

FUNCIÓN ESTÉTICA Y FUNCIÓN TESTIMONIAL EN ¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA! DE RAFAEL F. MUÑOZ

ERVEY CASTILLO ALCUDIA,

IRIS GARCÍA CUEVAS Y

JOSEFINA ELIZABETH VILLA PÉREZ¹

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

La novela de la Revolución: testimonio trastocado o verdad instaurada

En la década de los treinta del siglo pasado, tanto en México como en España, las publicaciones que tienen a la Revolución mexicana, sus eventos y sus personajes como tema central, se multiplican. Fernando Tola divide a los autores de este primer periodo en dos generaciones: “La primera estaría integrada por los que de alguna manera actuaron en ella (Azuela, Guzmán, Vasconcelos, Urquizo, Romero), y la segunda por los que la vivieron sufriendola de lejos o de cerca pero sin ser participantes (Campobello, López y Fuentes, Muñoz, Magdalene, Ferretis)”² La mayoría de estos autores ejercieron el oficio periodístico. No es extraño, por tanto, que este primer periodo tenga una fuerte inclinación referencial.

Rafael F. Muñoz pertenece, pues, a la segunda generación de escritores de la Revolución, del periodo conocido como “testimonial”. La sustancia del contenido de sus obras está dada, más que por vivencias personales, por la memoria colectiva de los aconteci-

1 Graduados en la Maestría en Literatura Mexicana de la BUAP, 2009.

2 En “Vámonos con Pancho Villa”, <http://tola-tola.blogspot.com/2008/01/vmonos-con-pancho-Villa.html>. 2000, consultado el 10 de junio de 2009.

mientos recopilada a través de su trabajo como periodista. Así, cuando en la nota inicial, el autor de ¡Vámonos con Pancho Villa! nos advierte que los sucesos que refiere “son ciertos uno por uno” (Muñoz, 2007: 43), inferimos que el autor quiere dejar constancia de que los narra tal y como le fueron contados. Sin embargo, este acto de “contar lo contado” implica ya una serie de reinterpretaciones al discurso factual.

En el artículo “Historia y ficción: la narración literaria de la Revolución Mexicana”, que publica el cuerpo académico “Problemas de teoría literaria”, se señala que las fuentes de la historia verbal:

[...] no son siempre los acontecimientos “realmente ocurridos”, sino eventos creados en torno a exigencias primordiales de una comunidad: otorgarse una identidad “histórica”, creación de una especie de “mitología nacional” que le ofrezca un asidero psico-social que explique su pasado. (Prada, 2007: 12)

La certeza de los hechos referidos podría, entonces, ser puesta en duda, al menos desde el punto de vista del discurso historiográfico. Si a esto le sumamos que el autor, en su advertencia, admite hacer uso de recursos literarios como la condensación, al atribuir a un grupo de seis hombres una serie de hazañas que originalmente debieron ocurrir a un sinnúmero de personajes anónimos y de manera dispersa, podemos aseverar que la función referencial se trastoca por completo.

Agreguemos el hecho de que algunos de los episodios que conforman la novela fueron publicados en su origen a manera de cuentos —y no de crónicas— en el periódico *El Universal*. Podemos afirmar, pues, que desde su concepción el discurso de Muñoz tuvo prioritariamente una intencionalidad estética y la referencialidad de sus enunciados es solo aparente.

Se establece así, en la novela histórica, una relación tensiva entre el discurso literario que se instaura y el discurso referencial, llámese historiográfico o periodístico, del que toma la sustancia de su contenido. Los eventos y personajes fijan su significancia a partir de la relación entre estos discursos; pero el sentido y el significado de estos elementos se establecerán de manera fundamental dentro del texto literario entendido como un universo total.

El estudioso Leonard Irving ha señalado como una de las tendencias de la literatura hispanoamericana el mostrar una exagerada conciencia social. Según Irving, puesto que la literatura de Hispanoamérica está más vinculada a las ciencias sociales que a las humanas (1990: 147) sus creaciones tienen un carácter testimonial. Lo anterior puede aplicarse a la serie literaria que se ha conformado con la *Novela de la Revolución Mexicana*; aunque no estamos totalmente de acuerdo con esta afirmación, pues novelas como *Los de abajo*, *La sombra del caudillo* y la que es objeto de presente estudio son obras estéticas en primer lugar.

No debemos olvidar que los acontecimientos, incluso aquellos que pueden ser reconocidos como parte de un discurso historiográfico y ser sometidos al criterio de verificación —por ejemplo, las batallas dadas por la División del Norte y la figura de Pancho Villa—, al ser introducidos en el discurso estético, se insertan también dentro de un universo que posee sus propias reglas de significación y adquieren sentidos y significados insólitos hasta ese momento.

