrid: Taurus, 1989.
- BARRETO, RAQUEL. «El nacimiento del expresionismo alemán: contexto socio-económico», en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* 8. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Agosto 2006: 15-18.
- BERMAN, MARSHAL. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Andreal Morales Vidal, traductor. México: Siglo XXI, 1988.
- BORGES, JORGE LUIS. *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.
- BOZAL, VALERIANO, et al. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, t. I. Madrid: Visor, 2000.
- CAÑAS, DIONISIO. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CARBALLO, EMANUEL. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa, 2003.
- CASADO, JUAN CARLOS/SERRA-RICART, MIQUEL. *Fenómenos atmosféricos*. Instituto de Astrofísica de Canarias. Consultado en:
<http://www.iac.es/adjuntos/www/unidadfenomenos.pdf>
- CASTRO LEAL, ANTONIO. «Prólogo», en *La novela de la Revolución Mexicana*. Madrid: Aguilar, 1972.
- CHILVERS, IAN. *Diccionario de arte*. Adolfo Gómez Cedillo, adaptación. Madrid: Alianza, 2005.

- COMBA OTERO, MERCEDES. «El cine de la crueldad», en *Cine y Literatura: el teatro en el cine*. Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán, editores. Murcia: Universidad de Murcia, 2002: 14-21.
- CORTÍNEZ, CARLOS. «Simetría y sutileza en la narrativa de Martín Luis Guzmán». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XII, no. 2 (invierno 1988): 221-234.
- CUETO PÉREZ, MAGDALENA. «La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral», en *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo teatral*, vol. 1, 1992: 515-530, Asociación Española de Semiótica. Oviedo: Congreso 2, 1986.
- DE MICHELI, MARIO. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Pepa Linares, traductora. Madrid: Alianza, 2002.
- DE LOS REYES, AURELIO. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983-1993.
- DELGADO GONZÁLEZ, ARTURO. *Martín Luis Guzmán y el estudio de lo mexicano*. México: SEP, Dirección General de Divulgación, 1975.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR. *Historia de la casa, Fondo de Cultura Económica (1934-1994)*. México: FCE, 1994.
- DÍAZ SÁNCHEZ, JULIÁN. *Historia de la casa, Fondo de Cultura Económica (1934-1994)*. México: FCE, 1994.
- D'INGIANNIA, MARIO. «Fragmentos de Weimar», en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* 8. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Agosto 2006: 19-28.
- DUFFEY, J. PATRICK. «Técnicas cinematográficas espaciales en la novela de la Revolución». *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Ignacio Quirarte, traductor. México: UNAM, 1996.

- EISENSTEIN, S.M. *La forma del cine*. María Luisa Puga, traductora. México: Siglo XXI, 1995.
- . *Teoría y técnica cinematográficas*. María de Quadras, traductora. Madrid: Ediciones Rialp, 2002.
- ESCOBAR, JOSÉ. *Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo*. Glendon College, York University. Consultado en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbrismo-entre-el-romanticismo-y-realismo-0/html/ff87782c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html
- FABIO SÁNCHEZ, FERNANDO/GARCÍA MUÑOZ, GERARDO. *La luz y la guerra: El cine de la Revolución mexicana*. México: Conaculta, Colección Arte e Imagen, 2010.
- GALLO, RUBÉN. *Mexican Modernity The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2005.
- GALLO, RUBÉN E IGNACIO PADILLA. *Heterodoxos mexicanos: una antología dialogada*. México: FCE, 2006.
- GIMÉNEZ SEGURA, MA. DEL CARMEN. «El tiempo y la historia en la obra de Freud», en *Anuario de Psicología* 38. Barcelona: Departamento de Psicología Básica, Universidad de Barcelona, 1988.
- GINER, SALVADOR. *Historia del pensamiento social*. Barcelona: Ariel, 2008.
- GONZÁLEZ CASANOVA, MANUEL. *El cine que vio Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México: FCE, 2003.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS. «Montaje intelectual, patético», en *S. M. Eisenstein*. Madrid: Cátedra, 1992: 177-186.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL. *El pensamiento hispanoamericano*. México: UNAM, 2006.
- GUZMÁN, MARTÍN LUIS. *A orillas del Hudson en Obras completas*, t. I. México: FCE, 1998.
- . *Apunte sobre una personalidad*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 1955.

