



UN-A-CH
BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
FACULTAD DE HUMANIDADES
CAMPUS VI



COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XX

**Mariano Azuela y la polémica que hizo surgir la Novela de la
Revolución Mexicana**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA
EN LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XX**

PRESENTA

SELENE ESPINOSA GORDILLO

DIRECTOR DE TESIS

DR. JOSÉ MARTÍNEZ TORRES

UN-ACH
BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSITARIA



No. ADQ BC 130723
SISTEMA BIBLIOTECARIO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CHIAPAS
DONACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
FACULTAD DE HUMANIDADES C-VI



COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Oficio No. CIP/1130/2010
Noviembre 22 de 2010.

C. SELENE ESPINOSA GORDILLO
EGRESADO (A) DE LA MAESTRÍA EN
LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XX.
1ª PROMOCIÓN
MATRÍCULA: 0716007
TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS.
P R E S E N T E.

Con base en el Reglamento General de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Chiapas, le informo que una vez recibido los votos aprobatorios de sus revisores titulares y suplentes de su tesis denominada: "MARIANO ANZUELA Y LA POLEMICA QUE HIZO SURGIR LA NOVELA DE LA REVOLUCION MEXICANA", se le autoriza la impresión de seis ejemplares impresos de su tesis de grado y uno electrónico (disco compacto), de los cuales deberá entregar uno impreso y el disco compacto a la Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas, y un (disco compacto) a la biblioteca de la Facultad y cinco a la Coordinación para ser entregados a los sinodales titulares y suplentes.

A T E N T A M E N T E
" POR LA CONSCIENCIA DE LA NECESIDAD DE SERVIR "

MTRA. ROSARIO GUADALUPE CHÁVEZ MOGUEL
PRESIDENTE DEL COMITÉ DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO.

VO. BO.
DRA. LETICIA PONS BONALS
COORDINADORA.

C.c.p.-Expediente/minutario.
RGC/M/LPB/mcmd*

DEDICATORIA

A mi tía, Gisela Gordillo Vázquez, por estar a mi lado todo este tiempo. Eres una mujer extraordinaria.

Agradezco al Dr. Antonio Durán Ruiz, por su apoyo incondicional, sus acertados aportes y participación activa en el desarrollo de esta tesis. Debo destacar, por encima de todo, su disponibilidad y paciencia que hizo que nuestras discusiones redundaran benéficamente tanto a nivel académico como personal. Su participación ha enriquecido el trabajo realizado y, además ha significado el surgimiento de una sólida y leal amistad.

También quiero expresar mi agradecimiento a un hombre que se distingue por su fidelidad a las Letras, poseedor de una gran calidad humana, mi Director de Tesis, Dr. José Martínez Torres, por su generosidad de permitirme recurrir a su capacidad y experiencia literaria en un marco de inquebrantable confianza y afecto, fundamentales para la culminación de este trabajo.

Agradezco al Ing. José Alfredo Molina Álvarez por su colaboración durante la Maestría. Gracias a sus conocimientos en Computación se logró derribar múltiples obstáculos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. Situación y contexto de Mariano Azuela

CAPÍTULO 2. La literatura de *Los de abajo*

CAPÍTULO 3. La polémica

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

Los que ostentan el poder político tratan de imponer su visión a los artistas y de apropiarse de la consagración y de la legitimación de que éstos gozan, particularmente a través de lo que Saint Beuve llama “la prensa literaria”; por su parte, los escritores y los artistas, actuando como peticionarios e intercesores o incluso como auténticos grupos de presión, luchan por asegurarse un control mediato de las distintas prebendas materiales o simbólicas repartidas por el Estado.

Pierre Bourdieu (1995)

INTRODUCCIÓN

Este trabajo intenta explicar las condiciones en que surgió un nuevo género literario en México: La novela de la Revolución. El hecho de que un escritor haya publicado un libro con un tema de lo más original y que actualizaba la temática de la novela nacional, en su momento, hacia 1915, no mereció ninguna atención del público ni de la crítica. Sólo hasta diez años más tarde se enarboló como el máximo representante de una nueva tendencia literaria.

Este fenómeno requiere de una serie de explicaciones. Una de éstas es que Mariano Azuela se encontraba en una suerte de exilio en El Paso Texas, tras la derrota de Francisco I. Madero a manos del usurpador Victoriano Huerta. Los hechos aciagos de la llamada Decena Trágica, que desembocaron en los asesinatos del presidente Francisco I Madero y del general Bernardo Reyes en febrero de 1913, convirtieron a Azuela en un escritor en derrota que se dedicó a escribir en el destierro y a publicar poco después su novela más relevante, primero por entregas y después en forma de libro, sabiendo de antemano que tendría un público restringido en aquel lugar y que la turbulencia revolucionaria en el México de aquel momento no propiciaba la tranquilidad suficiente para dedicarse a actividades culturales ni del espíritu.

Don Mariano Azuela insistiría con una segunda edición en 1920, de la que sólo un crítico, el joven periodista cultural Francisco Monterde, se ocuparía de hacer una reseña. Sólo hasta que, a finales de 1924 y durante los primeros meses de 1925, se suscitara la discusión en torno a *Los de abajo*, este volumen se convertiría en el libro más leído de la historia reciente y en una de las obras mexicanas más traducidas a las más diversas lenguas extranjeras.

Las páginas que se presentan a continuación son el resultado de un aprendizaje literario obtenido a través de los catorce cursos de que consiste la Maestría en Letras Mexicanas del Siglo XX. En cada uno presenté el proyecto de tesis sobre la polémica de 1924-1925, en donde propuse llevar a cabo el estudio de la obra de Azuela *Los de abajo* como el inicio de un género o tendencia literaria en México: La llamada Novela de la Revolución. Desde esta perspectiva, la orientación recibida por parte de los doctores

Adriana de Teresa Ochoa, Alejandro Ortiz Bullé Goyri, Azucena Rodríguez Torres, Miguel Ángel Castro, entre otros, me permitió estructurar el trabajo, corregir y avanzar con certeza hacia los objetivos.

Fue muy importante también la breve estancia de investigación que llevamos a cabo los alumnos de ese posgrado en las instalaciones de la Hemeroteca Nacional, que hoy en día resguarda el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Además de las conferencias que nos ofrecieron destacados investigadores expertos como Laurette Godinas, Arturo Loyola, Alberto Vital y Lourdes Franco, de sus consejos y asesorías, durante aquellos días tuve la oportunidad de consultar y digitalizar los documentos que me permitieron elaborar este trabajo, principalmente los artículos sobre la polémica publicados entre 1924 y 1925 en el *Universal*, en el *Universal Ilustrado* y en el *Excelsior*, los cuales pueden considerarse fuentes de primera mano y a los cuales no había podido tener acceso en Chiapas. Asimismo pude consultar en los acervos de la Biblioteca Nacional el libro de John Eugene Englekirk de 1935, editado por Francisco Monterde, de hecho inaccesible en otras parte, pues además de publicarse hace más de setenta años, tuvo un tiraje de apenas ciento cincuenta ejemplares.

Para la realización de esta tesis, además de las correcciones que una y otra vez hicieron los profesores citados más arriba sobre mis páginas y sus respectivas orientaciones académicas, fue determinante la lectura del amplio volumen de Claude Fell (1989): *Los años del águila*, en donde estudia minuciosamente la labor de José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación, desde donde trazaría el rumbo de la cultura institucional y llevaría a cabo el proyecto editorial y educativo más ambicioso de la historia moderna en México.

Asimismo reorientó mis puntos de vista sobre el fenómeno cultural en el México de los años veinte el importante el libro *La querrela por la cultura Revolucionaria (1925)* de Víctor Díaz Arciniega (1989), un texto que llama la atención sobre aspectos sociales ineludibles que condicionaron la polémica referida, así como también el texto de Guillermo Sheridan (2004), *México en 1932. La polémica nacionalista*, en donde este autor profundiza en torno del asunto que ya había planteado antes en su volumen *Los contemporáneos ayer*, de 1989: la naturaleza de la polémica como resultado de la pugna entre el nacionalismo revolucionario en el arte como una política del Estado Mexicano y la

que podríamos denominar disidencia estética del llamado “grupo sin grupo”, los Contemporáneos, quienes con la revista del mismo nombre abanderaron una literatura cosmopolita y abierta a todas las tendencias y manifestaciones del arte, ya fuera que surgieran en México o en otros países.

Con el apoyo oficial, la estética nacionalista se consolidó, minimizando otras posturas como las que asumieron publicaciones como la mencionada revista o también *Ulises*, a cargo del escritor Jorge Cuesta. Desde la Secretaría de Educación, José Vasconcelos definió el rumbo a seguir en el arte y la cultura mexicanos. Al mismo tiempo que tuvo aciertos indudables –el ambicioso programa editorial, la directriz masiva y democrática de la educación, objetivada en la intensa campaña de alfabetización, el apoyo para fundar la escuela pictórica más importante del país, el muralismo, e incluso el mismo lema y logotipo de la Universidad Nacional–, el autor de *La tormenta* también dio a la cultura un sesgo autoritario y un carácter dogmático a la cultura nacional, que a partir de entonces se permeó de un nacionalismo que se mantendría vigente a lo largo de muchas décadas, por lo menos en el discurso oficial.

Estas condiciones, en particular la polémica ventilada en las páginas de *El Universal*, lograron que la novela *Los de abajo* pasara de ser un libro ignorado y editado en tirajes mínimos a ser el emblema del arte novelesco de la nación. Estas circunstancias son el objeto de estudio de este trabajo.

CAPÍTULO 1.

SITUACIÓN Y CONTEXTO DE MARIANO AZUELA

Al cumplirse en este 2010 cien años de la Revolución Mexicana, el acontecimiento que dio la orientación política y social a la nación y fundó sus instituciones vigentes hoy en día, se ha tomado una mayor conciencia el rumbo del país hasta el presente, pues el México del siglo XXI es la continuación de una cultura plural que dio inicio con el levantamiento armado de 1910. Uno de los emblemas de este conflicto es la obra de Mariano Azuela, quien dio voz a los oprimidos que se alzaron en armas: “los de abajo”, proponiendo con ello un nuevo género: La novela de la Revolución.

El estallido de esta lucha bélica fue el resultado de diversos factores que se presentaron durante el Porfiriato: la carencia de instituciones así como su mal funcionamiento, la marcada división de clases sociales y el manejo del poder a manos de un presidente que parecía perpetuo. En plena contienda, los intelectuales mexicanos de la época asumieron este hecho de la siguiente manera, según advierte Alberto Zum Felde (1964: 390):

Durante la Revolución, los intelectuales mexicanos fijaron su atención ante el conflicto en diferentes direcciones: unos permanecieron al margen del conflicto convirtiéndose en observadores; otros formaron parte del hecho armado y un tercer grupo trató de fugarse de la realidad buscando en lo literario un camino de evasión, refugiándose en el cuento ambientado de la época colonial.

Paradójicamente, como se verá más adelante, los dos contendientes principales de la polémica de 1924.1925, Francisco Monterde –que “descubrió” a Azuela, lo defendió y propuso *Los de abajo* como la primera Novela de la Revolución– y Julio Jiménez Rueda –que en primera instancia alzó la voz para preguntar en dónde estaban los escritores que dieran cuenta de los hechos heroicos de la gesta revolucionaria y la “atacó” al decir que *Los de abajo* no era representativa de ello– incursionaron en cierta tendencia que era tenida como literatura de evasión: la novela colonialista.

Mariano Azuela nació en Lagos de Moreno, Jalisco, el 1 de enero de 1873. Era hijo de unos comerciantes que a base de mucho trabajo ascendieron a un status pequeño burgués, lo que permitió al joven Azuela estudiar la carrera de medicina, no sin antes pasar por las aulas del Seminario de Guadalajara y por el Liceo de Varones del Estado. Murió en la ciudad de México el 1 de marzo de 1952. Este año de su muerte ya era un escritor más que reconocido, emblemático de las letras nacionales. Resulta muy interesante saber cómo se verificó el proceso en el que, antes de 1925, su obra fuera del todo ignorada, aun cuando para ese momento ya había escrito cinco novelas y no era de ningún modo un aprendiz, sino un escritor formado.

Azuela fue testigo crítico del régimen de Díaz en sus finales, cuando se encontraba en plena decadencia y en crisis evidente. Los largos años de la dictadura tuvieron aspectos diversos, fueron luz y sombra para el país: “la prosperidad de unos cuantos se asentaba sobre la mayoría. [...] El progreso material corría por los rieles de la desigualdad [y] la llamada *Pax* Porfiriana se había escrito con sangre”, señalan José Villalpando y Alejandro Rosas (2003:174). Es decir, se habían multiplicado las vías de comunicación ferroviarias, pero los campesinos sufrían la misma explotación de siempre; había una educación de alto nivel impartida en la Escuela Nacional Preparatoria, pero se reservaba a unos cuantos estudiantes; se invertían grandes capitales foráneos, pero la riqueza que se producía era repartida entre una minoría de privilegiados, no entre las masas de pobres que carecían de alimento, salud y educación.

En 1884 Porfirio Díaz se estableció en el poder e inició un régimen político que duraría más de treinta años.¹ El pueblo confiaba en que su gobierno representaría la legalidad y lo conduciría a una relativa tranquilidad; el General se dedicó a reorganizar la administración pública, tarea difícil, ya que “México no tenía capital ni le daban crédito, porque nadie confiaba en que pagaría si le hacían un préstamo. Era necesario el apoyo de

¹ El General Manuel González se aprestaba a entregar el poder al ya electo Porfirio Díaz, y ya entonces se pudo notar lo mucho que habían cambiado las cosas desde que el segundo ocupó la Presidencia por primera vez, hasta entonces. Ya no era el presidente torpe y simple de quien se burlaban los criollos en los periódicos: su prestigio había crecido mucho: se le respetaba y se le temía; sobre todo, se le esperaba como el continuador de la era de paz y de prosperidad que él mismo había iniciado, y que de seguro sabría desarrollar en proporciones gigantescas. Los mestizos y los indios tenían en él una fe que no admitía examen ni discusión: los criollos de todos los matices estaban sometidos; todos le obedecían, como explica Molina Enríquez (1982:170).

capital extranjero, pero nadie iba a invertir su dinero en México si había inestabilidad”, señala López Austin (1987:187). Conforme avanzó el régimen en que Díaz se reelegía una y otra vez, existían básicamente tres motivos de intranquilidad social: por un lado la ambición política de los militares, que no conocían otro medio más que el de la violencia, como Mariano Escobedo que exigía el restablecimiento de Sebastián Lerdo de Tejada en el poder; el bandidaje, que proliferó a la sombra, pero se había convertido en una actividad seriamente lucrativa, como se ve en la novela de Manuel Payno *Los bandidos de Río Frio*, pero que se desarrollaba en las más diversas regiones del país, como en las llanuras de Sinaloa y en la sierra de Puebla; y por último, la falta de medios para la comunicación, que habían impedido la total integración de todo el país, causando que en algunas tribus y sociedades locales se fundaran autonomías, como sucedió tras el movimiento de los indios yaqui encabezado por su líder Cajeme.²

Asimismo el dictador mantuvo extremas normas feudales de represión entre los diversos sectores nacionales, protegió celosamente las inversiones extranjeras, ya que impulsaron su gobierno: “Sólo con la ayuda del capital extranjero podré gobernar con éxito para mantener la paz y garantizar algún progreso para México”, dijo Díaz, según cita Bolaños Martínez (1985: 434). Estados Unidos, Alemania, Inglaterra y Francia fueron los principales inversionistas en México. Y Díaz supo equilibrar los intereses internacionales a favor de su permanencia en poder.

Se expandió el capitalismo norteamericano y se redujo el capital europeo, lo que llevó a que la concentración de tierras en manos de extranjeros pasara a manos de unos cuantos terratenientes mexicanos. Las inversiones se emplearon en la promoción e incremento del trabajo agrícola, la minería, el petróleo, la industria textil y eléctrica, y se dio la famosa ampliación de vías de comunicación de los ferrocarriles nacionales, lo que

² González y González Luis (2009: 45) manifiesta de este personaje: “Cacique y alcalde mayor del río Yaqui. Durante su administración diseñó un sistema autónomo de gobierno y de recaudación de impuestos que disgustó a las autoridades del estado Sonora. En 1882 encabezó una de las rebeliones indígenas más cruentas del Porfiriato: la llamada guerra Yaqui, en la que perecieron poblaciones enteras. Tras diversos combates. Las tropas federales lograron vencerlo y aprehenderlo en San José de Guaymas. Fue fusilado a orillas del río Yaqui”.

agilizó la exportación nacional, pero las más cuantiosas ganancias iban a parar a los países inversionistas. Europa y Norteamérica contaban con sistemas que facilitaron las comunicaciones y que fueron clave en la industrialización de sus países.