Renato Prada señala que el discurso testimonial tiene una larga tradición en América Latina. Su función ha sido siempre la de la aseverar la verdad de los hechos; hechos que, desde sus orígenes, son dramáticos y confusos (2001: 12-13). Su intención es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social. Además, es siempre intertextual pues, explícita o implícitamente, supone otra versión o interpretación

sobre su objeto: una versión opuesta, contraria o distorsionada, la cual corrige, se opone o rectifica (: 11).

Iuri Lotman postula que “al modelizar un objeto infinito (la realidad) a través de los medios de un texto finito, la obra de arte sustituye con su espacio no una parte (más exactamente, no solo una parte) de la vida representada, sino la vida en su totalidad” (1982: 263). Esto aplica también a aquellos discursos que pretenden ceñirse a los hechos concretos, ya que «incluso en aquellos casos en que la “literatura de hecho” [...] o el “cinema-verité” tienden a sustituir el arte por fragmentos de la realidad, crean inevitablemente modelos de carácter universal, “mitologizan” la realidad» (: 264).

En la mayoría de los estudios realizados sobre la narrativa de la Revolución mexicana, el valor testimonial ha sido ponderado sobre el valor estético: sus aciertos son las líneas que lo unen al discurso historiográfico. Mas, en la mayoría de los casos, no toman en cuenta el valor simbólico que adquieren los acontecimientos dentro del discurso literario, e ignoran, por otro lado, los símbolos instaurados al momento de “modificar” los hechos; puesto que consideran estas oposiciones, contradicciones y distorsiones solo como ejemplos de falta de rigor en la investigación histórica que sustenta la narración.

En el caso de la novela, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, las críticas se han ocupado de analizar el retrato del caudillo y sus revolucionarios, pero son pocos los comentarios en torno a su carácter de texto artístico y del modelo de mundo que de él emerge. Como si el parentesco que tiene la novela histórica con el discurso historiográfico invalidara sus efectos estéticos.

Ya Paul Ricoeur señaló el vínculo existente entre el relato historiográfico y el literario, al considerarlos como variantes de un mismo tipo de discurso: el narrativo. El filósofo francés va más lejos al indicar que, además de la unidad estructural dada por la dimensión secuencial y la dimensión configuracional, dichos re-

latos están también unidos desde una perspectiva epistemológica y ambos son, aunque en modalidades distintas, verdaderos.

Así pues, *¡Vámonos con Pancho Villa!* no pierde su valor de “verdad” por el hecho de que los acontecimientos que relata sean más o menos ciertos desde el punto de vista de la historiografía, pero la verdad que emerge de este discurso debe ser develada por su carácter de texto artístico y no por su mayor o menor apego a otra serie discursiva.

***¡Vámonos con Pancho Villa!*: La instauración de un universo semántico**

La diégesis o “historia” de *¡Vámonos con Pancho Villa!* tiene como objeto el destino de los seis Leones de San Pablo: Tiburcio Maya, Máximo Perea, Melitón Botello, Martín Espinoza, Rodrigo Perea, y Miguel Ángel del Toro “Becerrillo”; mismo que puede compararse al de un sinnúmero de otros revolucionarios que formaron parte de la División del Norte. Su hado es, de hecho, una condensación de esos otros anónimos. Asimismo, por el principio mitológico arriba señalado, puede compararse al destino de todos los hombres entregados a una causa.

Pero, antes de atender el problema de la diégesis y los personajes de la novela de Rafael F. Muñoz, debemos precisar que el funcionamiento de dichas figuras dentro del discurso depende de la existencia de un universo semántico delimitado dentro del cual adquieren sentido. De este universo semántico, que constituye en sí mismo una totalidad, dependen también las transcodificaciones implicadas en el hecho de que algunos de sus elementos forman, de manera simultánea, parte de un discurso historiográfico.

Al tratarse de una obra artística verbal, los límites están dados por las categorías de principio y final del texto. Lo que esté fuera de este marco, por utilizar el término empleado por Lotman, “no

forma parte de la estructura de la obra dada: o no es una obra o es otra obra” (Lotman: 261).