- . *Caudillos y otros extremos*. Fernando Curiel, prólogo, selección y notas. México: UNAM, 1995.
- . *El águila y la serpiente, La sombra del caudillo. La novela de la revolución mexicana*. Antonio Castro Leal, prólogo. México: Aguilar, 1972: 207-533.
- . «La vida de Dostoievski», *Obras completas*, t. II. México: FCE, 1985: 1149-1153.
- . *La querrela de México en Obras completas*, t. I. México: FCE, 1998.
- . «Letras de ritmo interno», *Obras completas*, t. II. México: FCE, 1985: 1188-1189.
- . *Memorias de Pancho Villa*. México: Compañía General de Ediciones, 1968.
- . «La sonrisa como actitud», en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I. México: El Colegio Nacional, 1996: 560-562.
- . *Revista Savia Moderna* 1906: *Nosotros*, 1912-1914, vol. I, febrero de 1980: 497-499.
- GUZMÁN/REYES. *Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*, Fernando Curiel, editor. México: UNAM, 1991.
- HAMILTON, GEORGE HEARD. *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940*. Genoveva Ruiz-Ramón, traductora. Madrid: Cátedra, 1997.
- HAYES, JOHN T. *The landscape paintings of Thomas Gainsborough: a critical text and catalogue raisonné*, vol. 1. New Jersey: Sotheby Publications, 1982.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra, traducción. México: FCE, 1990.
- HUMPHREYS, RICHARD. *Futurismo*. Mario Schoendorff, traductor. Madrid: Ediciones Encuentro, 2000.
- JOZEF, BELLA. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Dulce María Zúñiga, traductora. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.

- KRACAUER, SIEGFRIED. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Héctor Grossi, traductor. Barcelona: Paidós, 1985.
- KRAUSS, ROSALIND E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- KRAUZE, ENRIQUE. *Biografía del poder*. México: Maxi/Tusquets, 2009.
- LABARRÈRE, ANDRÉ Z. *Atlas del cine*. Francisco López Martín, traducción. Madrid: Akal, 2009.
- LIÑÁN ÁVILA, ÉDGAR. *Realismo y artificio. Un itinerario de la novela realista hispanoamericana en el siglo XIX*. México: UNAM/Porrúa, 2005.
- LÓPEZ CASTRO, RAMÓN. *Expedición a la ciencia ficción mexicana*. México: Lectorum, 2001.
- LUPU, SALVATORE. *Historia de la mafia: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Stella Mastrangelo. México: FCE, 2009.
- MAHIEUX, VIVIANE. «Martín Luis Guzmán fracasa en la radio», en *Nexos en línea*, 01/09/2912. Consultado en <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102918>
- MAINER, JOSÉ CARLOS. *La edad de plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1983.
- MALATESTA, JULIÁN. «Borges en la vanguardia, memoria de una deserción», en *Poligramas* 29. Cali-Valle del Cauca, Colombia: Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, Junio 2008: 135-164.
- MALDONADO ALEMÁN, MANUEL. *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis, 2006.
- MARCO, JOSÉ MARÍA. «La creación de la nación. Manuel Azaña (1880-1940)», en *La libertad traicionada. Siete ensayos españoles*. Barcelona: Planeta, 1997.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. «Pedro Henríquez Ureña, 1884-1984. Vida y obra. Un resumen», en *Estudios Mexicanos*. México: FCE, 2004.

- MATILLA, ALFREDO. «Las comedias bárbaras de Valle-Inclán como obra expresionista», en *La Palabra y el Hombre*. Xalapa: Universidad Veracruzana, octubre-diciembre 1967, no. 44: 697-723.
- MAZA, MAXIMILIANO. «El automóvil gris (1919)», en *Más de cien años de cine mexicano*, 1996.
- MIQUEL, ÁNGEL. *Los exaltados: Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.
- MORAND, PAUL. *Nueva York*. Julio Gómez de la Serna, traductor. Madrid: Ayala, 1930.
- . *Venecias*. Monique Planes, traductora. Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- MORAÑA, MABEL. *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 1998.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *El origen de la tragedia*. México: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1943.
- OCAMPO, ESTELA. *El impresionismo: pintura, literatura, música*. Barcelona: Montesinos Editor, 1981.
- OLEA FRANCO, RAFAEL. «Para novelar nuestra historia: *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán». *Escenarios XXI*, año 1, no. 5-6, (noviembre-diciembre 2010): 78-98.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La rebelión de las masas*. México: Artemisa, 1985.
- ORTIZ MARÍN, ÁNGEL MANUEL Y MARÍA DEL ROCÍO DUARTE RAMÍREZ. «El periodismo en el siglo XX», en *Revista Pilquen*, Sección Ciencias Sociales, Dossier Bicentenario, año XII, número 12, 2010: 2-9.
- PARKER, W. OREN, R. CRAIG WOLF Y DICK BLOCK. *Diseño escénico e iluminación de escenario*. Guillermo Pedraza, traductor. Stamford, Connecticut: Cengage Learning, 2008.
- PORTAL, MARÍA. «El exilio madrileño de Martín Luis Guzmán», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 22. Madrid: Universidad Complutense, Cátedra de Literatura Hispanoamericana, 1993: 257-256.