En la Hacienda Pública se procuró corregir los problemas que habían dejado gobiernos anteriores, se recurrió a procedimientos riesgosos para las actividades económicas, que en muchas ocasiones se revertían contra la población. Esta situación se hizo notoria cuando asumió la cartera de Hacienda José Ives Limantour. Entonces el país se convirtió en un tianguis de la propia riqueza nacional, alejándose del estancamiento en el que se encontraba; haciendo efectivo el lema "poca política y mucha administración. Nada más que la administración no tuvo en cuenta a la masa trabajadora; no se ocupó de los pobres sino únicamente de los ricos nacionales y extranjeros", escribió Jesús Silva Herzog (1987:48).

Latía un modelo de modernización económica acelerada que resultó contraproducente, pues aun cuando existía el recurso a explotar no todos los mexicanos contaban con los medios para invertir, expresa López Austin (1987: 188):

México trató de traer colonizadores, pero no ofrecía atractivos como otros países de América, así que 40 millones de hectáreas de terrenos baldíos fueron comprados por unos cuantos mexicanos que tenían dinero; así se agudizó la tendencia a formar latifundios, enormes extensiones de tierra en manos de unos pocos propietarios. Como los indios también perdieron muchas tierras, la mayor parte de la población rural proporcionaba peones a las haciendas, mal pagados, sin libertad y gastando sus escasas entradas en las tiendas de raya, donde los patronos vendían muy caro. De esa manera, como estaban endeudados tenían que seguir trabajando para el mismo amo, a pesar de todas las injusticias.

Los terratenientes se dedicaron a la ganadería y a la explotación exacerbada de materias primas: algodón, azúcar y henequén; 834 hacendados eran los dueños de la tierra.

Con la inversión extranjera, esas tierras fueron acaparadas por los terratenientes. Los latifundistas invadieron las propiedades comunales³, despojaron a los indios de sus terrenos y convirtieron a los campesinos en peones.

Las compañías deslindadoras aprovecharon las tierras baldías; se autorizaron a colonos extranjeros para que trabajaran; se adueñaron las compañías un tercio de tierras deslindadas. Los burgueses cercanos al gobierno se quedaron como propietarios de aproximadamente la cuarta parte del territorio nacional. La tierra adquirió la forma de hacienda y surgió una clasificación de trabajadores: peones, vaqueros, pastores, aparceros,⁴ quienes eran explotados, pues además de trabajar para los hacendados eran obligados a pagar tributo.

El trabajo y la vida de los pobladores fueron inestables en todas las regiones. En la parte Norte del país prevalecía el trabajo temporal o por arrendatarios. La escasez de habitantes de ese lado de la República obligaba a los propietarios a pagar mejores sueldos, dar tierras con rentas mínimas. Muchos hombres tenían la opción de trabajar en las minas para mejorar su vida. En la parte central y sur, el trabajo requería la mano de obra todo el año. En estos lugares en primer lugar encontramos al peonaje; con la intención de retener a los trabajadores se crearon las tiendas de raya; B. Traven (1979: 26) en su novela *La Carreta*, sintetiza la forma en que operaban las tiendas de raya:

— Tomaré el petate, para Andrés, mi muchacho.

— Bueno, entonces es uno setenta y cinco. ¿Está Bien, Criserio?

— Está bien, señor.

— Muy bien —dijo don Arnulfo en tanto que escribía—. Entonces por las dos cosas son once pesos. ¿No es verdad, Criserio?

— Es verdad, patrón.

³ Roger Bartra (1982:105) dice al respecto: "...es la cristalización más evidente de relaciones sociales que implican una estrecha unión entre el trabajador y las condiciones naturales de la producción; no sólo se presenta esta estrecha unidad, sino que esta forma de propiedad expresa formas de cohesión colectiva y de trabajo cooperativo muy fuertes, en el seno de las comunidades dominadas por relaciones de producción orientadas por el consumo de valores de uso".

⁴ Personas que tienen aparcería con otras, es decir, que establecen un contrato en el que los frutos o beneficios del trabajo se reparten entre ambos en forma proporcional.

— Luego son once pesos, y como no puedes pagármelos, apuntemos otros once pesos.
Total, veintidós.

—Once por el petate y el sarape y once porque no puedes Pagar y me los quedas a deber.
¿No es verdad, Criserio?

Criserio nada sabía de cifras y no podía calcular rápidamente..., no podía Representárselas en la cabeza, por lo que resultaba muy natural que dijera: “Está bien, patrón”.

La industria en esta etapa inaugural contaba con ciento cuarenta y seis fábricas de textiles, tres de hierro y acero, una de papel y una empacadora de algodón. Más adelante, en las ciudades la industria tomó fuerza, pues ésta comenzó a crecer; a su vez, aumentó el número de trabajadores asalariados que sufrieron las exigencias del capitalismo, hasta llegar a explotación total. Las condiciones eran inhumanas, los dueños de las fábricas estaban obsesionados en la Modernización y principalmente por aumentar sus riquezas. Se implementaron largas jornadas laborales de quince horas; se llegaron a quitar los días de descanso; esto llevó a movilizaciones de protesta que más adelante conformaron el movimiento armado de 1910.

Porfirio Díaz excluyó al clero y al ejército de la vida económica de la nación, pero a la vez mostró condescendencia y cuidó sus intereses, pues de ellos obtuvo apoyo. Por otro lado declaró siempre estar a favor de la democracia, pero en la práctica se caracterizó por la continua represión de individuos o grupos políticos opositores a su gobierno, así como por sus decisiones dictatoriales, puestas de manifiesto en el hecho de que era él mismo quien designaba a senadores, diputados y gobernadores. Este último punto representó una verdadera contradicción, ya que la tendencia política liberal era precisamente la defensa de los procesos democráticos de elección popular.

El sistema electoral emanado del Plan de Tuxtepec con el principio de “no reelección”, se cumplió únicamente en su primer Gobierno, pues a partir de 1884 ejerció el mandato durante seis periodos, violando ese principio que antes había definido y defendido él mismo.

Un grupo conocido como Unión Liberal, que apoyó siempre al General Díaz en sus reelecciones, se convirtió en el llamado grupo de los científicos, denominación que recibieron porque adoptaron el Positivismo como corriente filosófica, el cual proponía una

sociedad ideal, donde las opiniones deberían estar fundamentadas en la comprobación científica.⁵ Los positivistas colaboraron en el gobierno en sustitución de los militares; éstos se encontraban controlados y no formaban parte de ningún partido político, aun cuando el General Bernardo Reyes los representaba, no se les consideraba estar a la altura de los intelectuales que se requería para el desarrollo capitalista del país.⁶

Los científicos se obstinaron en demostrar que México estaba sumergido en el caos, por ello era necesario el restablecimiento del orden social para lograr la evolución de un pueblo atrasado.

En 1900, México se había consolidado con una política de privilegios para la clase burguesa; la otra parte de la población, “los de abajo”, no gozaban de los beneficios que había generado el progreso económico, por lo que su poder empezó a ser cuestionado por un pueblo joven, vigoroso, inconforme de la tiranía del cual era objeto; un pueblo que demandaba firmemente mejores condiciones de vida, además de su participación directa en la política.

El autor de *La luciérnaga* concluyó la carrera de médico cirujano, pero su afición por la creación literaria, sobre todo novelesca, iría poco a poco transformándose en una nueva vocación. Azuela supo combinar los menesteres de la medicina con la creación literaria. Su primer acercamiento a la literatura se remite a las narraciones que escuchó en su niñez, como lo afirma Adalbert Dessau (1972:146): “De niño, le fascinaban los relatos de su abuelo materno, don José María González, famoso en Lagos como conversador, quien había corrido mundo en calidad de propietario de una recua de mulas, en el ejercicio pintoresco y mexicanísimo de la arriería”. Don José María asistió un tiempo a las aulas en

⁵ Eduardo del Río García (2005:206) señala que esta tendencia, “surgida en el ocaso del siglo XIX, se preocupó por dar un nuevo fundamento a la vida social. Auguste Comte consideró que la realidad social requería una explicación científica, la cual no existía en su época. Las tesis fundamentales del Positivismo son tres: 1. La ciencia es el único conocimiento posible: la metafísica no cuenta. 2. El método científico es sólo descriptivo: describe los hechos que observa, pero los hechos tienen sus propias leyes. 3. El método científico vale para todos los campos del conocimiento”.

⁶ Fernando Zertuche (1988: 23) puntualiza lo siguiente: “Al morir Felipe B. Berriozábal en 1900, surge un nuevo personaje para ocupar la Secretaría de Guerra: Bernardo Reyes. Este militar ambicioso e inteligente, conduce a Nuevo León por la ruta modernizadora de la industrialización. “‘Así se gobierna’ cuentan que exclama admirado Porfirio Díaz al conocer y atestiguar la obra reyista”.

Guadalajara y por último participó en el círculo de escritores de Lagos denominado “Los farautes”:

Los farautes era uno de los numerosos círculos de poetas que, a fines del Porfiriato se encontraban en muchas ciudades de la Provincia. El vínculo común de sus miembros era el contraste de su preparación académica con la uniformidad y apatía del medio. Las actividades del grupo, fundado alrededor de 1900 por el decisivo impulso de Antonio Moreno y Oviedo, consistían en reuniones mensuales, en las que los miembros presentaban sus trabajos y los sometían a discusión

Este gusto por la escritura proviene a su vez de su admiración hacía los grandes novelistas que había leído desde muy joven, como por ejemplo Émile Zola (1840 – 1902), autor de *Naná*; Alphonse Daudet (1849 -1897), quien escribió *Los reyes en el exilio*; Edmond y Jules Goncourt (1822 -1896, 1830 – 1870) con la creación de *Madame Gervaisais* y Alejandro Dumas (1824 – 1895), autor de *La dama de las camelias*, todos ellos escritores que propiciaron el cambio que va del romanticismo al realismo en la novela moderna. Cabe mencionar que los primeros escritos de Azuela poseen un sentido libre, aún lejos del dominio de una técnica de composición y sin un estilo demasiado preciso. Más tarde, con relatos como *Andrés Pérez, maderista* y sobre todo en *Los de abajo* se advierte la impronta de la escuela naturalista encabezada por los maestros citados.

Siendo aun muy joven, entre 1889 y 1897, Azuela escribió *Registro, Páginas íntimas, Impresiones de un estudiante y Esbozo*; más adelante, en 1907, escribió *María Luisa* basándose en uno de sus artículos que ya había escrito años atrás como estudiante; luego siguió *Los Fracasados*, en 1908. A los 23 años, Azuela comenzó a publicar artículos en periódicos de la capital de la República. Tiempo después, en 1909, surgió su literatura como un espejo de la situación campesina, como ya se ve en su relato *Mala Yerba*, que denuncia la corrupción y el trato injusto hacia los campesinos, así como en el mencionado relato *Andrés Pérez, maderista*, de 1911.

Los de abajo fue publicada por primera vez en 1915 en el Paso, Texas. En las *Páginas Autobiográficas* de Azuela (1974), en el apartado “El novelista y su ambiente”, contó los detalles de dicha publicación:

Villista derrotado, llegué al Paso, Texas, y en el diario subvencionado por Venustiano Carranza, *El paso del Norte*, se publicó por primera vez mi librito. [...] *Los de abajo*, como el subtítulo primigenio lo indicaba,⁷ es una serie de cuadros y escenas de la revolución constitucionalista, débilmente atados por un hilo novelesco.

Por otro lado, la frase *débilmente atados* utilizada por Azuela para juzgar la trama de su novela no es del todo justa, ya que sus cuadros y escenas son intensos y bien narrados, dentro de una estructura coherente, como se tratará de mostrar en este estudio. Además, Azuela no fue un simple cronista de la Revolución Mexicana. Se ha dicho que el autor tomó los hechos de la guerra sin elaborarlos literariamente, lo cual es del todo falso, pues si bien sus múltiples imágenes literarias son fieles a la realidad, también guardan un orden y una intención plenamente literarios. Es más, *Los de abajo* es una pieza plenamente literaria, al mismo tiempo que un documento crítico de la situación que vivió el país en los albores del siglo XX. Es documento y símbolo para la historia, no sólo de México sino de todas aquellas revoluciones llevadas a cabo en la época moderna, y un libro contemporáneo y actual, ya que su tema se origina por las mismas causas: la desigualdad social y la búsqueda de justicia.

A continuación se hace una breve indagación de los referentes históricos y culturales de *Los de abajo* con el fin de esclarecer su contexto y sus valores. La lectura de Azuela, como toda literatura auténtica, es un modo de activar la reflexión y la imaginación, y ese libro de Azuela en especial puede ser un lugar de encuentro, el espacio donde autor y lector convergen de manera armónica, ya que, como señalan los críticos Alicia Correa y Arturo Orozco (2004:525), “El individuo que se acerca a los aspectos del arte escrito se convierte en un ser más sensible y con mayores capacidades intelectuales”.

La designación de Novela de Revolución Mexicana surgió para referirse a los relatos inspirados en los hechos verificados en México a partir de 1910 y que se extienden hasta bien entrados los años veinte, cuando se establecen las instituciones que sustentan al

⁷ Se refiere al título completo con el que aparecería en las primeras ediciones: *Los de abajo. Cuadros y escenas de la Revolución Mexicana*.

Estado nacional. Este momento se define como el proceso que establece el rumbo político y social del país en el siglo XX. Es el desenlace causado por los excesos de una dictadura en decadencia y la pugna por el poder entre grupos armados, desde la caída y asesinato de Francisco I Madero hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas.

Años de inestabilidad, injusticia, víctimas, muerte y héroes están presentes en la literatura de Mariano Azuela, quien vivió en esa época llena de demandas agrarias, de lucha armada en distintas partes del territorio nacional y de desorden. Una sociedad amedrentada y violenta fue acumulando, día tras día, más problemas. Aparentemente el país era una República, pero lo que predominaba era una especie de monarquía cuya elite se mantenía en el poder basada en una política represiva e injusta.

El punto de partida del proceso revolucionario fueron las declaraciones del presidente Porfirio Díaz en marzo de 1908, proferidas al periodista norteamericano James Creelman (1859 – 1915); la entrevista se publicó en el *Pearson's Magazine* y tuvo como escenario el Castillo de Chapultepec. Este documento, reproducido por Enrique Krauze (1987: 1929), tendría con el tiempo un valor inmenso en el campo histórico, ya que revela una traición al pueblo de México

En esa conversación, Porfirio Díaz afirmó que aceptaría la formación de partidos políticos de oposición y que los haría partícipes de una lucha democrática por la presidencia, en el proceso electoral de 1910. La entrevista es una variación sobre el tema de la legitimidad democrática. La dictadura abriría un paréntesis de paz, orden y progreso, pero en realidad su intención no era la de abrir ningún camino a la democracia, aun cuando dijera:

He esperado pacientemente el día en que el pueblo de la República Mexicana estuviera preparado para escoger y cambiar a sus gobernantes en cada elección sin peligro de revoluciones armadas y sin daño para el crédito y el progreso nacionales. ¡Creo que ese día ha llegado ya! Cualquiera que sean las opiniones de mis amigos y partidarios, me retiraré del poder al terminar el actual periodo de gobierno, y no serviré de nuevo. Daré la bienvenida a un partido de oposición en la República Mexicana. Si aparece lo veré como un bien, no como un mal.

Es suficiente para mí haber visto a México levantarse entre las naciones útiles y pacíficas. No tengo el menor deseo de continuar en la presidencia; esta nación está al fin lista para la vida de la libertad.