¡Vámonos con Pancho Villa! inicia con el relato, hecho por el telegrafista, del asesinato de los centinelas de la escolta federal a manos de un “audaz rebelde” (Muñoz: 46) cuya identidad desconocemos en este primer momento. El universo semántico es la guerra y se divide en dos subconjuntos antitéticos: los rebeldes y el gobierno, o en palabras de Muñoz, “la revolución arrolladora y las tropas que se organizaban para combatirla” (: 46). Con esto empieza a prefigurarse el modelo cultural en el que se inserta la diégesis: no importa el pasado de los implicados en la historia sino su pertenencia a uno de los bandos que se disputan el poder; los que no están implicados en la lucha no forman parte de este universo: no existen. Los hombres nacen una vez que se han unido a la guerra y su historia es la historia de sus batallas. El final del texto cumple también un papel modelizador, “no es solo un testimonio de la terminación de tal o cual argumento, sino sobre la construcción del mundo en general” (Lotman, 1982: 269). En el trascurso de la narración somos testigos de las muertes de los Seis Leones (así autonombrado en el discurso narrativo por sus integrantes); el último en morir es Tiburcio Maya, instaurador y cabeza del grupo que con él se termina. Ese podría ser el final de la historia, sin embargo, el autor introduce una entrevista con Nicolás Fernández, “compañero de Francisco Villa por más de trece años” (Muñoz: 257), que “testifica” que el caudillo sobrevive después de que los Leones mueren. Nos encontramos ante un final abierto: La historia continúa aunque la vida de los hombres termine.

La tradición oral ha mitificado la figura de Pancho Villa convirtiéndola, las más de las veces, en el personaje a través del cual miles de seres incoloros lograron la emancipación de sus vidas. *Morir por Villa* debió significar para muchos la anulación completa del yo para entregarse voluntariamente a una misión más alta que aquella que les tenía deparada su pobre existencia. La memoria

oral consagra personalidades como las de los caudillos, al usarlos como recursos para organizar la experiencia (Ong, 1987: 73-74). Son estos emblemas los que condensan en 51' toda la Vivencia de un pueblo y, a través de ellos, se ordenan los hechos históricos.

Aunque *¡Vámonos con Pancho Villa!* sigue ciertos patrones de la oralidad, como la trama episódica, persigue un proceso contrario de organización histórica. No es Pancho Villa el héroe alrededor de quien se organiza la trama narrativa sino sobre un grupo de rebeldes desconocidos que demuestran ser más valientes que el cabecilla revolucionario. Por encima de la figura de Villa, los Seis Leones destacan en cuanto a valor y entrega incondicional. Lo hace el autor al presentarnos a los Seis Leones es incorporarlos a la historia, individualizándolos, y en este proceso, de acuerdo con Ricoeur, su vida es convertida en *evento*. La presencia de Villa en la novela cumple, pues, una función distinta a la que tendría en un discurso meramente testimonial. Dentro de los límites del texto artístico se instituye un espacio cuya estructura "se convierte en un modelo del espacio del universo" (Lotman, 1982: 270-271).

Dentro de esta estructura espacial se establecen relaciones semejantes a las de un espacio geográfico, aunque en el texto artístico se construyen modelos espaciales de conceptos que no tienen en sí mismos esta naturaleza. Se trata, más bien, de una estructura ideológica que se revela imprescindible para la interpretación de la realidad instaurada por el texto.

Así, más que un personaje, Villa es el *espacio ideológico* en el que se mueven los Leones de San Pablo: la Revolución personificada. Al principio es amplio: abarca cada una de las ciudades en las que ha triunfado la División del Norte y continúa en expansión. Los Leones "están" en él aunque no puedan ver sus límites. En la segunda parte de la historia, el espacio "Villa" se reduce: se limita al grupo de hombres que lo acompaña; pero quienes están con él, en él, no pueden abandonarlo porque fuera del caudillo, de la Revolución, del universo de significados que en el texto se

instaura, no existen. Por eso están dispuestos a convertirse en delincuentes, a morir por el general aunque haya matado a sus seres queridos.

Esta dicotomía espacial amplio/estrecho, se revela “como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial” (: 271). Lo amplio, lo que se dilata, es también lo válido, lo bueno. Los hombres buscan pertenecer a este espacio porque eso significa la posibilidad de “una vida mejor”. Por el contrario, lo estrecho, lo que se encoge, representa lo no-válido, lo malo. Sólo permanecen en este espacio los que no tienen otra opción para existir. Así, lo que se prolonga, Villa en la primera parte de la narración, es también la representación del éxito; lo que se contrae, la del fracaso. Por eso, tiene sentido morir para ser parte del movimiento de expansión.