- PRADO BIEZMA, JAVIER DEL. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- PRIETO INZUNZA, ANGÉLICA. «En busca de Martín Luis Guzmán», en *Texto Crítico* en línea, no. 7, mayo-agosto 1977: 75-90. Consultado en:
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6778/2/19777P74.pdf>
- QUINTANILLA, SUSANA. *A salto de mata*. México: Tusquets Editores, 2009.
- «IV. El águila y la serpiente, de Martín Luis Guzmán», en *Letras Libres* en línea, abril de 2010. Consultado en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/iv-el-aguila-y-la-serpiente-de-martin-luis-guzman>
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, JUAN ANTONIO, et al. *Historia del Arte*. Madrid: Anaya, 1983.
- RÉMOND, RENÉ. *Historia de los Estados Unidos*. Beatriz Álvarez Klein, traductora. México: Publicaciones Cruz, 2002.
- REYES, ALFONSO. «El cine», *Obras completas*, t. IV. México: FCE, 1956.
- «La sonrisa», en *Textos: Una antología general*. José Luis Martínez, prólogo y selección de textos. México: SEP/UNAM, 1982.
- *La experiencia literaria*, en *Obras completas XIV*. México: FCE, 1962.
- «Notas sobre Jesús Acevedo», *Recoge el día: Antología temática*, t. I. Alfonso Rangel Guerra, selección, prólogo y notas. México: El Colegio Nacional, 1997.
- : *Recoge el día: Antología temática*, t. I. Alfonso Rangel Guerra, selección, prólogo y notas. México: El Colegio Nacional, 1997.
- *Última Tule y otros ensayos*. Rafael Gutiérrez Girardot, prólogo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- ROSENZWEIG, GABRIEL. «Presencia de México en España, 1886-1936», *Cultura e identidad nacional*. Roberto Blancarte, compilador. México: Conaculta / FCE, 1994.

- RUFINELLI, JORGE. «Trenes revolucionarios. La mitología del tren en el imaginario de la Revolución». *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 51, no. 2, (abril-junio 1989): 285-303.
- SADOUL, GEORGES. *Historia del cine mundial: desde sus orígenes*. México: Siglo XXI, 2004.
- SALINAS, PEDRO. *Víspera del gozo*. Madrid: Alianza, 1974.
- SÁNCHEZ BIOSCA, VICENTE. *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux, 1990.
- SCHWARTZ, JORGE. *Las vanguardias latinoamericanas*, México: FCE, 2006.
- STOUGAARD-NIELSEN, JAKOB. «La cámara y la máquina de escribir: Henry James, autoría e intermediación», en *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, no. 1, 2006: 17-23.
- STUART HUGHES, H. *Conciencia y sociedad: la reorientación del pensamiento social europeo 1890-1930*. Luis Escolar Bareño, traductor. Madrid: Aguilar, 1972.
- THOMSON, DAVID. *Historia mundial de 1914 a 1968*, México: FCE, 2003.
- TOUSSAINT ALCARAZ, FLORENCE. *Escenario de la prensa en el porfiriato*. México: Fundación Manuel Buendía, 1989.
- TRUJILLO MUÑOZ, GABRIEL. *Biografías del futuro: la ciencia ficción mexicana y sus autores*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2000.
- ULMER, GREGORY L. «El objeto de la poscrítica», en *La posmodernidad*. Jordi Fibla, traductor. Barcelona: Editorial Kairós, 1985.
- VELA, ARQUELES. «La literatura de la revolución». *Fundamentos de la literatura mexicana*. México: Patria, 1966.
- VERA MÉNDEZ, JUAN DOMINGO. «El guión cinematográfico como género literario», en *Cine y Literatura: el teatro en el cine*. Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán, editores. Murcia: Universidad de Murcia, 2002: 7-13.
- VERDONE, MARIO. *Qué es verdaderamente el futurismo*. Madrid: Doncel, 1971.

VOLOSHINOV, VALENTIN NIKÓLAIEVICH. *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992.

WALLERSTEIN, IMMANUEL. *El moderno sistema mundial*. México: Siglo XXI, 1979.

ZAVALA, IRIS M. *Unamuno y el pensamiento dialógico*. Barcelona: Anthropos, 1991.

ZEVA, LEOPOLDO. *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México: FCE, 1984.