Tales declaraciones motivaron al General Bernardo Reyes y a José Yves Limantour, quienes con gran optimismo visualizaron una oportunidad para ocupar la Presidencia. En todo el país surgió una gran euforia política; se formaron pequeños partidos antirreleccionistas y se dieron a conocer diversos programas, como el de Ricardo Flores Magón, ya conocido desde 1906: Manifiesto del Partido Liberal Mexicano, y a mostrarse como los protagonistas del cambio profundo que se presentaría en los años siguientes.

Antes de las elecciones apareció un hombre preocupado por la situación que atravesaba el país: Francisco I. Madero (1873 – 1913), autor de *La sucesión presidencial en 1910*, un volumen publicado en 1908, el cual realizaba un análisis de la administración de Porfirio Díaz. Asimismo hacía un reconocimiento del progreso y de la paz porfiriana, pero cuestionaba a la vez su prolongada permanencia en el poder y su “aparente” respeto a la Constitución. Fundador del Partido Antirreleccionista, se postuló en su momento como uno de los candidatos a la presidencia, realizando proselitismo por toda la nación, propagando sus ideas políticas, dando esperanzas de reivindicación a los más miserables. Madero entonces fue arrestado.⁸

A pesar de las promesas anunciadas en aquella entrevista, Díaz no cumplió su palabra y lanzó su candidatura, reeligiéndose presidente de la República por sexta ocasión, a la edad de 80 años; quedó como vicepresidente Ramón Corral, para el periodo 1910 - 1916. Evidentemente fue un proceso electoral fraudulento, verificado el 26 de junio de 1910. Los sueños de llegar a ocupar la silla presidencial se vieron truncados para el general Bernardo Reyes y para José Yves Limantour. A principios de noviembre comenzó a circular por todo el país un documento donde se declaraban nulas las elecciones y se hacía un llamado al pueblo para levantarse en armas y arrojar del poder al tirano; los ánimos de las

⁸ Fernando Zertuche (1988: 188) puntualiza que “El error del señor Madero consistió, cuando escribió su libro, en creer que el gobierno de Díaz era un gobierno del siglo XX, que respetaría cuando menos las más rudimentarias formas constitucionales y consentiría en la organización y funcionamiento de un partido y en la participación pacífica de los ciudadanos en el gobierno por medio del voto, para transformar el régimen democrático”.

masas se habían enardecido; el 20 de noviembre de 1910 estalló la Revolución Mexicana que se prolongó en su primera etapa hasta el 5 de febrero de 1917, con la promulgación de la Constitución a iniciativa del presidente Carranza.

En Puebla tuvo lugar el primer encuentro violento con la muerte de Aquiles Serdán, líder del Partido Antirreleccionista. Fue el comienzo de una serie de revueltas que se extendieron a todo lo largo y a todo lo ancho de la República. En cada región pululaban las injusticias y en consecuencia la rebeldía, el maltrato de parte del gobierno; indios, campesinos, rancheros y mineros se incorporaban a la “bola” con el deseo de mejorar su destino.

Desde 1900, pequeños grupos sociales pertenecientes a la clase media habían comenzado a organizarse en contra de la dictadura, alegando que el gobierno se había alejado de los principios liberales que lo inspiraron y se proponían reorganizar el grupo político llamado “Partido Liberal”. El objetivo era presionar a Díaz para que hiciera funcionar la libertad expresión, la democracia electoral, la separación de poderes, la restricción al clero, una adecuada administración de justicia y la autonomía municipal. Los principales líderes del movimiento fueron encarcelados; algunos formaron parte de una larga lista de desaparecidos, y sólo los que corrieron con mejor suerte pudieron refugiarse en Estados Unidos, como el mencionado Ricardo Flores Magón, de filiación anarquista, quien seguiría editando su periódico *Regeneración* y que de cualquier modo moriría, sólo que a manos de los propios yanquis.

Los principales recursos de difusión y reclamo ante las profundas desigualdades sociales se dieron en medios impresos no oficiales, como pasquines,⁹ periódicos y hojas clandestinas. Mientras tanto, los obreros y los campesinos vivían en condiciones de vida deplorables. Surgieron rebeliones, sobre todo en el norte del país, en los estados de Sonora, Durango y Coahuila. Señala Elisa Speckman (2004:205) que “fue ésta la etapa en que cientos de hombres, mujeres y niños yaquis fueron deportados a campos en Oaxaca y Yucatán, y [se perpetraron] matanzas de mineros en Cananea y [de] obreros en Río Blanco”.

⁹ Recuérdese que el pasquín se define como un texto anónimo de contenido satírico y que se fija en un sitio público.

Durante esta primera etapa, los grupos alzados fueron pequeños; estaban mal armados, desorganizados y practicaban tácticas guerrilleras de poca importancia, pero hacia 1911 Francisco I. Madero ya había surgido como el líder de la lucha. Crecieron los grupos armados, lo que les permitió atacar poblaciones mayores y enfrentar combates formales. También surgieron alzamientos en los estados de Morelos y Guerrero.

El gobierno de la dictadura estaba al borde del colapso, muchos sufrían, principalmente en los campos sureños, donde apareció el movimiento comandado por el legendario líder campesino: Emiliano Zapata (1879 – 1919), con sus demandas de reforma agraria bajo el lema “Tierra y Libertad”.

En el norte del país surgió el Centauro del Norte, Doroteo Arango (1878 – 1923), mejor conocido como Pancho Villa, que comenzó a tener un papel protagónico en la lucha armada y se convertiría en el referente de la Revolución. Azuela se unió a este grupo armado y allí encontraría la inspiración para varias de sus novelas, así como la orientación de su ideología personal y de su vocación literaria.

El 24 de mayo de 1911, el pueblo exigió ante la Cámara de Diputados la destitución de Porfirio Díaz y del vicepresidente Ramón Corral, ante lo cual respondió:

El pueblo mexicano, ese pueblo que tan generosamente me ha colmado de honores, que me ha proclamado su Caudillo... se ha insurreccionado en bandas [...] armadas, manifestando que mi presencia en el Poder Ejecutivo es causa de la Insurrección. No conozco hecho alguno imputable a mí que motivara este fenómeno social; pero permitiendo, sin conceder, que puedo ser culpable inconsciente... y de conformidad con el artículo 82 de la Constitución federal, vengo ante la suprema Representación de la Nación a dimitir al cargo al cargo de Presidente Constitucional con que me honró el voto nacional (1987:195).

Como presidente interino se designó al licenciado León de la Barra, pero el camino de la Revolución se desvió: en vez de desarmar al ejército federal, que seguía siendo firme apoyo de los porfiristas, el Presidente León de la Barra se dedicó a desarmar a las fuerzas revolucionarias. Poco antes, el 21 de mayo de 1911, se firmaron los tratados de Ciudad Juárez entre el gobierno y los rebeldes, logrando la renuncia de Porfirio Díaz. Del puerto de

Veracruz zarpó, con destino a París, “El Ipiranga”: llevaba a bordo al ex presidente Díaz, derrocado.¹⁰

Los enemigos de la Revolución desacreditaron los objetivos del movimiento; consideraron que sólo era un levantamiento contra el dictador como resultado de intereses personales, y que eliminado el movimiento podían subsistir las normas porfiristas. En apariencia apoyaban al movimiento maderista, pero buscando nulificar su esencia agraria. Madero se convirtió en una fuerza intermedia que sin satisfacer a los campesinos se entregó involuntariamente a la reacción.

Había arribado a la capital el 7 de junio postulándose a la presidencia; representó el Partido Constitucional Progresista, ya que se había disuelto al Antirreleccionista —después los mismos integrantes lo activaron; para vicepresidente eligieron a José María Pino Suárez, y ambos ganaron las elecciones de 1911. Madero era candidato por la presidencia por tres partidos: el Constitucionalista Progresista, el Antirreleccionista y el Católico; cada partido nominaba un diferente candidato a la presidencia y a la Vicepresidencia: el primero a Pino Suárez, el segundo a Francisco Vázquez Gómez y el tercero León de la Barra, y todos a Madero para presidente. Terminada la lucha y triunfante el movimiento democrático, el ejército fue turnado temporalmente y quedó controlado por la Secretaría de Gobernación.

En lugar de Francisco Vázquez Gómez, representante del partido Antirreleccionista para la Vicepresidencia, Madero propuso que se nombrara a José María Pino Suárez, lo que provocó descontento entre los maderistas. Cuando Madero llegó a la Presidencia, lo recibieron los Poderes Legislativo y Judicial porfiristas, lo mismo que el ejército del antiguo régimen, así como toda la estructura de intereses creados por los científicos. El nuevo presidente había sido atrapado en la oligarquía porfirista. Los científicos influyeron en Madero para que la administración marchara viento en popa y no hubiera alteraciones, pero les pareció importante que en el gabinete de Madero no hubieran hombres de ideas innovadoras.

¹⁰ Un relato del otro escritor más representativo de La novela de la Revolución Mexicana, Martín Luis Guzmán (1987 [1952]), “Tránsito sereno de Porfirio Díaz”, incluido en el volumen *Muertes históricas*, narra esta última etapa del dictador oaxaqueño en París. La quietud y comodidad de la vida parisina, expuesta con un magistral realismo, contrastan con la violencia militar y política de su vida en México.

Madero fue un hombre de nobles ideales, que se había ganado la confianza del pueblo, pero como la Revolución no dio resultados satisfactorios e inmediatos para el pueblo, ni éste se encontró preparado para sostener la lucha contra los sobrevivientes porfiristas y llevar a cabo su administración, su gobierno se tambaleó, se tornó frágil y manipulable.

Mientras tanto, Mariano Azuela había escrito en un periódico de la capital unos artículos titulados *Impresiones de un estudiante*; había terminado la carrera de médico cirujano y publicado también la narración *De mi tierra*.

Al estallar la lucha armada, algunos intelectuales permanecieron al margen del conflicto; otros solamente observaron; un tercer grupo se dedicó a escribir novela colonialista, pero otros más se incorporaron a las filas beligerantes, como es el caso de José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y del propio Mariano Azuela, entre otros, quien poco después se unió a la insurrección, en 1911. Con el triunfo de Madero, del que Azuela había sido uno de sus propagandistas, fue nombrado Jefe Político de su pueblo, Lagos de Moreno.

Al caer el presidente Madero, tras el cruento hecho denominado La Decena Trágica, que culminó el 9 de febrero de 1913, Azuela fue perseguido. Luchó contra el usurpador Victoriano Huerta. El inquieto médico se unió a las fuerzas Villistas que habían tomado Lagos en 1914. Villa desconocía el gobierno de Venustiano Carranza (1859 – 1920), y Azuela se unió y formó parte de las filas de Julián Medina, del que recibió el grado de teniente coronel. El 14 de diciembre, Medina ocupó Guadalajara. Azuela es nombrado Director de Educación Pública, puesto que desempeñará hasta el 19 de enero de 1915.

Medina permaneció varios meses cerca de Guadalajara, y al parecer Azuela pasó la mayor parte de este tiempo en Tepatitlán, y en Lagos. Villa fue derrotado en Silao y León sucesivamente, en los primeros días de junio de 1915; las tropas de Carranza, situadas en Lagos, avanzaron hacia Guadalajara. Entonces Medina se dirigió hacia el sur, mientras que Azuela fue en la ruta de los pueblos que aparecen en *Los de abajo*, tales como Moyahua, Juchipila; también pasó por Cuquío y Calvillo con rumbo a Aguascalientes. Antes de la entrada del ejército de Obregón a la ciudad, el narrador de *La Malhora* salió para Chihuahua.

El contacto con la lucha revolucionaria —y la virtud de excelente observador— favoreció de manera significativa el acopio de materiales para su novela. En 1915 escribió su obra más famosa, *Los de abajo*, que fue publicada en el Paso, Texas. Años más tarde, en sus páginas autobiográficas, Azuela (1974: 122) mencionaría lo siguiente:

Podría decir que este libro se hizo solo y que mi labor consistió en coleccionar tipos, gestos, paisajes y sucesidos. [...] Por esos días yo no tenía la menor idea de la novela que sobre la revolución iba a escribir. Desde que se inició el movimiento con Madero, sentí un gran deseo de convivir con auténticos revolucionarios —no de discursos, sino de rifles— como material humano inestimable para componer un libro, de suerte que esa sola circunstancia me bastaba para sentir placer y satisfacción en mi forzada aventura. [...] En calidad de médico de tropa tuve ocasiones sobradas para observar desapasionadamente el mundo de la revolución. Muy pronto la primitiva favorable impresión que tenía de sus hombres se fue desvaneciendo en un cuadro sombrío de desencanto y pesar.

Escondido en El Paso, Texas, publicó un artículo titulado “*Los de abajo*”, que menciona las circunstancias en que fue escrita la novela, indica Beatrice Berler (1969: 281):

En Paso del norte, se publicó mi librito (*Los de abajo*). Para colmo de satisfacciones, algunos gozquecillos y logreros de la Revolución me pusieron en entre dicho y me colgaron la etiqueta de reaccionario, cuando una dama linajuda e influyente hizo un regalo teatral de mi novela para su representación en el Teatro Hidalgo.

En noviembre de ese año Azuela concluyó *Los de abajo*. Un mes más tarde salió de la ciudad fronteriza a la ciudad de México porque los carrancistas la habían cercado. De los mil ejemplares impresos solamente se vendieron cinco, lo que revela que la obra era virtualmente desconocida.

Toda cultura desarrolla ideas que a su vez son producto de individuos inmersos en una serie de relaciones. Los acontecimientos que dictan estas ideas se materializan en organizaciones, creencias, objetos materiales y hasta en emociones o actitudes. Según

Bronislaw Malinoski (1884 – 1942), citado por Carlos Díaz (2004: 92), “la herencia social es el concepto clave de la antropología cultural”. En la obra literaria de Azuela se proyectan estas conductas, especialmente las pertenecientes al grupo social menos privilegiado, el más desprotegido de la sociedad mexicana de principios del siglo XX, cuya reivindicación simbólica se llevó a cabo con el movimiento de 1910, que había desafiado la dictadura de Porfirio Díaz. Una lectura atenta de *Los de abajo* destaca el desaliento de Azuela respecto a la lucha armada, pues el optimismo del inicio “muy pronto” se convirtió en lo contrario: “Un cuadro sombrío de desencanto y pesar”.¹¹

Azuela no sólo logrará con *Los de abajo* mostrar artísticamente el momento en el que se encontraba México en la crisis social de principios del siglo XX, sino que hará que sus personajes principales sean hombres y mujeres humildes, de la clase social más baja, desesperados campesinos que decidieron unirse a la lucha armada porque no tenían otra alternativa, dejando atrás a sus familias y sus parcelas de tierra, en una aventura a la que los conducía el hambre y la pobreza, más que los ideales de justicia.

Los de abajo se escenifica en un pueblo inmerso en la miseria rural y la marginación: “Hombres manchados de tierra, de humo y de sudor, de barbas crespas y alborotadas cabelleras, cubiertos de andrajos mugrientos...” (p.74).¹²

Asimismo el texto muestra la valentía con la que los inconformes se enfrentaron al ejército federal y a la incertidumbre de no saber lo que era pelear en una guerra. Esa perspectiva expresa la entereza del pueblo mexicano, que entre frustraciones e impotencia, durante años, luchó con pocos recursos, siempre animados y esperanzados por las voces y el ejemplo de sus líderes principales: en el norte, Francisco Villa, y en el sur Emiliano Zapata.

Diversos aspectos sociales se reflejan en cada momento de la novela de Azuela, por ejemplo la supervivencia en medio de la necesidad en esas fechas tan sombrías: “Los demás se dispersaron en busca de comida. Señá Remigia ofreció lo que tuvo: chile y tortillas. –

¹¹ Recuérdese que Azuela pasaba de cuarenta años de edad en el momento en que apareció la primera edición de su libro *Los de abajo*, y de los cincuenta cuando se verifica la polémica, como diría Victoriano Salado Álvarez, según se cita más adelante. Esta circunstancia del autor en su madurez y el ver que la situación de los pobres continuaba como antes, tiñó de pesadumbre la novela.

¹² Se cita La edición crítica preparada por Jorge Ruffinelli (1988) para la Colección Archivos.

Afigúrese..., tenía güevos, gallinas y hasta una chiva parida; pero estos malditos federales me limpiaron” (p.18).