Este modelo espacial se convierte en la base organizadora para la construcción de una imagen del mundo, es decir, “un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado” (:271). Incluye el espacio ético en donde lo “acertado” y lo “correcto” es hacer aquello que permite expandirse, y lo “erróneo” o lo “incorrecto” es aquello que obliga a contraerse. Así, los bandos contrapuestos; el gobierno y los revolucionarios, se encuentran en lucha por lograr la expansión de su espacio, lo que en consecuencia significa la contracción del espacio del otro.

Sobre este espacio ideológico delimitado, o más específico, sobre esta red de relaciones espaciales, es sobre la cual se llevan a cabo las acciones de los personajes, es decir, los acontecimientos que constituyen la diégesis. Entendemos acontecimiento como “el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico” (: 285) Así, el ejército revolucionario y el federal ocupan campos semánticos contrapuestos y su lucha es también la lucha por contraer, invadir y desarticular el campo semántico contrario. Lo que se oponen son dos distintas “imágenes de mundo”: la del gobierno, que se establece por el poder de las élites políticas y

económicas, y la de los revolucionarios, que plantea una vida más equitativa para todos, aunque no tenga muy en claro cómo puede ser posible esta utopía; esto caracteriza a casi la totalidad de los que se comprometieron con la lucha armada.

Los Seis Leones de San Pablo: una persona semiótica

Lotman señala como elementos necesarios de toda diégesis:

- 1) Un cierto campo semántico dividido en dos subconjuntos recíprocamente complementarios; 2) el límite entre estos subconjuntos, impenetrable en condiciones normales pero que en el caso dado (el texto con argumento se refiere siempre al caso dado) se revela como penetrable para el héroe-actuante; 3) El héroe-actuante. (: 293)

En *¡Vámonos con Pancho Villa!* estamos ante un héroe-actuante colectivo. Los Leones de San Pablo constituyen una “persona semiótica” en el sentido empleado por Lotman (1996: 25), no existen en tanto individuos sino como grupo. En la presentación de la novela, Jorge Aguilar Mora señala al respecto que “el sujeto revolucionario no era único, era uno *más* los otros, eran los otros *más* uno. Era “Becerrillo” *más* los otros cinco, eran los otros cinco *más* Tiburcio Maya”. (2 17)

Los Leones de San Pablo son seis hombres de campo que, se infiere de la novela, son iniciados por Tiburcio Maya, perfilado como la cabeza pensante del grupo, en el movimiento revolucionario. La forma en que son incorporados cada uno de los integrantes a la célula de los Leones de San Pablo es elidida en la historia manifiesta, aunque podría tomarse como modelo de iniciación el caso de “Becerrillo”.

Antes de pertenecer a la banda de los Leones, Miguel Ángel del Toro era un joven cuyas cualidades anunciaban su destino

próximo como rebelde revolucionario: “era fuerte y ágil, gran nadador, buen jinete y certero en el tiro con pistola y carabina” (Muñoz: 46-47). Por iniciativa propia, Miguel Ángel se dedica a asesinar por las noches al centinela que resguarda el puente divisorio entre la zona dominada por los rebeldes y la que es ocupada por el ejército federal. Después, por consejo del Viejo Tiburcio, Miguel decide volar con dinamita el puente para dejar trunca la Vía del ferrocarril. Luego de estas dos hazañas, el joven es admitido como parte del grupo de los Seis Leones.

La trama narrativa es contada a manera de un ciclo vital. Sabemos en qué momento nació la persona semiótica: en el momento en que Tiburcio y los otros cuatro esperan la incorporación del joven Miguel al grupo:

Quando Miguel Ángel surgió de las aguas del río, aún trémulas por el estallido, cinco hombres montados lo esperaban, teniéndole preparado un caballo con silla. Y dejando atrás el humo de la explosión que manchaba la tarde, se fueron en busca de Francisco Villa. (: 56)

Así, la existencia de este personaje colectivo inicia en el momento en que los seis se unen a las huestes villistas. Tiburcio Maya, Miguel Ángel del Toro, apodado ahora como “Becerrillo”, Máximo Perea, Rodrigo Perea, Melitón Botello y Martín Espinoza se juntan a las fuerzas de combate de la División del Norte sin saber del todo las causas que movían la Revolución; pero, de manera intuitiva, creían que en ella encontrarían un medio de mejoramiento personal.

Aguilar Mora señala la importancia de incorporar dentro de esa “Bola” que conformó el sujeto revolucionario a las personalidades anónimas de los que “quedaron tirados en los campos de batalla y en las miles de escaramuzas y en la variedad inmensa de acontecimientos diminutos que se han quedado sin registro...” (:17).

Como documento testimonial, la obra, en apariencia, no agrega elementos historiográficos importantes; no aporta “hechos” que cambien el destino de la interpretación histórica. Pero lo que sí tenemos en la novela es la creación de un personaje colectivo, en el cual quedan incluidas las individualidades anónimas.

Lo que sucede enseguida en la trama es una descripción de las batallas en donde los Leones aparecen como miembros destacados en el campo de guerra. Así, sabemos cuáles fueron las vivencias de ese sujeto colectivo:

Desde entonces se disputaban el honor de ir por delante de la irregular caballería Villista en los encuentros con los federales o los auxiliares de éstos [...] Muchas veces fueron de espías hasta las ciudades dominadas por el enemigo, silenciaron centinelas, atravesaron trincheras [...] Estuvieron en el combate de San Andrés [...] Se batieron frente a Chihuahua, en Tierra Blanca, en Ojinaga... y quién sabe cuántas veces más. (:59)

El lector implícito se introduce en el campo de batalla para encontrarse en una serie de momentos decisivos para la historia, al lado de la figura de Pancho Villa. A través de una serie de combates y aventuras, en donde los Leones demuestran su valor, presenciamos también el deceso de los integrantes del grupo.

Al conformar los Seis Leones un solo cuerpo social, podemos interpretar la muerte de cada uno como parte de un proceso de desmembramiento paulatino del sujeto semiótico. Esta mutilación gradual parece, en principio, tener sentido: como parte de “La Bola”, los Seis logran acotar el espacio del ejército federal; sin embargo, a largo plazo, estas acciones serán insuficientes para traspasar el límite de manera definitiva: penetrar en el anticampo semántico y desarticularlo. Los Leones de San Pablo se extinguirán sin lograr cruzar esta frontera.

El primero en morir es Miguel Ángel del Toro. Herido de gravedad en la mandíbula, el más joven del grupo se desangra hasta desfallecer. Sus compañeros deciden acabar con su vida para terminar con su dolor; acto que es tomado con gratitud por parte del moribundo, quien antes de su deceso entrega a Tiburcio su cinturón bordado:

Miguel Ángel le dirigió una mirada, una intensa mirada de tristeza, de gratitud, de despedida, y luego bajando la diestra, que intentaba sin resultado contener la hemorragia, se desciñó su cinturón bordado, cargado de cartuchos impacientes por estallar [...] y con su mano empapada de sangre, que manchaba los bordados primorosos, se la tendió a Tiburcio, haciéndole ademán de que la conservara [...] (:64)

Con la muerte de “Becerrillo”, la novela nos indica que lo primero en perderse, dentro de este universo semántico, es el vigor y el entusiasmo.

En la batalla del cerro de la Pila caen Rodrigo Perea y el manco Martín Espinoza. Ambos se habían unido a “La Bola” para consumir venganzas personales. El primero contra la soldadesca que había asesinado a Don Abraham, del que solo sabemos fue un “hombre bueno” (:73), y el segundo contra Victoriano Huerta, quien le había mandado cortar el brazo.

Perea muere ensartado en una bayoneta:

Frente a un fortín, el dedo de luz de un faro señaló por un instante el cuerpo de un hombre que, caído de espaldas tenía el cuerpo atravesado por una bayoneta [...]; era Rodrigo Perea, que, habiendo llegado iracundo y violento hasta el mismo muro del fortín, metió las manos por una espillera y cogió el fusil de uno de sus defensores, pretendiendo arrancárselo [...] y al quitarlo Perea de un violento tirón se ensartó la bayoneta a mitad del pecho. (:72-73)

Espinoza fallece por una descarga de fusilería después de haber perdido ambas piernas en una explosión:

La bomba detonó al pie del muro, cuarteándolo y conmoviendo todo el fortín. De pronto, el rayo de luz de la linterna iluminó entre dos piedras a un medio hombre, contorsionado y sangriento [...] Simultáneamente resonaron una explosión tremenda en el interior del fortín y una última descarga de fusilería. Espinoza no se movió, recargado en el ángulo de las rocillas. Poco a poco, el puro se fue apagando en las quijadas apretadas para siempre. (: 74)

Con estas muertes se nos ejemplifica que las motivaciones personales tampoco bastan para traspasar el límite.