Los campesinos alzados en armas tienen al principio una óptica de esperanza: aquellos revolucionarios han llegado a verse tratados de manera ya no sólo injusta, sino inhumana, por lo que la razón que tienen de inconformarse los llevará necesariamente al triunfo; sin embargo, conforme se recrudeció la guerra, comenzaron las dudas, los cuestionamientos, la desilusión y el desencanto, al no saber si aquello por lo que han luchado había valido la pena:

En primera, mi general, esto lo sabemos sólo usted y yo [...] Una bala, el reparo de un caballo, huérfanos en la miseria [...] ¿El gobierno? ¡ ja, ja, ja! Vaya usted con Carranza, con Villa o con cualquier otro de los jefes principales y hábleles de su familia... Si le responden con un puntapié... donde usted ya sabe, diga que le fue de perlas...Y hacen bien, mi general; nosotros no nos hemos levantado en armas para que un tal Carranza o un tal Villa lleguen a presidentes de la República; nosotros peleamos en defensa de los sagrados derechos del pueblo, pisoteados por el vil cacique...” (p.18).

Los motivos de la incursión de estos pequeños grupos de guerrilleros, que poco antes eran rancheros, peones o acasillados, se han transformado, pero la percepción que tiene de ellos el gobierno porfirista, los colocaba como forajidos de la ley: bandoleros, ladrones y violadores, acarreados a la “bola” que son buscados como presas de caza por los federales con el menor pretexto:

Una escupida en las barbas por entrometido, y pare usted de contar... Pues con eso ha habido para que me eche encima a la Federación —Bueno: pues lo dicho, don Mónico fue en persona a Zacatecas a traer escolta para que me agarraran. Que diz que yo era maderista y que me iba a levantar. [...] cuando los federales vinieron a Limón yo ya me había pelado. [...] Después se nos han ido juntando más, y ya ve: hacemos la lucha como podemos” (p.42).

Hay que destacar que el relato de Azuela adquiere un intenso grado de verosimilitud cuando el lector se entera de que cada detalle fue obtenido de la experiencia directa, debido a que en su calidad de médico de una tropa tuvo ocasiones de sobra para observar meticulosamente el mundo de la revolución. Los personajes, a diferencia de otras novelas, son mayoritariamente tomados de las filas revolucionarias, haciendo del texto una obra única en su género. Más tarde, muchos relatos inspirados en la Revolución Mexicana mantendrán esta dependencia con el mundo fáctico, hasta el punto de conformar una especie de precedente de la muy posterior novela denominada non ficción, como *A sangre fría*, de Truman Capote. El mismo Azuela explica, en sus páginas autobiográficas, el procedimiento que llevó a cabo para transformar un sujeto común y corriente “de la vida real” en uno de sus personajes:

Allí conocí a un mesero profundamente antipático. [...] Era sumamente altivo; presumía de tutearse con los cabecillas más famosos y a los civiles nos trataba con desdén y aun con insolencia. De ese tipo odioso nació el Güero Margarito, que fui complementando con otros que conocí también de cerca...” (p.131).

De esta forma, la novela *Los de abajo* fue construida por un escritor que conocía las técnicas de exposición realistas y que además tuvo ocasión de ser testigo directo de los hechos que narra. Por otra parte, gracias a *Los de abajo* existe hoy una mejor comprensión de la Revolución Mexicana, lo que hace que la obra tenga también un alto valor histórico y didáctico.

El uso de lenguaje popular de su tiempo, la jerga revolucionaria, los paisajes y las imágenes que la novela muestra, ofrecen la realidad desnuda, sin más pretensiones que la de exhibir las causas y los estragos del movimiento armado de 1910. Retrato violento y miserable, aunque fiel, de la época. Marta Portal (1991:6) señala al respecto:

El estilo de *Los de abajo* es de técnica realista, predominando el discurso narrativo o enunciado de acción. Es una obra de acción y movimiento; la palabra acción nos da la representación directa del acontecer. El procedimiento [...] del diálogo [...] da dinamismo a la acción, igual que el hecho que los enunciados sean preferentemente

de partida, de llegada, de marcha, de tránsito, es decir, de movimientos, con muy breves acampadas.

Desde el comienzo de la obra, se brinda un título claro y preciso: *Los de abajo*, es decir una novela que se desarrolla y define como un portavoz de los despojados, de los despreciados, de los más pobres del campo y de las zonas más inhóspitas de aquel México de principios del Siglo XX durante la lucha armada –al menos es la intención de sentido que proporciona Mariano Azuela con el subtítulo *Cuadros y escenas de la Revolución Mexicana*.

Es indiscutible que con este libro se tiene un acercamiento más profundo de la historia mexicana: se encuentran detalles que han convertido esta obra en una especie de crónica de los marginados, una suerte de nueva “visión de los vencidos”.

La narración gira en torno a la vida rural y revolucionaria del personaje principal. Demetrio Macías es un campesino que alcanzará tintes heroicos y que se ha involucrado en la Revolución por un asunto en apariencia intrascendente. A través de las páginas de Azuela, el lector es testigo de la transformación de Demetrio Macías, quien desde el inicio se debate entre cumplir con su deber de guerrillero o volver con su familia y abandonar una lucha que sabe se tornará inútil.

La familia de Demetrio Macías es un elemento esencial de la obra. Su esposa, al quedar sola, es humillada por los federales. Tras dos años de ausencia, lo recibe jubilosa con un niño que ya no reconoce a su propio padre. Todas las cosas han sido transformadas por una cruda lucha civil que victimiza a todos, no sólo en el plano físico sino también en el moral.

Se muestra a la mujer de Demetrio como una esposa paciente y fiel, un símbolo de las denominadas “Adelitas”, aquellas mujeres que acompañaban a combatir a sus maridos, o bien los esperaban con resignación durante mucho tiempo. Las que no enviudan se ven olvidadas o envejecidas. Es la imagen de la mujer de la época revolucionaria, tantas veces reproducida en el cine nacional. Conforme avanza la novela, surgen personajes con características comunes a las de los hombres que lucharon entonces por un país democrático, o por lo menos más justo, al lado de líderes cuyos anhelos se desvirtuarán muy pronto.

En aquellos años aparecían heraldos recorriendo las aldeas con noticias de la guerra, un hecho que provocaba una ardua labor en la inventiva de los habitantes, pues tenían prejuicios hacia los revolucionarios, imaginándolos como despiadados, bandoleros y asesinos, una fama que se difundía desde el gobierno. Mariano Azuela coloca en su texto esbozos de estas opiniones. Con notable habilidad, crea personajes como Venancio, cuya mala fama se debe a una confusión, pero de cualquier modo debe escapar de la persecución federal. Venancio muestra su deseo de escapar de sus propios demonios y unirse a un movimiento del cual no tenía idea de lo que se trataba, ni por qué se luchaba, ni menos aun sabía hacía dónde llegaría toda aquella inestabilidad social ni aquella violencia.

En el texto aparece un fervor por la guerra, un odio aprendido y bien fundado: los hombres de la lucha armada, a pesar de no tener los recursos materiales para luchar contra sus enemigos, anhelan apasionadamente las armas que les permitan enfrentarlos: “El Manteca, la Codorniz y los demás que no tenían armas las solicitaban, pedían como una gracia suprema que les dejaran hacer un tiro siquiera” (p.13).

De cualquier modo, no todos los personajes que aparecen son sanguinarios; la voz de la razón estará también representada en Luis Cervantes, otro de los personajes principales dentro de la historia, especie de proyección autobiográfica del autor empírico, al menos en el aspecto intelectual. Cervantes, cuyo nombre evoca ya ámbitos literarios, se presentará de la siguiente manera: “soy estudiante de medicina y periodista. Por haber dicho algo a favor de los revolucionarios, me persiguieron, me atraparon y fui a dar a un cuartel...” (p.21).

Siendo un joven educado, de clase media, desde el principio de la historia manifiesta lucidez y agudeza, características que se desarrollan en los diálogos con Demetrio Macías y con sus demás compañeros. La incursión de Cervantes en el grupo guerrillero es abrupta, pero poco a poco se irá ganando la confianza de los combatientes, cambiando la visión de ellos mismos y de la guerra, que se forja día a día, página a página. Este diálogo entre Cervantes y Macías es muy representativo de la situación: “...persigo los mismos ideales y defendiendo la misma causa que ustedes defienden. Demetrio sonrió: ¿Pos cuál causa defendemos nosotros?...” (p.21).

La presencia de Luis Cervantes no es casual; simboliza el contacto de dos mundos: el rural y el urbano, el culto y el ignorante; es un choque ideológico, social, político y

cultural en el que se vio sumergido el mismo Azuela durante su experiencia en las filas villistas. La intervención de Cervantes será esencial porque sirve de contrapunto al relato; es el testimonio de uno de los dos puntos de vista desde los que giran los hechos. Sin embargo, en el plano moral no se distingue del todo de sus compañeros de lucha, pues también se encuentra bajo el dominio de la codicia, del robo, como cuando aparece convenciendo a Demetrio de quedarse con un botín. En ese pasaje éste dice “Ahí está Camila, la del ranchito... La muchacha es fea; pero si viera cómo me llena el ojo...” Así sigue el diálogo:

–El día que usted quiera, nos la vamos a traer, mi general.

Demetrio guiñó los ojos con malicia.

–Le juro que se la hago buena, mi general...

–¿De veras, Curro?... Mire, si me hace esa valedura, pa usted es el reló con todo y leopoldina de oro, ya que le cuadra tanto.

Los ojos de Luis Cervantes resplandecieron. Tomó el bote de fosfatina, ya bien lleno, se puso en pie y, sonriendo, dijo:

–Hasta mañana, mi general... Que pase buena noche. (p. 107).

Desde la perspectiva de la obra, la guerra es la causa del desbordamiento de muchas pasiones, y hasta la fe llega a ser un tema esencial en el libro: los ideales revolucionarios son los motivos para continuar en el pandemonio que todos ellos han escogido como vida diaria.

La religión, los ruegos a Dios que está en los cielos, y frases como: “Espero de Dios y María que ustedes no han de dejar vivo a uno de estos federales del infierno”, son recurrentes en la obra: estos hombres están convencidos de que Dios está con ellos en cada bala, en cada muerte, en toda guerra.

A través de los personajes, de sus acciones y de lo que enuncian, se tiene un reflejo vivo de la época revolucionaria. Debe darse también atención a los espacios descritos con detalle por el narrador omnisciente:

Se habían alojado en una casona sombría, propiedad del mismo cacique de Moyahua. Sus predecesores en aquella finca habían dejado ya su rastro vigoroso en el patio, convertido en estercolero; en los muros, desconchados hasta mostrar grandes manchones de adobe crudo; en los pisos demolidos por las pezuñas de las bestias; en el huerto, de hecho un reguero de hojas marchitas y ramajes secos (p.94).

Los de abajo es una novela muy calculada en sus recursos literarios, llena de acción, realista y directa, cuya narración lineal permite que la evolución de los personajes no aparezca de una manera brusca, sino que los acontecimientos llevan al lector de una manera convincente y a la vez vigorosa hacia un final inevitable.

El registro de los hechos, bien aprovechado por el narrador de la historia, el recorrido de las historias expuestas a las que se enfrenta el lector, han hecho que, a la distancia, *Los de abajo* esté por encima de una serie de relatos de la época con las mismas características.

Mariano Azuela supo aprovechar su experiencia literaria y vital para legar a la posteridad un libro imprescindible. Para conseguirlo, observó el ambiente en el que coexistían sentimientos universales como el amor, la lealtad, la valentía, y supo imprimir su propio estilo con magistral agudeza. El conocimiento intelectual y las vivencias revolucionarias de las que parte la obra, su brevedad y pulimiento, la crítica social que subyace, la adecuada ejecución narrativa, han convertido a *Los de abajo* en un icono literario, visión enfocada a enaltecer el valor humano de un grupo social desprotegido y que no ha tenido una presencia tangible en las decisiones oficiales.

CAPÍTULO 2

LA LITERATURA DE *LOS DE ABAJO*

2.1 Algunos conceptos fundamentales

Una vez establecido de modo muy general el contexto histórico en el que surge la novela, en las páginas de este segundo capítulo intento explicar cómo la novela *Los de abajo* (1916) se encuentra en conexión con algunas de las ideas críticas y teóricas de la tradición de la poética que parte de la obra de Platón y de Aristóteles, al tiempo que me apoyo en las observaciones al respecto que ha hecho el crítico Meyer Howard Abrams (1962) y de las definiciones que ofrece Helena Beristáin en su *Diccionario de poética y retórica* (2000). He tomado algunos ejemplos de Mariano Azuela para confirmar lo anterior, así como para vincular este relato con las técnicas del naturalismo literario.

Representar la realidad implica la reproducción o copia de lo ya existente. Esa experiencia se ha desarrollado desde tiempos prehistóricos; se sabe que aquellos remotos pobladores aprovecharon las cuevas para pintar con tintes minerales y vegetales las figuras de las presas que cazaban. Es probable que esas reproducciones tuvieran un significado mágico, y que la objetivación de su deseo dependiera de la minuciosidad realista con la que se copiaba la forma e incluso el movimiento de sus modelos. A través de esta práctica de imitación, el hombre ha dado muestras de su inclinación hacia las artes de un modo pragmático, por lo menos en sus orígenes.

Por otra parte, se debe recordar que no sólo existen las artes poéticas miméticas, es decir, aquellas que se expresan a través del lenguaje: Helena Beristáin (2000) señala que “para Aristóteles, también existen otras artes miméticas que se manifiestan a través de sistemas particulares de signos perceptibles por diversos sentidos, como la pintura, la música, la escultura o la danza”. El objeto que representa a través de la mimesis o imitación, se convierte en un equivalente del original, por lo que podemos decir que la producción mimética obliga a llevar a cabo un uso de elementos representativos. Por tal

razón, entendemos que la mimesis es un sinónimo de la relación entre dos componentes; interpretado de otra forma, se designa a la mimesis como el proceso en el que existe un efecto de credibilidad.

Para Platón, y posteriormente para Aristóteles, la mimesis significó copiar las cosas, ofrecer el efecto de realidad del objeto original. De aquí parte la teoría de las artes, según la cual el arte es imitación, reproducción o representación. Sin embargo, existen dos variantes de la teoría. Por su parte, Aristóteles (1975:303) dijo que “la imitación artística puede presentar las cosas más o menos bellas de lo que son; también puede presentarlas como podrían o deberían ser: puede (y debe) limitarse a las características de las cosas que son típicas y esenciales”.

En la tradición literaria clásica, es decir en la antigüedad griega y latina se representó la realidad en algunos textos como *El Satyricon* de Petronio.¹³ Erich Auerbach (1983: 37) en su volumen *Mimesis, La Representación de la realidad en la literatura*, dice de este escritor romano:

Cifra su ambición artística, como realista moderno, en la imitación no estilizada de un determinado medio coetáneo y cotidiano, con su estructura social, y dejando expresarse a los personajes en su jerga habitual, con lo cual alcanza el límite máximo a que ha llegado el realismo antiguo.

Sin embargo este realismo presentado por Petronio se encuentra distante del realismo de los escritores del finales del XIX, ya que no realiza ninguna demostración de lo burdo y bajo de las sociedades; no remite a ningún problema de social, ni psíquico; *El Satyricon* es de un realismo prematuro que únicamente se estaciona en la ridiculización.¹⁴

¹³ Su nombre Cayo (¿Tito?) Petronio Niger. Tácito lo llamó *Arbiter Elegantiae*, pues se caracterizó por su elegancia y lujo, lo cual lo llevó a realizar las fiestas en la corte del Emperador Nerón. Su obra *El Satyricon* se considera la primera novela picaresca de Europa; resalta esta obra por la gran diversidad de coloquialismos de los personajes, además también por representar lo más verosímil las obscenidades de la vida durante el Siglo I d.C.

¹⁴ Chillón Ascensio Lluís Albert (1999:88) señala que “Lo que suele denominar *realismo* no es como la novela o el ensayo, un género literario; ni tampoco como el estilo indirecto libre o el monólogo interior, una convención o procedimiento narrativo concreto; ni siquiera, como muchos piensan, un periodo o corriente concretos de la historia literaria. Es más bien una actitud estética y cognoscitiva tan antigua como la propia literatura, a la que Platón y Aristóteles llamaron *mimesis*, imitación: La voluntad de representar la realidad, mediante convenciones variables en cada época y en cada cultura”.