El deseo de los Leones de morir “¡Peleando, con la carabina en la mano, echando muchos reatazos! [porque] Ésa es muerte de hombres” (:86), sólo lo consiguen estos tres primeros. El gordo Melitón Botello pierde la vida en “El círculo de la muerte”, juego temerario donde se arriesga todo a la suerte de una bala perdida. Sin embargo, es justo esta muerte la que establece con mayor claridad el vínculo existente entre los Leones: los tres restantes asisten porque la ausencia de cualquiera de ellos pondría en duda el valor del sujeto colectivo. La idea de los participantes es que la bala escoge al más cobarde, por eso, al ser tocado por el proyectil, y al ver con ello puesto en duda su valor, el coraje de los Leones, Melitón trata de demostrar que no le teme a la muerte:

—Oye viejo, ¿verdad que es pura papa que le toca siempre al que sea miedoso? Tú, que me conoces, diles...

—Claro que no, gordito. Tú eres más valiente que muchos [...]

—[...] Y para que no duden lo que dice el viejo de mí, fíjense como se muere uno de San Pablo.

Botello echó mano a la pistola, y antes de que alguno pudiera evitarlo, se apoyó el cañón en la sien derecha y jaló del gatillo. (: 102)

Con Botello muere la parte sensible de esta persona semiótica. La que está ahí por solidaridad con los otros.

Al final de la primera parte, Máximo Perea es incinerado por Tiburcio, como último recurso para deshacerse de su cuerpo moribundo, atacado por la viruela. Así, este cuerpo social pierde su salud y descubre que no va a encontrar apoyo fuera de sí mismo.

Queda el más viejo, Tiburcio Maya: cabeza y conciencia del grupo. El último reducto de aquel cuerpo social ahora representado sólo por él. Hasta este momento empieza a cuestionarse si las muertes de sus compañeros tuvieron algún sentido. Entonces empieza a vislumbrar la posibilidad del fracaso: los Leones ayudaron a expandir el límite que separaba a la Revolución del gobierno, pero en ningún momento lograron traspasarlo.

Tiburcio Maya: esencia y conciencia

Tiburcio Maya es, en esta obra, cabeza y conciencia del grupo insurgente conocido como los Seis Leones de San Pablo. Él es quien dice: *¡Vámonos con Pancho Villa!* La vida de Maya se convierte en la síntesis de muchas otras entregadas a una lucha que tiene como precio la desgracia personal: ve morir uno a uno a sus compañeros y sufre la muerte de su familia (esposa e hija en manos de Villa y más tarde su hijo durante la incursión a Columbus). Tiburcio será, en la segunda parte de la novela, el último sobreviviente de un cuerpo social desmembrado del que solo permanece viva la conciencia.

Este personaje sintetiza la devoción indudable y firme que movió a una gran cantidad de campesinos y gente rural a militar en la famosa División del Norte; también el desánimo al descubrir que se ha sumergido en una lucha perdida. Pero no basta con pensar que la Revolución no es el mejor camino para abandonar

la vida, sino que es necesario externarlo mediante regaño hechos a un joven herido, a quien Maya lleva en brazos a la enfermería:

—Tonto, ¿para qué te andas metiendo en esto? A lo mejor te quedas cojo, y si no te entieras de ésta, cualquier día te entiesarás de otra. (: 118).

Tiburcio Maya, quien soñaba alguna vez, al igual que infinidad de mexicanos, con integrarse al ejército de su héroe Villa para lograr mejores condiciones de existencia, después de vivir la guerra en carne propia, descubre la inutilidad de dar la vida por una causa destinada al fracaso:

Sintió ganas de arremeter contra todos aquellos que iban con fusil al hombro, rápidos y contentos, a las posiciones; gritarles que iba a ser inútil su sacrificio, que la guerra era infame y los hombres que la hacían ingratos y sanguinarios (: 121)

Paradójicamente, la inutilidad de los actos no impide que Maya sienta el llamado de la guerra: “Y pensar que les tengo envidia” (: 122), dice, al tener frente a él la música del batallón para el que no ha sido requerido.

Qué importa si hay o no un rumbo, basta un llamado del líder para dejarlo todo; esa fue la consigna de aquellos “héroes que fueron más bien soldados anónimos antes que caudillos destacados” (Dessau, 1973: 345), para quienes “Villa era el polo de atracción donde todos los destinos quieren encontrarse para encontrar a los otros y encontrarse a sí mismos” (Aguilar Mora, 2007:15).

Tras la muerte del último de sus compañeros, Tiburcio se retira a la tranquilidad del campo, hasta que Villa, quien ya ha sido derrotado por Obregón, vuelve a pasar por ahí y le invita a reintegrarse

a la lucha. Hemos dicho antes que Villa era el espacio ideológico en el que estos revolucionarios “existían”. Por eso Tiburcio Maya, lejos de la Revolución, siente nostalgia y espera el regreso del caudillo. Villa es, dijimos también, la Revolución personificada. Por eso, no obstante que el Centauro del Norte mata a la hija y esposa del campesino, para después poder decirle: “Ahora ya no tienes a nadie, no necesitas rancho ni bueyes. Agarra tu carabina y vámonos...” (Muñoz, 2007: 135), Tiburcio obedece la orden y se encamina a su sino “con el pecho saliente y la cabeza levantada al viento, dispuesto a dar la vida por Francisco Villa” (: 136).