Dentro de la filosofía y dentro del contexto de imitación o representación teatral, Platón (1993) ya señalaba que mimesis es, en sí, sólo la apariencia de las imágenes del mundo exterior; forma parte del mundo opuesto al de las ideas, es decir, siendo la realidad sensible el objeto de la imitación, y estando ésta separada a un grado de la realidad ideal, la construcción imitativa se sitúa a dos niveles de distancia de la realidad ideal, lo esencial de la idea. Esta imitación de la realidad es una copia de la copia y, por lo tanto, renuncia a la imitación (mimesis) del mundo para adoptar de esta manera el relato, en tanto éste es la narración de la historia, sin que se presente a los personajes a través de un modelo de imitación de un acontecimiento, sino a través de las palabras.

A diferencia de Platón, Aristóteles no concibe la imitación del mundo ideal: la mimesis y su función imitativa son el modo esencial: el arte representa la acción humana.

Se debe destacar aquí que la función del poeta se basa, como el reconstructor de la fábula, en la imitación efectuada por los mismos personajes, pero en acción.

En la imitación aristotélica se aplican las actividades humanas y posteriormente se llega a la imitación de la naturaleza. El modo en que Aristóteles diferencia la diegética de la dramática se establece con los mismos medios, con los mismos objetos a representar. El modo diegético convierte a la misma acción en palabra. Aristóteles explica que por la mimesis el poeta copia la realidad del mundo que lo rodea y en su obra transfunde esa realidad, por lo que su obra constituye un "mimema". Meyer Howard Abrams (1962:16) en su texto "Orientación de las teorías críticas", perteneciente a *El espejo y la lámpara*, plantea que existen cuatro concepciones de literatura:

La mimética

La pragmática

La expresiva

La objetiva.

Por el momento dejaremos a un lado concepciones tan importantes como por ejemplo la pragmática, fundamentada por Horacio, que ponderaba el carácter didáctico de

la poesía, la cual incluso debía captar la simpatía del receptor quien, en todos los casos, debía encontrar en el arte una enseñanza o un deleite, o bien ambos aspectos. Estas ideas tuvieron un gran auge durante la Edad Media y en otras etapas de la historia donde predominó la poesía didáctica, como en el Siglo XVIII. Para los propósitos de este apartado, nos limitaremos a observar la función mimética y a obtener algunos ejemplos de la obra más relevante del narrador mexicano Mariano Azuela. También se tendrá que dejar por el momento corrientes tan significativas como las del formalismo ruso con el fin de concentrarnos en el texto citado.

Como se dijo en la introducción, para dar una mínima unidad a éstas páginas se hará referencia de los textos primigenios: de Platón, “Ion o de la poesía” y de Aristóteles *La poética*, así como el ensayo citado de Meyer Howard Abrams, que explica con claridad el fenómeno fundamental de la mimesis.

Para establecer la idea esencial sobre la naturaleza narrativa de *Los de abajo* según el concepto aristotélico, se toma la idea que establece que la literatura es producida por imitación, si bien no imita la realidad tal y como sucedió, por lo que el objetivo de la poesía es lo que no sucedió, o sea aquello que para Platón es lo falso.

Respecto al reproche que suscitó en Platón esta ausencia de verdad en la poesía, ya que la imitación poética se origina de una falsedad, Abrams explica lo siguiente (p.20): “Platón señala que sus efectos sobre los oyentes son malos porque ella [la poesía] representa las apariencias más que las verdades y nutre los sentimientos antes que la razón: o cuando demuestra que el poeta al componer (como Sócrates engatusando al pobre Ión lo lleva a admitir) no puede fiarse de su arte y sus conocimientos sino que debe esperar el sopro divino y la pérdida de su sana razón”. En Aristóteles, en cambio, se estableció como fundamento central de la mimesis que su búsqueda no era de la verdad y que ante la disyuntiva “imposible – verosímil; “posible – increíble”, la poesía se inclina por el primer postulado.

De esta suerte, la mimesis artística es la imitación o representación de una realidad, pero lo que Aristóteles plantea, en contraposición de Platón, es que el poeta imita no “lo que es, ha sido o será, sino lo que podría y debiera ser”. En este sentido, el poeta se vale de cuatro categorías modificativas de la Retórica con el fin de alcanzar, no la verdad, sino la verosimilitud, y son las siguientes:

supresión
adición
sustitución
permutación

No debe olvidarse que, en términos de verosimilitud, no es suficiente que los hechos sean verdaderos, es preciso que lo parezcan, para ser comprendidos; hay que presentar los sucesos como verosímiles, indicando causas y motivos de las acciones y el modo como tales hechos han sucedido. Se puede inferir así que la narración responde a ciertos principios de verdad no totalitarios, pero que es importante presentar de tal modo que el lector asista a los hechos como un espectador convencido de que expresan verdad, aun cuando los relatos sean fantásticos o inventados. Se deben detallar los personajes y su carácter, en armonía con los acontecimientos; hacer que concuerden con el lugar, el tiempo y otras circunstancias que los hagan parecer semejantes a la vida de la que partieron, pero de que ya son independientes. Para ello, Lausberg, señala Helena Beristain (2000), establece que hay tres grados de “directez”, es decir, tres modos de ser directo en la poesía:

1. El grado mínimo, que es el de la narración, o sea el vínculo que existe entre el narrador y lo narrado, y en el que aquél (el narrador) no se sale nunca de su papel, limitado a producir el relato mediante el estilo indirecto.
2. El grado máximo se refiere a aquella acción que es representada y es el grado que más se aproxima al drama, porque se establece mediante el estilo directo o diálogo.
3. El grado intermedio. El tercero de estos grados de directez es el que se establece fluctuando su relación entre el grado mínimo y el máximo, o sea ambos.

No se debe hacer caso omiso de la importancia del diálogo ni de la descripción, ya que son los elementos que estructuran el relato, sus elementos constitutivos. En el diálogo, el narrador se aproxima al estatus del personaje y lo invade; la descripción realista, detallada, precisa y viva (la evidential) produce efectos “actualizadores” y

“cuasipresenciales”; por último, el texto narrativo depende de igual manera de la diégesis, es decir, de la acción directa del personaje en un contexto determinado.

Antes de pasar a observar estas funciones en la novela que nos ocupa, se debe definir que la corriente denominada naturalismo, de la que procede directamente Azuela, observó minuciosamente estos principios de verosimilitud aristotélica, llevándolos a una especie de radicalización, y que a partir de esta escuela, Azuela se presenta como un narrador “intermedio”, a la manera en que lo hizo esta escuela narrativa, en relación con esos tres grados de “directez” señalados más arriba.

Hay que recordar también que el naturalismo tendía a exagerar la realidad de un modo grotesco, obteniendo así una radicalización del objeto que trataba de imitar, o sus facciones. Para el naturalismo, la imitación de la naturaleza consiste en separar los elementos, los modelos, los medios que presenta y ponerlos al alcance del lector. De esta suerte, sus efectos eran potenciados por la podredumbre de una realidad que era definida según las leyes de la herencia biológica y del contexto social en que se desarrollaban sus personajes.

El Naturalismo fue la tendencia surgida en Francia hacia la segunda mitad del siglo XIX que más dependió del Positivismo, que se regía bajo la firme convicción de que el hombre, por el hecho de ser histórico, está en constante cambio; progresa y ese progreso le permitirá alcanzar la felicidad. Era necesario mantener ese progreso dentro del orden social a través de la aplicación de la ciencia. El positivismo consideraba como fundamentales tres aspectos: orden, ciencia y progreso, anteponiendo siempre el método experimental, haciendo a un lado el pensamiento religioso y metafísico, así como los conceptos universales y absolutos.

En el cenit del siglo XIX brotaron tres corrientes literarias: el realismo, el naturalismo y el modernismo. La estética romántica, encasillada con sus temas fantásticos, su imaginación desbordante y su estancamiento en la subjetividad, había perdido el interés del público debido a la monotonía a la que había arrastrado a los lectores, a lo remoto de sus atmósferas y el tratamiento de sus temas. Así, hubo un rechazo hacia la idealización romántica, dando paso al realismo, que le presentaba situaciones cotidianas, héroes actuales y creíbles. El realismo proyectado en el arte surgió en un momento crucial para la humanidad. El siglo XIX fue una época de transformaciones sociales, científicas y

económicas derivadas de la llamada Revolución Industrial; por otro lado, la adquisición de bienes, la lucha de clases que produjo una crisis principalmente en las grandes ciudades que se habían industrializado; el marxismo¹⁵ fue la base ideológica de las clases más desprotegidas, pues enarboló al proletariado como el detonante de los cambios profundos a través de las revoluciones. En el arte esta doctrina propició una tendencia fundada en el materialismo¹⁶ y su entendimiento a través de la propia doctrina.

Las Ciencias Naturales cambiaron de enfoque con el surgimiento de la teoría de la Evolución de las Especies, junto con la teoría de Selección Natural, propuestas ambas por Darwin, las cuales sirvieron de paradigma a los artistas, pues se apropiaron de nuevos contenidos que aplicaron al arte, así como del método de la observación sistemática y de la objetividad.

El realismo alcanzó su esplendor en la literatura francesa, especialmente en la novela. Los principales representantes de este género narrativo fueron Honoré de Balzac, Sthendal y Gustave Flaubert, si bien en Inglaterra también surgieron autores realistas muy importantes, como por ejemplo Charles Dickens y Mary Ann Evans, y en España Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas "Clarín", José María Pereda y Juan Valera. Los narradores rusos que siguieron esta escuela han sido considerados los máximos representantes de la novela moderna, principalmente León Tolstoi, Antón Chejov, Nikolai Gogol, Iván Turgueniev y Fedor Dostoievski. Más tarde apareció en Hispanoamérica ó el realismo: en Argentina, Carlos María Ocantos y Francisco Grandmontagne; en Chile, Alberto Blest Gana; en Bolivia, Nataniel Aguirre; en Perú, Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello; en Ecuador, Luis Alberto Martínez; en Colombia, Tomás Carrasquilla y José Manuel Marroquín.

El naturalismo estrictamente aplicaba el método experimental para explicar y describir el comportamiento de cada individuo en determinadas circunstancias y su interés por aplicar la ciencia en la literatura proviene del Positivismo.

¹⁵ Georges Politzer (1989: 179-180) explica que los naturalistas supusieron que "Para transformar la naturaleza y la sociedad es importante conocerla. Con el apoyo de las ciencias se puede manipular el mundo, pues podría llegar a convenir a los trabajadores en su lucha para alcanzar mejores condiciones de vida, a esta concepción científica recibe el nombre de filosofía marxista".

¹⁶ En mismo Georges Politzer (1989:58) afirma que "El materialismo reconoce el ser como creador del pensamiento. Dos son los componentes del materialismo: El dominio del pensamiento y de la acción".

Los precursores del naturalismo fueron los hermanos Goncourt, sin embargo las teorías y la producción de Émile Zola dieron forma a dichas ideas, constituyéndolas en una corriente literaria. Se les conoce como naturalistas franceses a Paul Alexis, Henri Cerrad, León Hennique, Joris Kart Huysman, Guy Maupassant y Alphonse Daudet.

Los naturalistas franceses pretendían aplicar el método experimental en la narrativa para dar cuenta del comportamiento de los seres humanos bajo la presión del ambiente en las circunstancias históricas en que vivían. El escritor intervenía directamente en la ficción al colocar a sus personajes en determinadas circunstancias. En este experimento también era decisiva la herencia biológica de los protagonistas. Enfermedades, vicios y actitudes de los antecesores de los personajes estaban presentes en su comportamiento. En consecuencia, la conducta de los personajes ya estaba condicionada para que actuaran de un modo determinado; en otras palabras, en el naturalismo estaba presente un determinismo.

El naturalismo se enfocaba en los aspectos más degradantes de la humanidad: la pobreza, la violencia, la prostitución, la enfermedad y la lujuria. Todo ello llevaba implícita una visión de la sociedad como un mal, un elemento condicionante de la degradación del individuo. Puesto que los individuos reflejados eran de la baja sociedad, los naturalistas desplegaban una crítica social profunda. Paradójicamente, realizaban lo anterior como una búsqueda del progreso y la felicidad humanas. Pensaban que al denunciar estos hechos sería posible ponerles remedio con un nuevo orden social y con la aplicación de la ciencia.

El naturalismo francés tuvo una corta duración, pues ya en 1891 los intelectuales franceses lo consideraban pasado de moda, pero en Hispanoamérica continuó hasta principios del siglo XX, como se ve claramente en la novela de Federico Gamboa (1903): *Santa*.¹⁷

Como se mencionó en líneas anteriores, la corriente naturalista intentó formar parte de las bases científicas del positivismo, ocasionando su crudeza característica en la novela que siguió estos postulados, como puede verse en la narrativa de Mariano Azuela, sobre todo en la primera etapa, a la que pertenece *Los de abajo*, así como en general en las

¹⁷ En 1918 fue llevada por primera vez a la pantalla grande, protagonizada por Elena Sánchez Valenzuela, pero en 1930 la obra de Federico Gamboa es filmada nuevamente; sólo que ésta vez es interpretada por Lupita Tovar. Para el cine mexicano *Santa* fue la primera película con sonido.

novelas de la llamada Novela de la Revolución Mexicana, por ejemplo en *La sobra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán (1929).

2.2 La mimesis desarrollada en *Los de abajo*

La mimesis literaria, según se vio más arriba, señala que el narrador se aproxima al status del personaje o lo invade mediante cierto tipo de descripción detallada, precisa y viva a la que se le denomina *evidentia*. Así, en la novela *Los de abajo* se aprecia una búsqueda notable de dar viveza a los personajes en función de una descripción detallada y descarnada, fundiéndose la voz del narrador con los detalles precisos otorgados a sus personajes:

Fue de día: los gallos cantaron en los jacales; las gallinas trepadas en las ramas del huizache del corral se removieron, abrían alas y esponjaban plumas y de un solo salto se ponían en el suelo. Contempló a sus centinelas tirados en el estiércol y roncando. En su imaginación revivieron las fisonomías de los dos hombres de la víspera. Uno, Pancracio, agüerado, pecoso, su cara lampiña, su barba saltona, la frente roma y oblicua, untadas las orejas al cráneo y todo de un aspecto bestial. Y el otro, el Manteca, una piltrafa humana: ojos escondidos, mirada torva, cabellos muy lacios cayéndole a la nuca, sobre la frente y las orejas sus labios de escrupuloso entreabiertos eternamente. Y sintió una vez más que su carne se achinaba (p.91).

Ahora bien, se debe recordar que las consideraciones críticas sobre la novela de Azuela son tardías, ya que el receptor de un texto determinado debe considerarlo como perteneciente a lo literario, algo que no sucedió con *Los de abajo* en sus primeras ediciones, sino varios años después de su publicación. En parte por desconocimiento, llegó a creerse que esta novela o bien no alcanzaba a simbolizar literariamente la gesta heroica recientemente verificada, o bien simplemente los escasos lectores no asumían literariamente el texto. Al respecto, señala Adriana de Teresa (2006:13), sólo “cuando son

compatibles los marcos de referencia implícitas, se puede establecer el contacto y la comunicación entre el lector y el texto”. Es decir, las expectativas del lector deben estar en concordancia con lo propuesto por el texto, lo que sucedió hasta cuando un lector privilegiado, Francisco Monterde, llamó la atención del público en *El universal* con *Los de abajo*, como se verá detalladamente en el siguiente capítulo.

Existen varios elementos o medios auxiliares de la mimesis literaria; uno fundamental es el diálogo o estilo directo, y otro más la descripción, cuando se entrelaza con la acción de los personajes y con la narración o estilo indirecto. Estos componentes se hallan a todo lo largo de *Los de abajo* de Mariano Azuela, y ello de un modo radical, por decirlo de algún modo, debido al empleo de las técnicas del naturalismo ya mencionadas. Podemos llamar la atención en este sentido con otro ejemplo:

Luis Cervantes no aprendía aún a discernir la forma precisa de los objetos a la vaga tonalidad de las noches estrelladas, y buscando el mejor sitio para descansar, dio con sus huesos quebrantados sobre un montón de estiércol húmedo, al pie de la masa difusa de un huizache. Más por agotamiento que por resignación, se tendió cuan largo era, cerró los ojos resueltamente, dispuesto a dormir hasta que sus feroces vigilantes le despertaran o el sol de la mañana le quemara las orejas. Algo como un vago calor a su lado, luego un respirar rudo y fatigoso, le hicieron estremecerse; abrió los brazos en torno, y su mano trémula dio con los pelos rígidos de un cerdo, que incomodado por la vecindad gruñó (p. 22).

Los de abajo ponderada por la crítica como la gran iniciadora de la Novela de la Revolución, presenta los tres grados de directez en la narración establecidos por Lausberg, es decir, que mezcla los grados del relato: el mínimo, el máximo y el de grado intermedio. Podemos iniciar esta clasificación con el grado mínimo de narración:

Asomó Juchipila a lo lejos, blanca y bañada de sol, en medio del frondaje, al pie de un cerro elevado y soberbio, plegado como turbante. Algunos soldados mirando las torrecillas de Juchipila, suspiraron con tristeza. Su marcha por los cañones era ahora la marcha de un ciego sin lazarillo; se sentía ya la amargura del éxodo.

Se puede ver aquí un narrador en tercera persona, que cuenta lo que sucede en torno de las acciones del personaje central, Demetrio Macías, a la llegada del pueblo de Juchipila, en una estructura narrativa establecida en pasado perfecto. Este recurso descriptivo fue muy utilizado en la novela del siglo XIX, por ejemplo en Honoré de Balzac (1799 – 1850) y ha sido menos favorecido en la novela contemporánea, por ejemplo en la novelas norteamericanas como las de Ernest Hemingway (1899 – 1961).

Así también en el relato de Azuela, aparece el grado máximo de narración, o sea la representación directa que es el diálogo:

—Usted nomás ... Ya sabe que allí dejé a mi amor...

—Tuyo... y no — pronunció la Codorniz amodorrado.

— Tuya y mía también. Gueno es que seas compadecido y nos la vayas a trair de veras — rumoreó el Manteca.

— Hombre, sí Pancracio; traite a la tuerca María Antonia, que por acá hace mucho frio.

Si se quitaran de este pasaje las acotaciones del narrador, se observaría a los personajes insertos en una estructura teatral o dramática: el diálogo remite a la tercera nominación de Lausberg, es decir el grado máximo de narración, ocasionando que exista un tiempo presente ante los ojos del receptor. El uso reiterado de este tipo de narración va del máximo al mínimo grado de narración, obteniendo con ello el grado intermedio, es decir el que mezcla ambos grados en la narración, como se ve en este ejemplo:

La gente de Demetrio se alojó en un corral.

— Se acuerda de Camila, compadre Anastasio? — exclamó suspirando Demetrio, tirado boca arriba

En el estiércol, donde todos, acostados ya, bostezaban de sueño.

— Quién es esa Camila, compadre ?

— la que me hacía de comer allá, en el ranchito...

La novela de Azuela, además de las funciones miméticas señaladas, reproduce, acorde con el naturalismo del que procede, el habla popular, e incluso lo hace tratando de

asemejarse al decir popular con recursos ortográficos: —“Le tengo voluntá a ese loco — dijo Demetrio sonriendo — porque a veces dice unas cosas que lo ponen a uno a pensar”.

Asimismo puede apreciarse un discurso referencial que puede verse con claridad en los nombres de los pueblos por donde se desplazan estos personajes revolucionarios: “Zacatecas y Aguascalientes”. Así también se aprovechan los refranes: “Si hay días que nada el pato, hay días que ni agua bebe” (p. 140); “y como no hay loco que coma lumbre”. Incluso los apodos que se prodigan entre la tropa son uno de los recursos de este relato utilizados para reforzar lo que se ha venido estableciendo en este capítulo: la apariencia de verdad aristotélica: “La Codorniz”, “El Meco”, “La Pintada”... Hay de igual forma diversas de construcción de imágenes a partir de un lenguaje sentencioso, muy cercano al pensamiento del pueblo: “Villa derrotado era un Dios caído. Y los dioses caídos ni son dioses ni son nada” (p.139); “ya durmió en el petate del muerto para no morirse del susto” (p.147).

En suma, estos aspectos de la poética del filosofo griego, apenas esbozados en estas páginas, permiten inscribir a la novela de Azuela en una larga tradición literaria en la que la verosimilitud favorece la construcción de otra realidad distinta de la realidad cotidiana, pero que no traiciona a la verdad, como reprochó Platón, sino que contribuye a enriquecerla mediante la presentación de un universo factible.

CAPÍTULO 3.

LA POLÉMICA

Como se dijo antes, a finales de 1915 Mariano Azuela dio a conocer sin pena ni gloria la novela *Los de abajo* en El Paso, Texas. Los plomos con que se había impreso por entregas en el periódico *El Paso del Norte* sirvieron para editar por primera vez esta novela emblemática de la literatura mexicana contemporánea.¹⁸

Cuando el autor volvió del exilio tras la caída de Victoriano Huerta, ejerció su carrera de médico en un dispensario del barrio de Tepito, cercano de su casa de la colonia Santa María la Rivera. Era muy poco conocido como escritor, a pesar de que ya se había hecho la segunda edición de aquella novela, y de que ya en la primera década del Siglo XX, como se dijo antes, había publicado otros relatos.

El cambio drástico en la recepción de su obra no se suscitó sino hasta que el 20 de diciembre de 1924, el dramaturgo Julio Jiménez Rueda publicó en *El Universal Ilustrado* el desafiante artículo “El afeminamiento de la literatura mexicana”, en el que reclamó a sus colegas la ausencia de una literatura que fuera el reflejo de los hechos violentos y de los cambios sociales y políticos gestados recientemente en el país. Para Jiménez Rueda, no tratar la violencia revolucionaria en los relatos de la época era un signo de que los escritores mexicanos se habían “afeminado”. Pocos días después, otro joven escritor y periodista cultural, Francisco Monterde, respondió en el mismo espacio, el 25 de diciembre, con el artículo que lleva el curioso y asertivo título de “Existe una literatura mexicana viril”, haciendo referencia y ponderando los valores de la novela hasta el momento ignorada de Mariano Azuela *Los de abajo*.¹⁹

¹⁸ Francisco Monterde (1982:37) señala que antes de la polémica presentada en *El Universal*, la novela era desconocida para la mayoría de los lectores, como se verá más adelante: “a pesar de que habían transcurrido algunos años desde su publicación, primero en forma de folletín en un periódico de El Paso, Texas, donde se publicó antes de que el mismo material, las galeras del periódico, sirviera para hacer la primera edición, en libro, de *Los de abajo*”. Los cambios verificados, las adiciones y supresiones del autor, en las diversas ediciones de la novela, han sido consignadas cuidadosamente en la edición crítica de Rainer Hurtado Navarro (2006), así como también en la antes citada edición de Rufinelli en la Colección Archivos. Desde luego, al ser posterior, la edición de Hurtado Navarro es más precisa.

¹⁹ Llama la atención el carácter sexista de los encabezados: “afeminamiento” y “viril” en aquel momento tuvieron valores negativos y positivos respectivamente. Estos adjetivos permearían la crítica literaria en

Se estableció un intenso debate en torno de si efectivamente aquel breve relato era el paradigma de la nueva literatura mexicana y se cuestionó si marcaba el sesgo a seguir por los escritores de entonces, quienes se sabían en una etapa nueva de la historia de la literatura nacional.

Además de Jiménez Rueda y Monterde, los escritores que participaron más activamente en la polémica fueron Victoriano Salado Álvarez, Nemesio García Naranjo, José Corral Rigan,²⁰ y Eduardo Colín; además, en el mismo diario se publicó una encuesta de opinión en la que aparecieron las opiniones sobre Mariano Azuela y *Los de abajo* de los principales artistas e intelectuales del momento, como por ejemplo la de Salvador Novo, entonces de veinte años. Esta situación condujo a que en breve tiempo se hiciera una nueva edición de *Los de abajo*, primero por entregas, en el suplemento *La Novela semanal* de el mismo *El Universal Ilustrado* y después en forma de libro, con el mismo sello editorial. A partir de entonces, *Los de abajo* se difundió ampliamente por primera vez, se discutieron sus valores en los diversos medios de comunicación y poco después se tradujo a los más distintos idiomas. De hecho, hasta que en los años ochenta *Pedro Páramo* de Juan Rulfo desplazara a *Los de abajo* del primer lugar, la novela de Azuela era el libro con más ventas en México.

Tras la polémica, el éxito de la novela estaba asegurado. Sin embargo, lo más relevante para este estudio es la reflexión de que un hecho de esa magnitud no se produce de la noche a la mañana ni tampoco puede suceder espontáneamente, sino que obedece a distintas circunstancias, principalmente las que determina un campo literario, como se verá a continuación.

El crítico Víctor Díaz Arciniega (1989) observa que el llamado “descubrimiento” de Azuela es meramente incidental, y que lo importante es explicar el cómo y el por qué de la polémica, puesto que ello permite ver algunos planteamientos ideológicos y estéticos del momento. En este apartado se plantean diversas preguntas sobre el contexto –social,

México, sobre todo en el debate entre nacionalistas y cosmopolitas, en donde lo viril sería el arte de los muralistas y de los narradores de la Revolución, mientras que el afeminamiento recaería en el internacionalismo del grupo Contemporáneos o bien en aquella literatura que escapara de los lineamientos establecidos por la cultura oficial. Véase al respecto el libro de Guillermo Sheridan (1985) *Los Contemporáneos ayer*.

²⁰ Pseudónimo que encubría a tres periodistas de la época: Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela. Citado por John E. Englekirk (1935).

político, cultural— en el que está inmerso un autor y que determina una tendencia artística: el Estado se apropia del quehacer intelectual de algunos escritores a través de su subsidiario, el campo literario, logrando sepultar o catapultar una obra, independientemente de sus méritos estéticos, y ello hasta el punto de definir la orientación de una literatura, e incluso gestar un género nuevo como sucedería, en este caso, con la llamada Novela de la Revolución.²¹

Además de Díaz Arciniega, Guillermo Sheridan (2004:9) se refiere a este debate verificado en el México posrevolucionario durante los años veinte del siglo pasado y establece al mismo tiempo ciertos principios teóricos sobre la polémica. En su libro, Sheridan señala que ésta tiene sus raíces de la voz griega *polemos*: guerra, y que el polemista está como nunca en el centro de la escena política, por lo que vigila sus palabras como nunca lo haría en sus demás textos, pues sabe que se le leerá con gran cuidado, en busca de sus errores, para emplearlos como argumentos en el contraataque. La naturaleza de la polémica es colectiva, y si bien inicia con dos contendientes, después aparecen otras voces, que conforman, a lo largo de su desarrollo, una especie de ensayo colectivo. Este conjunto de textos o corpus conformado por voces diversas que se añaden se convertirá, con el paso del tiempo, en documentos históricos a ser descifrados por críticos e historiadores.

La polémica es un tipo de texto que capta a un público numeroso que, al observar la pelea, reúne elementos para justipreciar o execrar cada postura de los que contienden, y se acerca al tema en cuestión de modo partidario, casi siempre con un tono de aparente imparcialidad. Sheridan señala en el mismo espacio que “es una erupción argumental que alivia o por lo menos replantea las tensiones subterráneas de una cultura”. Durante la polémica se pone en juego la pericia en la expresión; tiene que ver “con la esgrima intelectual y hasta con la calculada dosificación de violencia, humor o cautela que va

²¹ Pierre Bordieu (1995: 344) define el campo literario de este modo: “Es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan, por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito o la de un poeta de vanguardia, al tiempo que es un campo de luchas de competencias que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Y las tomas de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.), que se pueden y deben tratar como un sistema de oposiciones para las necesidades del análisis, no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este sistema es la propia lucha”.

exigiendo el desarrollo de los argumentos”. Hay en ella lo mismo elementos boxísticos que de pieza dramática e incluso hasta de disputa de juzgado; cada entrega de uno y otro rival inicia un acto histriónico, abre una sesión jurídica o señala otro round, y cada vez que se cierra o concluye, los jurados deliberan y los contendientes se agazapan y se reponen en su esquina.

La polémica literaria de 1924 – 1925 debe considerarse a la luz de los acontecimientos que la rodean, pues se verifica precisamente en un momento en que el país comienza a estabilizarse y a definir sus instituciones, cuando las tensiones e indefiniciones en el campo literario mexicano lo hacían especialmente inestable. Tras la lucha armada, el Estado mexicano redefinía su sentido de lo nacional y, como señala Daniel Cosío Villegas, según escribe el mismo Sheridan (2004: 28), “La revolución que había derribado con estrépito una organización económicamente falsa y un régimen político inmoral, exigía el nacionalismo”.

José Vasconcelos, quien primero fue rector de la Universidad Nacional (aun sin Autonomía) y enseguida Secretario de Educación, fue la autoridad que definió lo que era verdadero en el marco de lo nacional y lo deslindó de lo que era falso o apócrifo, así que para el discurso oficial era de esperarse la predilección por un arte y por una literatura de estirpe nacionalista y revolucionaria, lo que conformaría el tema central y la directriz de la polémica que tratamos de elucidar en este espacio: la literatura existente hasta ese momento es denostada por su indiferencia ante la lucha sangrienta iniciada en 1910, así como también por su falta de actualización, por su sentido de evasión de la realidad.

Al autor de *Ulises criollo* le preocupaba el papel de la cultura como apoyo al proyecto revolucionario; estaba seguro de que a partir de una educación mejor difundida se daría paso a un nuevo país, que sería el protagonista de una especie de epopeya mexicana, y el arte que más se ajustaba a esta idea era la plástica. Entonces decidió apoyarla resueltamente, pero en un más amplio formato, de aquí el decidido apoyo que brindó a los muralistas como Diego Rivera (1886 – 1957) y José Clemente Orozco (1883 – 1949). Al identificar Patria, República y Educación, Vasconcelos aspiraba a convertir al Estado Nacional en “director del gusto estético de las masas”. A una revolución política correspondía una revolución estética. Por ello proponía el tipo de arte que demanda la “realidad Nacional “ y que “exige el proyecto de nación” .

Naturalmente la postura del autor de *La tormenta* es una ideología de dogma, que condena la disidencia y convoca a realizar no un arte libre, sino el arte “que demanda la realidad nacional”, aquél que invita a “no evadir el compromiso con la realidad”, como a su juicio hacen la pintura de caballete y el teatro psicológico, los que a Vasconcelos le parecieron formas de arte “egoístas, cobardes y vulgares”. Debe observarse que no se trataba de las opiniones de un intelectual cualquiera de la época, sino que era el mismísimo Secretario de Educación quien trazaba la línea de acción correcta para escritores y artistas, no cualquier ciudadano, sino del autor del proyecto educativo más amplio y ambicioso de la historia de México. Ante la penuria en la que tradicionalmente viven artistas y escritores de México, era natural que en un gran número de éstos cerraran filas siguiendo los lineamientos vasconcelistas.

Cuando Francisco Monterde “descubrió” a Azuela, la novela *Los de abajo* vino como anillo al dedo al discurso oficial, ya que en el terreno literario no se había manifestado todavía la ideología del nuevo gobierno, sustentada en los valores humanos de un pueblo sojuzgado por la dictadura. Se trataba de un texto que relata hechos de la lucha armada, con escenarios rurales, campesinos en armas luchando contra la justicia, con su caudillo y su ejército popular, que demanda el usufructo de la tierra y exige libertad. En aquél momento no se vio –o no se quiso ver– que *Los de abajo* en su relato lleno de desaliento, de dudas en torno a las consecuencias que traería la Revolución triunfante. Un relato que hace ver las carencias ideológicas de sus participantes, que exhibe su codicia y su corrupción no podía ser un objeto artístico demasiado favorable al movimiento triunfante, pues expone las crueldades y miscrias, los incidentes no siempre heroicos de los participantes.²²

Ahora bien, el perfil de los polemistas puede dar más claridad en este asunto, sobre todo el de Victoriano Salado Álvarez, junto con el de Julio Jiménez Rueda, el principal antagonista del defensor de Azuela, Francisco Monterde. Salado tenía en contra ante un público ávido de transformaciones su procedencia porfirista y conservadora: su discurso representaba a la vieja escuela, contraria a los jóvenes críticos de *El Universal*,

²² El tema de Azuela es revolucionario, pero su enfoque es de un pesimismo contrario a la Revolución y a la exaltación vasconcelistas del intelectual como un misionero de la cultura y de la alfabetización.

quienes pugnaban por una renovación de las letras nacionales. Era urgente para éstos una actualización de la literatura, cuyos límites ya había establecido Vasconcelos: buscar muchos lectores con el afán de educar a las masas; exaltar las virtudes de la Revolución; convocar a la unión espiritual de la nación. Se pugnaba por un arte pedagógico que tematizara los objetivos del movimiento iniciado por Francisco I Madero, lo cual exigía del artista salir de su intimidad, ir al campo, a las aulas, a las tribunas; olvidarse, en fin de esa literatura vaga y remota que había predominado.