Es difícil entender, si no tomamos en cuenta el universo semántico en el que se inserta la diégesis, el hecho de que “no hay un cambio entre la convulsión de ver muertas a su esposa y a su hija, y la decisión de dar su vida por Villa. Lo que hay es una transformación, una metamorfosis imperceptible. No es psicología, es animalidad, pero la animalidad más simbólica, la animalidad más redentora”. (Aguilar Mora, 2007: 38) El narrador nos entera que, desde que Tiburcio soñaba con volver a unirse a Villa, jamás había pensado en su mujer y su hija:

La otra vez, cuando a principios del año trece comenzó la revolución, había dejado a la mujer y los dos hijos abandonados a su suerte, porque era imposible cargar con ellos en esos meses de lucha incesante... cuántas miserias y qué abandono sufrieron todo ese tiempo, hasta que sin saber cómo, llevados quizá por un presentimiento indefinido, fueron a buscar todos el refugio del rancho que abandonaron al llamado de la guerra (Muñoz, 2007: 127).

Después de su desertión de la División del Norte, Tiburcio se refina de nuevo con sus seres queridos, pero la sangre volvió a hervir en contra de ellos al considerarlos un obstáculo para acudir al nuevo llamado de la guerra. Observa Renato Prada que el caudillo fasci-

naba de tal manera a Tiburcio Maya (como a un dócil animal), que éste al seguirlo ni siquiera repara en sepultar a sus muertas (Prada, 2007: 187).

Ésa es quizá la parte vital en la que Tiburcio representa a los miles que conformaban “La Bola”. Hombres que contaban con una familia, con su propia tierra pero no parecían ser felices; faltaba algo para dar mayor sentido a su vida. La sed de hacer una vida más interesante, impredecible, sería saciada con lo que a su parecer es justicia, la de la propia mano. Una justicia que violó mujeres, robó, mató porque sí, y donde no hubo miramientos de piedad.

Todos iban tras Villa porque, como señala Tiburcio, era un: “hombre bueno para la guerra... sabía mandar y todo lo repartía” (Muñoz: 127); representaba la libertad de hacer lo que se quiere, sin respetar leyes. Por eso Tiburcio, a pesar del dolor que le infligiera su pérdida, sigue al caudillo luego que éste mata a su hija y esposa: por la libertad que con ello se le otorgaba. Tal es así que jamás atenta contra el líder e incluso le salva de morir en manos del enemigo.

Su amor a la lucha siempre fue mayor que el que sentía por su familia, en la que se incluye el hijo que muere durante la incursión a Columbus y a quien dejan tendido sobre una ametralladora cual monumento. No se dice nunca nada de su sentir con respecto a la muerte de ellos, pero sí de su dolor ante los amigos caídos (a quienes amó como a sus propios hijos) y por el propio Villa, por quien se muestra dispuesto a dar la vida. Esto fortalece su pertenencia al universo semántico revolucionario.

El hombre, a quien Jorge Aguilar Mora define como alguien que daba “decisiva importancia al triunfo moral” (Aguilar Mora: 13), da muestras de esa escuela adquirida en la faena revolucionaria cuando es atrapado por los americanos, a quienes desespera con su fidelidad al líder. Ante los ofrecimientos de una mejor vida, que conseguiría al entregar al asesino de su familia, Maya responde con un rotundo no. Ha decidido que su única libertad descansa en

permitir que lo maten y no en delatar. Al tener en sus manos esa posibilidad, la de señalar el sitio donde el jefe se esconde, establece “la igualdad humana entre él y Villa”. (:12) Ya antes lo había hecho al cuidarle y más tarde salvarle la vida. Y con eso se sentía más que satisfecho. El caudillo del norte se hizo “vulnerable, humanizado, un cuerpo con las mismas debilidades” (: 39), como cualquiera.