Claude Fell (1989:537) dice al respecto que el de Vasconcelos fue un discurso que “admiraba la sombría noción de la readaptación moral y estética del intelectual”, es decir el que abandona sus ambiciones e intereses individuales en busca del bien común. Vasconcelos tenía también una visión pragmática de la escritura. El mismo Fell señala que en la carta del 7 de marzo de 1916 a Alfonso Reyes confesaba respecto de sus páginas: “renuncio a la esperanza de que suene bien, me conformo con que se entienda”. Sin embargo, Reyes reconoce que debe a los libros de Vasconcelos emociones muy intensas y elevadas, “de un orden seguramente superior a lo puramente literario”. Esta visión de que la literatura debe preferir el efecto que consiga a la forma que se emplea, pasa a ser lo que llevó Vasconcelos a mediatizar la producción literaria de los autores de principios de los años veinte.

Por su parte, también Salado descarta a Mariano Azuela como el representante de la nueva literatura nacional: “le puedo asegurar al señor Monterde que el señor Azuela no es el novelista de la Revolución”, y más adelante parangona juventud con innovación literaria: “El señor Azuela más bien pertenece a mi generación que a la del señor Monterde, pues entiendo que peina los cincuenta”.

Claude Fell (1989: 527) cita el texto introductorio de Vasconcelos a la revista *El maestro*: “Escribimos para las muchos, más con el propósito constante de elevarlas y no nos preguntamos qué es lo que quieren las multitudes, sino qué es lo que más les conviene, para que ellos mismos encuentren su camino de redención”.

El Congreso de Escritores y Artistas al que convocó el secretario de Educación fue anunciado en el mismo diario que ventiló la polémica, *El Universal*, el 26 de abril de 1923. Llama la atención que los postulados coinciden con los que proclamaban a Azuela desde *El Universal* como el Novelista de la Revolución, es decir, se preconizó en aquel evento la

exaltación de un arte que reivindicara al pueblo, a la Revolución y a los distintos valores nacionales.

La Confederación de Trabajadores Intelectuales era el instrumento del Estado que había dado un carácter corporativo a los artistas y a los escritores, cuya axiología se componía de elementos como “lo nuestro”, “nuestros valores” “nuestra América” (recuérdese que el escudo de la Universidad Nacional tiene la figura del continente americano a partir del río Bravo, excluyendo del mapa a Estados Unidos y a Canadá). elementos que entraron precisamente en juego durante la polémica, objetivándose con la dicotomía Viril / Afeminado: la literatura de evasión, como por ejemplo la que practicaban los colonialistas en la segunda década del Siglo XX, era condenable y equivalente a un arte afeminado.

Al mismo tiempo, se puso en juego el antiguo tópico de la lucha entre lo viejo y lo nuevo, de los antiguos contra los modernos, en el que siempre lleva ventaja lo novedoso.²³ Ahora bien, resulta muy curioso observar que, tanto Monterde como Jiménez Rueda, principales protagonistas de la polémica en torno a Azuela y a la nueva literatura mexicana, habían escrito piezas colonialistas, consideradas en el momento de la polémica como piezas de una literatura de evasión, textos de escritores decadentes y afeminados. En el libro varias veces citado, Guillermo Sheridan ridiculiza esta postura con el enunciado: “el escritor debe ser la conciencia social del pueblo y el que no lo acepte así es mariquita”. Ya en su momento, el autor que firmaba con el pseudónimo de Jerónimo Coignard, el 23 de octubre de 1924, en su artículo “Crónicas”, citado por Díaz Arciniega (1989), ironiza a los colonialistas: “los escritores que viven con los ojos sagaces hacia los tiempos coloniales, desde don Artemio del Valle Arizpe hasta Pancho García Izcabalceta, han dibujado, según creo, minuciosos retratos de los señores ediles de entonces con arte recio y arcaico”. Para ese momento, Julio Jiménez Rueda había escrito los siguientes libros: *Bajo la cruz del sur* (1922), *Sor Adoración del Divino Verbo* (1923) y *Moisen. Historia de judaizantes e inquisidores* (1924), mientras por su parte Francisco Monterde había publicado *El madrigal de Cetina* (1918), *El secreto de la Escala* (1918) y Artemio del Valle Arizpe *Doña Leonor*

²³ Véase el volumen de Ernst Robert Curtius (1975: 349) *Literatura europea y Edad Media latina*, en donde este autor propone un sistema de tópicos para englobar los temas que se reiteran a lo largo de la historia literaria.

de Cáceres y Acevedo y Cosas tenedes (1922), *La güera Rodríguez* (1949), *Vidas milagrosas* (1921), *La muy noble y leal ciudad de México, según relatos de antaño y hogaño* (1924).

Victoriano Salado Álvarez y Nemesio García Naranjo, intelectuales orgánicos del porfiriato en su momento, simbolizaron lo pasado, mientras que Francisco Monterde y Carlos Noriega Hope eran representantes de la nueva generación, que enarbolaba una corriente literaria que se proponía ante el público como vigente y actualizada. En este debate entre el decadente pasado y el novedoso presente se radicalizarían las posturas y, de igual forma a como sucedió durante los primeros años de la Revolución Rusa, se atacó la literatura anterior a los postulados vigentes, considerándola reaccionaria; así, el vasconcelismo negó virtudes al arte precedente, el arte que no se dirigiera al pueblo. El conservador Salado Álvarez ponderaba estrictamente valores estéticos, no temáticos, atacando a su vez la literatura del momento: “creo que no hay literatura nueva y que la que hay no es mexicana... y a veces ni siquiera literatura”, escribió en su artículo “¿Existe literatura mexicana moderna?”, con ese estilo decimonónico que lo caracteriza, con sus latinismos intercalados y sus verbos colocados al final de la oración.

La polémica aparecida en *El Universal* a mitad de los años veinte propuso la renovación de la literatura durante un momento cultural difícil; se trató, sin embargo, de un duelo llevado a cabo mediante la destreza discursiva en ambos bandos, apelando a la opinión pública como su árbitro, pues la estructura de la polémica, su esencia, es fundamentalmente retórica, como señala Moreno Villareal, citado por Sheridan (2004): “El recurso de la demostración como refutación por la palabra, la autoridad y la cita, cuando no por la burla; la deferencia interesada por la verdad en beneficio de la verosimilitud y a veces de la falacia, hacen de la polémica un ejercicio fundamentalmente retórico”. Los jóvenes polemistas de *El Universal* como Carlos Noriega Hope (que en ocasiones formaba como José Corral Rigan), alentaron esta apropiación, como se ve en su artículo publicado el 12 de noviembre de 1924.: “La revolución tiene un gran pintor, Diego Rivera. Un gran poeta, Manuel Maples Arce. Un futuro gran novelista, Mariano Azuela, cuando publique la novela de la revolución”.

Esta frase es reveladora de que se estaba preparando el terreno de la discusión sobre *Los de abajo*: al legitimarse al dirigente del movimiento estridentista Maples Arce y al

muralista Diego Rivera como los más dignos beneficiarios del movimiento revolucionario que ahora estaba en el poder, Noriega Hope allanaba el camino de ocupar la plaza vacía de la novela revolucionaria.

La vida literaria mexicana de aquellos años, espejo de la vida política, establecía también sus bases estructurales con sus típicos cenáculos y su corporativismo, sus camarillas y afiliaciones, revistas, suplementos, plazas administrativas y subsidios, deudas y favores, para erigirse en la autoridad que legitima o denosta, que exalta o execra. Al escritor desafiado que era Azuela se le ignoró mientras no era aprovechable, pero en el momento en que las circunstancias cambiaron y ya no fue posible continuar con el ninguneo, se hizo lo posible para proyectarlo como un elemento favorable a la política cultural institucionalizada, y entonces el Estado mexicano tomó la sugerencia de los jóvenes periodistas culturales de *El Universal* para apropiarse de Azuela y de su novela *Los de abajo*.²⁴

El diario *Omega*, escribe Díaz Arciniega (1989:73), en el editorial del 1 de abril de 1925, sintetiza de esta manera la polémica establecida: “se habla de revolución y de revolucionarios, de reacción y de reaccionarios. Las palabras no son más que en el fondo un pretexto para acaparar los puestos públicos e impedir comparaciones ventajosas”.

La polémica hace públicos los planteamientos de cada uno de los adversarios: no se intenta reconciliar los puntos de vista opuestos, ni tampoco se intenta convencer de sus errores al antagonista, sino al público: por esa razón puede llegar a pensarse que el debate en cuestión fuera calculado por los mismos protagonistas, al menos por los que colaboraban en *El Universal*. Un montaje o puesta en escena en forma de polémica puede ser una hipótesis de trabajo que parte de la pregunta: ¿a quiénes beneficiaba el debate? Indudablemente al autor del controvertido libro al que poco antes nadie hacía caso; a los editores de *El Universal Ilustrado*, que publicaría la novela por entregas, y los del diario, que publicaría más tarde la obra en un volumen, ambos con ventas muy cuantiosas y un cúmulo más incalculable de poder simbólico; al Estado mexicano, que veía en esta novela

²⁴ Pierre Bordieu (1967: 251) escribió que “El autor está condenado a acechar en la incertidumbre los signos siempre ambiguos de una elección siempre pendiente: puede vivir el fracaso como un signo de elección o el éxito demasiado rápido y demasiado estrepitoso como una amenaza de maldición (por referencia a una definición histórica del artista consagrado maldito) y debe reconocer necesariamente, en su proyecto creador, un proyecto que es siempre proyecto de ser reconocido”.

un instrumento de legitimación de su política de un arte nacionalista dirigido a las masas; finalmente también a sus contendientes, sobre todo a Francisco Monterde, que se vería rodeado de elogios por haber “descubierto” *Los de abajo* y haberle dedicado epíteto de La Novela de la Revolución Mexicana.

De esta manera, la polémica sobre el afeminamiento de la literatura mexicana franquea el paso a la difusión de la obra de Azuela y finca una tendencia crucial en la literatura de nuestro país, lo que puede interpretarse como el triunfo de una estética –nacionalista, pragmática– sobre otra –esteticista, sustentada en observaciones como las de Victoriano Salado Álvarez, Nemesio García Naranjo y más tarde el grupo Contemporáneos–, el triunfo de una literatura que a falta de mejor nombre se le llamó “viril” sobre otra a la que se despreció con el apelativo de “afeminada”; el triunfo, en fin, de un grupo sobre otro grupo –o conjunto de grupos– con ambiciones artísticas que no estaba de acuerdo con la mediatización de su obra en beneficio de intereses políticos y económicos más que literarios. Es decir, no se trataría de una discusión sobre principios estéticos ni técnicos, sino de una disputa por el poder. Las consecuencias de este triunfo nacionalista pueden observarse a lo largo de bien entrado el siglo XX, por ejemplo en el pasaje que narra Antonio Alatorre y cita Díaz Arciniega (1989), durante la campaña de De la Madrid, es decir, hacia 1982:

Por razones que callo, yo, que desde los días de la candidatura de López Mateos descreo del diálogo del intelectual con el político, acepté “dialogar”, en compañía de unos treinta intelectuales y artistas jaliscienses. Con el licenciado de la Madrid, a comienzos de su campaña electoral, en Guadalajara. Horas antes del diálogo, quienes habíamos ido desde el D.F. tuvimos una sesión de adoctrinamiento. Así como suena. La cosa era tan rara, que yo, al menos, tardé un rato en entender. Un desconocido nos aconsejaba decirle al candidato aproximadamente esto. “Lo que falta en México es más mexicanidad; hay mexicanos no orgullosos de serlo; de usted esperamos una política muy nacionalista”, etcétera: y, cosa aun más increíble, nos pedía que eso pensáramos, que eso nos saliera de adentro. El candidato llegó dos horas después de lo anunciado, y el diálogo se redujo a una serie de alocuciones a cargo de los artistas e intelectuales fieles a la provincia, que, no

tan echados a perder como nosotros, los arraigados en el D.F., dijeron en efecto lo que el desconocido quería que todos dijéramos. (A la hora delseudodiálogo ya no era desconocido: Emmanuel Carballo había averiguado que se llamaba Salinas de Gortari.) Recuerdo a dos pintores que sugirieron tomar, durante el sexenio, medidas rigurosas para evitar casos como el de José Luis Cuevas, número uno (por lo visto) de los pintores desmexicanizados. Pero el que más me impresionó fue un hombre de letras, cronista de la ciudad de Guadalajara, que, alarmado por la desnacionalización galopante de la juventud jalisciense a causa de la lectura de autores extranjeros, prácticamente le pidió al candidato que, en caso de llegar a presidente, ordenara leer tan sólo LITERATURA NACIONAL. Olvidando entonces mi propósito de sólo ser espectador y oyente, pedí la palabra y dije más o menos esto: “Por fortuna aquí está Juan Rulfo que no me dejará mentir. Él pasa por autor mexicanísimo pero a mí, que lo conocí aquí, en Guadalajara, en 1944 o 45, me consta que Rulfo leía en esas fechas puras novelas gringas.” No sé si toda la gente se rió, pero entre los que sí se rieron, según supe después, estaban Rulfo y el licenciado De la Madrid.

Por lo visto, el discurso nacionalista en el arte y en las letras fue muy redituable para el Estado Mexicano hasta bien avanzado el siglo, un discurso, sin embargo, en el que habían dejado de creer intelectuales más avisados y menos crédulos, como Antonio Alatorre y el mismo Juan Rulfo. Esta situación parece tener su origen, al menos en el terreno de las letras, en los dos artículos mencionados que dieron inicio el debate: “El afeminamiento de la literatura mexicana” y “Existe una literatura mexicana viril”, de Julio Jiménez Rueda y de Francisco Monterde respectivamente.²⁵ Ambos escritores eran miembros de una misma generación que colaboraba en el diario cuyo suplemento dirigía otro colega que también terció en la polémica, Carlos Noriega Hope —quien, como ya se

²⁵ En la contraportada del libro citado de Francisco Monterde (1982) aparece una fotografía del Grupo de Los Siete Autores Dramáticos, del cual formaban parte el mismo Monterde junto con Ricardo Parada León, los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García, Arqueles Vela, Mauricio Magdaleno y Juan Leonardo Cordero. Durante la polémica, Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde pudieron discrepar en su visión de Azuela, pero eran compañeros en *El Universal* e incluso este último se uniría después a su grupo teatral, según señala el propio Monterde (1982): “Obtuvimos el apoyo de la sociedad Mexicana de Autores que habíamos contribuido fundar, con Julio Jiménez Rueda quien se unió después en nosotros”, es decir al mencionado grupo de los Siete Autores Dramáticos, también conocidos como los Pirandelitos.

dijo, en ocasiones aparecía con el pseudónimo de José Corral Rigan y era el director del suplemento.

Otro elemento más que abonaría a la idea de que la polémica respondía sobre todo a las disputas por el poder, sería que el afeminamiento al que se hace constante referencia alude directamente el aspecto más sensible y evidente de otros escritores aun más jóvenes que ellos, como Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, quienes se reunirían en torno a la mencionada revista *Contemporáneos*, y serían rivales que también pugnaban por alcanzar ciertos espacios culturales que se otorgaban en forma de subvenciones y cargos administrativos.

Monterde entronizó a Azuela como el más viril en la escala de valores de ese tiempo, lo que equivalía a decir, el mejor, el escritor cuyos temas y valores eran “los nuestros”. A pesar de su imparcialidad aparente, el Estado se apropió de los contenidos nacionalistas de *Los de abajo* colocando a Mariano Azuela, en primer plano con respecto a los escritores mexicanos del momento. Con una novela que marcó definitivamente la ruptura entre la generación precedente y la que asumía la responsabilidad de “lo moderno”: al fin se daba la actualización de la cultura mexicana, pues como señala John Rotherford, citado por Díaz Arciniega (1989): “Los voceros de los gobiernos revolucionarios prepararon el camino con sus llamamientos a fin de crear una literatura genuinamente revolucionaria”.

En el desarrollo de su defensa de Azuela, Monterde pregunta: “¿Quién conoce a Mariano Azuela fuera de unos cuantos literatos amigos suyos? Y sin embargo, es el novelista mexicano de la Revolución, el que echa de menos Jiménez Rueda en la primera parte de su artículo”. Se queja también de la ausencia de crítica en aquellos tiempos posteriores a la turbulencia revolucionaria: “Existe una literatura mexicana viril que sólo necesita para ser conocida por todos de una difusión efectiva”. Victoriano Salado Álvarez, el adversario más diestro y que significativamente no entregaba sus colaboraciones a *El Universal*, sino a *Excélsior*, aprovechó para revirar con una de las armas fundamentales de la polémica, el sarcasmo: “Sostener que no hay literatos porque no hay críticos, sería lo mismo que atribuir el que los niños nazcan sin pies a que no hay zapateros como Herman que calcen con todo primor a los infantes”.

Sin embargo, Salado cometió un error imperdonable en el fragor de una polémica: confesar una ignorancia, y escribió con toda honestidad que no conocía la novela, ya que ésta no era otra cosa que “una curiosidad bibliográfica”. Monterde contraatacó con el artículo “Críticos en receso y escritores desesperanzados”, en el *Universal* del 13 de enero de 1925: dijo que si una buena novela como *Los de abajo* pasa “inadvertida aun para personas tan ilustradas como don Victoriano, tenemos un receso en la crítica”.

Julio Jiménez Rueda reconoció, en “el decaimiento de la literatura mexicana” (*El Universal*, 17 de enero de 1925), que tampoco conocía *Los de abajo*, pero que tras las observaciones de Monterde ya había leído la novela, que no era otra cosa que un libro que sólo conocían sus familiares y sus amigos, dándole en parte la razón a su adversario.

El 22 y el 24 de febrero del mismo año, *El Universal Ilustrado* publicó los resultados de la encuesta mencionada anteriormente, que iba con el siguiente título en caracteres muy grandes:

¿EXISTE UNA LITERATURA MEXICANA MODERNA?

Se incluyeron las opiniones de Federico Gamboa, Salvador Novo, Enrique González Martínez, José Vasconcelos y el propio Mariano Azuela.

En medio del debate, el diario anunció, el mismo 22 de enero de 1925, la publicación inminente de *Los de abajo*, junto con el encabezado:

LA GRAN SENSACIÓN LITERARIA DEL MOMENTO.

UNA CREACIÓN PALPITANTE DE NUESTRA VIDA.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO OFRECE

LA ÚNICA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN

Con este epíteto de “única” se lograrían dos efectos: el encumbramiento de Azuela y el que otros escritores, en ocasiones simples diletantes, se creyeran emplazados a componer sus memorias revolucionarias y quisieran exponer lo que también ellos vivieron durante el proceso revolucionario. Esto último daría como resultado el amplio número de

narraciones que, entre 1928 y 1945 aproximadamente, fueron publicadas y se han agrupado bajo el título general de Novela de la Revolución Mexicana, un fenómeno que ha sido observado por Max Aub en su libro, editado por la UNAM y citado por Díaz Arciniega (1989: 16), *La crítica de la novela mexicana contemporánea*: en realidad, dice Aub, “no fusilaron intelectuales sino coroneles y generales, lo que permitió que los escritores tuvieran tiempo de expresar sus rencores y publicarlos. De todos modos, la expresión Novela de la Revolución Mexicana, inventada por un norteamericano, no aparecerá sino hasta que se consolide el partido mayoritario y se agrupen todas las facciones que llevaron a cabo, separadas y solidariamente, la revolución”.

En su edición del 25 de enero, el *Universal Ilustrado* hacía también un especial reconocimiento al joven Francisco Monterde por haber defendido “la personalidad del ignorado médico de provincia, verdadero novelista”. Explicaba el fenómeno de la siguiente manera:

Debido a la invencible curiosidad suscitada por la polémica entre el público selecto de México por conocer la obra, *El Universal Ilustrado*, que vigila atentamente el desenvolvimiento artístico del país, fue quien propuso, contra viento y marea, mostrar a la nación la figura interesante del doctor Azuela.

El reconocimiento público a Monterde y el virtual triunfo de los jóvenes periodistas de *El Universal*, el alinearse de este periódico a la política cultural del Estado y el interés económico inherente a toda empresa, en este caso la industria editorial, no parecen a simple vista acontecimientos casuales.

Así, el 29 de enero de 1925 se publicó la primera de cinco entregas de *Los de abajo* en el suplemento *La Novela Semanal*, junto con una entrevista más, ésta de Febronio Ortega: “Azuela dijo”, acompañado de una fotografía del autor. Días después, Eduardo Colín hizo una revisión crítica de la obra del autor *Mala yerba* y el mismo Francisco Monterde publicó el artículo “Los de arriba y los de abajo”, donde, con la modestia del caso, se adjudicaba el sencillo mérito de haber descubierto una obra extraordinaria que, de

cualquier modo, aunque él no lo hubiera hecho, tarde o temprano, iba a ser reconocida.²⁶ Además de toda esta atención de los medios al autor y al libro, como señala José Luis Martínez (1973:118), Antonieta Rivas Mercado produciría poco después la adaptación al teatro de *Los de abajo*, en versión del propio Azuela,

Victoriano Salado Álvarez se acercó a Azuela para hacerle también una entrevista, la que apareció publicada el 4 de febrero en *Excélsior* con el título de “Las obras del doctor Azuela”. En este espacio elogia el arte de Azuela, pero también señala que la obra del jalisciense acusa errores elementales e imperdonables a cualquier narrador, de concordancia, de fallas de estilo; observa repeticiones inútiles y hasta faltas de ortografía. Entonces Carlos Noriega Hope reaccionó publicando su artículo “La crítica del punto y coma”, el 10 de febrero, en *El Universal Ilustrado*, donde afirma que la importancia de Azuela no puede disminuir ni un ápice, ni la crítica debería detenerse en señalar “esas minucias” consignadas por Salado.

El 2 de abril de 1925 se publicó una nueva encuesta en la que se pregunta a diversas personalidades del campo literario:

¿EXISTE UNA LITERATURA MEXICANA MODERNA?

Aparecen también las consideraciones al respecto del doctor Azuela, que para ese momento debió sentirse sorprendido y abrumado ante tanta distinción, luego de vivir en el olvido y en el anonimato. Más tarde, vuelven a interrogarlo en otra encuesta: “¿Existen autores teatrales en México?”, y el 11 de junio de 1925 lo entrevistaron nuevamente para preguntarle: “¿Con qué escribe usted, don Mariano?”, es decir, ¿con qué utensilios componía sus páginas?, es decir que la atención prodigada a Azuela llegaba ya hasta el

²⁶ Monterde (1982) señaló que “[...] cuando al aparecer la segunda edición de *Los de abajo* escribí mi impresión acerca de ese libro, para mí el primero que conocía de los publicados por el autor [...] Fue en esa fecha de la edición mexicana, en los años veinte, cuando fui uno de los primeros lectores que tuvo esa obra en la capital y sin duda el primero que escribió acerca de esa novela casi ignorada”. Ya antes Monterde había publicado en *Biblos*, el boletín de la Biblioteca Nacional, el 28 de febrero de 1920, una reseña de la segunda edición, muy poco difundida, como la primera de El Paso, de *Los de abajo*, y también una relación de las obras publicadas del autor. Como redactor de la revista *Antena*, en octubre de 1924, publicó también un relato breve de Mariano Azuela: “Y últimamente...”.

fetiché. También, en “Nuevos conceptos sobre el utrapelonismo”, del 8 de octubre de 1925 quisieron saber: ¿“Qué opina usted del cabello corto femenino”?

Tras el éxito de *Los de abajo* y su “descubrimiento”, señala el mismo José Luis Martínez en el espacio citado, nuestros novelistas, “Interesados en la tan rica veta que se les proponía, comenzaron a publicar casi ininterrumpidamente desde 1928 hasta dos décadas más tarde una abundante serie de obras narrativas a la que ha venido a denominarse *Novelas de la Revolución*”. El éxito de Azuela era absoluto, pero *Los de abajo* había tenido un tránsito sinuoso: de ignorada por completo a difundida ampliamente, hasta llegar a convertirse en la novela que inaugura un género literario, un siglo después de que Lizardi cerrara el ciclo de la picaresca, otro género o tendencia de las literaturas hispánicas. John Eugene Englekirk (1935) sintetiza así los vaivenes de fortuna de don Mariano Azuela y de su obra: “El éxito espectacular de esta obra concentró la atención mundial en su autor, y grande fue la sorpresa al descubrir que Azuela era [...] un modesto cirujano que ejercía en uno de los barrios más pobres de la capital mexicana”.

CONCLUSIONES

Mariano Azuela establece un nuevo género o tendencia literaria en el México contemporáneo, en parte debido a sus virtudes literarias: el aprovechar las técnicas del naturalismo francés para revelar con toda su crudeza una situación injusta como la que se vivía durante los hechos de armas tras el derrocamiento de Porfirio Díaz, después de treinta y cuatro años en el poder, y la caída de Francisco I Madero de la Presidencia de la República.

La novela *Los de abajo* puede equipararse a las escenas presentes en los murales de José Clemente Orozco, expuestas con un lenguaje plástico sencillo y poderoso, sin un gran colorido porque ambos se propusieron plasmar las agonías y las angustias del dolor humano. Con el aprendizaje técnico aprendido de los maestros europeos, tanto Orozco como Azuela presentan amargas imágenes de un mundo opresivo, denso y desgarrado, en las que son frecuentes la destrucción, la violencia, el caos y la anarquía, con el fin de expresar el lado más doloroso de la existencia.

El establecimiento de lo que conoce como Novela de la Revolución se debe, en parte también, a las circunstancias de un campo literario en formación, hacia 1925, cuando las instituciones culturales se hallaban en un punto de indefinición que desembocó en el establecimiento de una línea cultural conveniente a los intereses del Estado Nacional. Con el apoyo de los denominados intelectuales orgánicos y la política nacionalista a favor, *Los de abajo* se convirtió en un éxito de librería; a partir de entonces ha merecido una minuciosa atención por parte de la crítica, no sólo mexicana; ha llegado a ser el libro más traducido y de mayores ventas en nuestro país durante casi todo el siglo XX, siendo que de 1915 y hasta finales de 1924, es decir, durante un decenio, nadie lo había leído y sólo había sido reseñado una vez.

Debido al apoyo decidido de los gobiernos posrevolucionarios a la plástica mexicana de gran formato, desarrollada principalmente por Diego Rivera y el mencionado José Clemente Orozco en los muros de los antiguos edificios de la ciudad de México, se había dejado a un lado el arte literario; entonces los jóvenes periodistas de *El Universal*

Ilustrado, Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde y Carlos Noriega Hope se empeñaron en “descubrir” a un novelista veterano e ignorado y “que ya peinaba los cincuenta” –según la frase de Victoriano Salado Álvarez–, Mariano Azuela, autor de un relato que se proyectó como el modelo actualizante de la novela mexicana que cifraba la realidad cultural de aquel momento convulso de la segunda década del siglo XX.

Asimismo tuvo a favor el que la novela fuera resultado de la experiencia personal y no de la imaginación –como sucediera con la novela colonialista que estuvo en boga y practicaron los propios polemistas que debatieron en *El Universal Ilustrado* a finales de 1924 y principios de 1925–, ya que Azuela formó parte de las huestes villistas y escribe desde la perspectiva de un testigo de los hechos, a la manera en que lo hiciera Bernal Díaz del Castillo. De esta manera se presentaba *Los de abajo* al lector: el doctor estuvo presente en lo que nos cuenta y puede decirnos cómo fue todo. Así, Mariano Azuela tuvo el efecto de haber compuesto una especie de reflejo de la realidad sin literatura, como un antecedente de lo que hoy se ha dado en llamar “la no ficción”, a partir de la novela de Truman Capote *A sangre fría*. Esto, engarzado con una política que llegaba a extremos del fanatismo nacionalista y revolucionario, hizo que cundiera como ejemplo y modelo narrativo, adecuado, oportuno, en fin, políticamente correcto.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1999): *La Poética*. México: UNAM. Versión de Juan David García Bacca.
- Aubrecht, Erich (1983): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, Mariano (1979): *Los de abajo*. México: Colección Popular.
- Azuela, Mariano (2006): *Los de abajo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, Mariano (1974): *Páginas autobiográficas*. México: Colección Popular.
- Bartra, Roger (1982): *Estructura agraria y clases en México*. México. Serie Popular Era.
- Beristáin, Helena (2000): *Diccionario de retórica y poética*. México. Porrúa.
- Berler, Beatrice (1969): *Epistolario y archivo de Mariano Azuela*. México. Centro de Estudios Literarios. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bolaños Martínez, Raúl (1985): *Historia Patria*. México: Ediciones Pedagógicas.
- Bordieu, Pierre (1967): "Campo intelectual y proyecto creador", en Marc Barbut *et al*, *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI Editores, pp. 135 – 182.
- (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Editorial Anagrama. Col Argumentos.
- Cerda Massó, Ramón *et. Al.* (1986): *Diccionario de lingüística*. Madrid: Anaya.
- Chillón, Asensio. Lluís Albert (1999) "La era de la novela realista." *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Vol. 5 de *Aldea Global*. Valencia: Universitat de Valencia.
- De Teresa, Adriana (2006): *Conocimientos Fundamentales de literatura*. México: McGraw- Hill / UNAM.
- Dessau, Adalbert (1972): *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Diálogos platónicos: libro I "La republica e Ion"*.
- Díaz Arciniega, Víctor (1989): *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Díaz, Carlos (2004): *Filosofía. Un nuevo enfoque*. México: Mc Graw – Hill Interamericana Editores.
- Englerkik, John E. (1935): *El “descubrimiento” de Los de abajo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- González y González, Luis (2009): *Viaje por la historia de México*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Guzmán, Martín Luis (1980): *La sombra del caudillo*. México: Porrúa.
- Fell, Claude (1989): José Vasconcelos. *Los años del águila (1921 – 1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Krauze, Enrique (1987): *Místico de la autoridad, Porfirio Díaz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Austin, Alfredo, et. al. (1987): *Un recorrido por la historia de México*. México: SEP/SETENTAS. Vol. II. México: Porrúa / Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martín Vivaldi, Gonzalo (1993): *Teoría y Práctica de la composición y del estilo*. México: Paraninfo.
- Meyer Howard, Abrams (1962): “Orientación de las teorías miméticas”, en *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova.
- Monterde, Francisco (1982): *Personas, revistas y diarios*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Molina Enriquez, Andrés (1986): *La Revolución agraria de México 1910 -1920*. México, Universidad Autónoma de México.
- Pérez Correa, Alicia y Orozco Torre Arturo (2004): *Literatura Universal*. México: Pearson Educación México.
- Poltzer Georges (1989): *Cursos de Filosofía*. México: Cultura Popular.
- Silva Herzog, Jesús (1987): *Breve Historia de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sheridan, Guillermo (2004): *México en 1932: La polémica nacionalista*. México, CONECULTA/Ediciones sin nombre.

Sheridan, Guillermo (2009): *Los contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica.

Speckman, Elisa (2004): *Nueva Historia Mínima de México*. México: El Colegio de México.

Traven, B (1979): *La Carreta*. México: Brasa.

Todorov, Tzvetan (1974): *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. España: Siglo XXI.

Villapando, José Manuel y Alejandro Rosas (2003): *Historia de México a través de sus gobernantes*. México: Editorial Planeta Mexicana.

Zertuche Muñoz, Fernando (1988): *Luis Cabrera. Una visión de México*. México: SEP.

Zum Felde, Alberto (1964): *La narrativa hispanoamericana*. México: Aguilar.