Un elemento isotópico recurrente en la novela es el tema del miedo. Para apartar el temor, los soldados villistas echan a suerte su propia vida con el juego “círculo de la muerte” donde, según las reglas establecidas, la bala perdida cae siempre sobre el más cobarde. “¿Tiene miedo?” es una pregunta que repiten siempre los que son enviados a ejecutar una misión peligrosa. “A todos les entra el miedo”, reflexiona Tiburcio cuando percibe que el temor al contagio de la viruela lleva a Urbina a ordenar la cruel incineración del moribundo Perea. Tiburcio descubre, incluso en el propio Pancho Villa, un gesto de temor instintivo a la posible contaminación virulenta del vagón 7121 donde viaja ahora él solo:

Pero al fijarse en aquel carro, Pancho Villa encogió los hombros instintivamente, y su mirada llameante expresó un repentino temor. Un instante miró a Tiburcio de arriba abajo, y haciendo una mueca se alejó del vagón y pasó adelante, alargando el paso. Dentro, el viejo quedó laxo como un costal vacío, combando el dorso como un carrizo al viento. (Muñoz: 123)

A todos les entra el miedo, pero a Tiburcio no. En una anécdota taoísta, existe un monje que no teme al ataque de las fieras; no se alarma frente ellas porque sabe que, aunque acaben con su vida, en él hay algo que no morirá. De la misma manera, el valor del último de los Seis Leones es incomprensible para quienes conocen su historia. Villa le ha matado a la mujer y a la hija para “librarlo” de las preocupaciones que le impedirían seguirlo y, sin embargo,

Tiburcio permanece fiel al caudillo. Librado, en efecto, de todos los apegos humanos, Maya se transforma en un ser que trasciende moralmente a quienes lo rodean, incluso al general Villa:

A partir del despojo absoluto, Tiburcio comienza un proceso de enriquecimiento con la creación personal de sus valores. La compasión por la debilidad, la comprensión de la desconfianza, el perdón por los actos de soberbia. (Aguilar: 40)

Cuando el asombrado sargento estadounidense dice a Tiburcio: “¡Oh! Yo no creerte, tú tener calentura otra vez. Yo, si un hombre matar mujer, yo matar ese hombre. Yo no defenderlo” (Muñoz: 251) Tiburcio contesta impassible con un “Yo sí”. Con esas dos palabras Tiburcio confirma su superioridad moral sobre el sargento, soldados e incluso sobre el héroe perseguido. El viejo Tiburcio se ha librado del miedo para conquistar su propia libertad y convertirse en el núcleo semántico de los rebeldes.

Dice Jorge Aguilar que pocos novelistas han captado la esencia del secreto sistema de valores que prevalecía entre las huestes villistas. Sólo Nellie Campobello y Rafael F. Muñoz, dice Aguilar, se acercan a la verdadera naturaleza de los personajes de este periodo. Estos dos narradores son capaces de reconstruir la lógica de una “fe de seres humanos para seres humanos” (Aguilar: 29) que permitía dar cohesión a un conjunto heterogéneo de cuerpos armados. Así, *¡Vámonos con Pancho Villa!* se convierte en una reflexión profunda sobre la condición humana que, a decir de Aguilar, solo maestros de la talla de Dostoievski son capaces de comprender.

Dice Bajtín que el héroe para Dostoievski es ante todo “un punto de vista sobre el mundo” (Bajtín, 2003: 74); por lo tanto, los elementos que lo componen no son una imagen de la realidad, sino el significado del entorno *para él*, para su autoconciencia. Si Tiburcio Maya es, en nuestra interpretación, la reducción del

cuerpo semiótico representado por los Seis Leones de San Pablo a la pura conciencia, él es entonces ese punto de vista humano que nos da una visión *verdadera* del movimiento revolucionario.

Referencias

Aguilar Mora, Jorge

2007 "Una novela fiel". Prólogo a la novela, ¡*Vámonos con Pancho Villa!* México, Era.

Bajtín, Mijaíl M.

2003 *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.

Dessau, Adalbert

1973 *La novela de la Revolución Mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica.

Leonard, Irving A.

1990 "Pensamientos sueltos sobre las primeras letras hispanoamericanas" en *Ensayos y semblanzas: bosquejos históricos y literarios de la América Latina colonial*. México, Fondo de Cultura Económica.

Lotman, Iuri M.

1982 *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.

1996 *La semiósfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra.

Muñoz, Rafael F.

2007 ¡*Vámonos con Pancho Villa!* México, Era.

Ong, Walter

1987 *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica.

Prada Oropeza, Renato

2001 *El discurso-testimonio y otros ensayos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

2007 *La narrativa de la Revolución Mexicana*. Primer periodo. México, Universidad Iberoamericana, Universidad Veracruzana.

Ricoeur, Paul

1994 *Relato: historia y ficción*. Zacatecas, Dosfilos editores.

