



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**AVATARES EDITORIALES DE UN “GÉNERO”: TRES DÉCADAS DE
LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA**

**Tesis que para optar al grado de
Doctora en Literatura Hispánica
presenta**

Jaén Danaé Torres de la Rosa

ASESOR: Dr. Rafael Olea Franco

México D. F., Noviembre de 2013

Para Emilio Sebastián y Alejandro

ÍNDICE

Introducción.....	6
Capítulo 1. El concepto de la novela de la Revolución como problema teórico.....	23
1.1. Legitimidad epistemológica de un concepto difuso	24
1.2. ¿Qué es la novela de la Revolución? Revisión del concepto	28
1.3. La formación del canon de la novela de la Revolución.....	49
1.3.1. Concepto de canon.....	49
1.3.2. Contexto institucional de la novela de la Revolución: del modelo al canon.....	53
1.3.3. Enclasmamiento e imitación.....	69
1.3.4. Herencia: antologías, listados y canon	80
1.3.5. Institucionalización: la academia y la educación en la transmisión del canon.....	97
1.4. Hacia una teoría del mercado editorial para el texto literario.....	101
Capítulo 2. El nacionalismo en la cultura y en la literatura: la novela de la Revolución mexicana antes de la novela de la Revolución mexicana.....	117
2.1. La literatura de la Revolución y la literatura nacionalista antes de la polémica de 1925	118
2.2. La mitificación de la Revolución mexicana y las estrategias culturales en la formación de una identidad nacional	130
2.2.1. El nacionalismo y la producción artística y cultural.....	130
2.2.2. Iniciativas simbólico-culturales.....	139
2.2.3. Apoyos a las actividades artísticas	147
2.2.4. Los medios de comunicación masiva	150
2.2.5. Los concursos literarios	153
2.2.6. La educación.....	156
2.3. La búsqueda de una literatura nacional: la polémica de 1925 y la Revolución como tema literario.....	161
Capítulo 3. Establecimiento del modelo de la novela de la Revolución mexicana.....	172
3.1. Las publicaciones periódicas como promotoras de un cambio literario.....	173
3.1.1. El panorama literario en las publicaciones periódicas al surgimiento de la novela de la Revolución mexicana.....	173
3.1.2. Los soportes de creación y difusión de tendencias literarias en las publicaciones periódicas.....	200
3.1.2.1. Las polémicas y las encuestas	200
3.1.2.2. Las secciones especiales.....	208

3.1.2.3. Las novelas por entregas.....	213
3.2. Los nuevos tipos de escritores “profesionales”: cronistas, testigos y periodistas	220
3.3. El modelo de la novela de la Revolución mexicana.....	237
3.3.1. El estilo y los géneros literarios imbricados en la etiqueta “novela de la Revolución”	238
3.3.2. Los elementos paratextuales en la recepción de la novela de la Revolución	245
3.3.2.1. Los títulos y los subtítulos	245
3.3.2.2. Las portadas.....	275
3.3.2.3. Los prólogos y advertencias editoriales.....	281
3.3.2.4. Las listas de ventas, catálogos y propagandas dentro del libro	287
3.3.3.5. Las reseñas y las cartas	290
Conclusiones.....	296
Bibliografía.....	306
Obras.....	307
Hemerografía	316
Crítica	327
Imágenes.....	342

**AVATARES EDITORIALES DE UN “GÉNERO”:
TRES DÉCADAS DE LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA**

INTRODUCCIÓN

La novela de la Revolución mexicana es uno de los referentes, no sólo de la literatura mexicana del siglo XX, sino también de la cultura nacional. No hay recopilación que no incluya un texto de Mariano Azuela, u obra historiográfica o historia de la literatura que no mencione la importancia de Martín Luis Guzmán en la narrativa de este periodo. Contamos, incluso, con una antología que hasta la fecha es considerada como el canon, *La novela de la Revolución mexicana* de Antonio Castro Leal. Pocos trabajos, sin embargo, se detienen a reflexionar en torno a algo trascendental para su comprensión: el significado del marbete “novela de la Revolución mexicana”. Esta reflexión surgió gracias a mi primer acercamiento al tema, en el trabajo *La conformación del canon de la novela de la Revolución mexicana*, en el cual analizaba el proceso de canonización de este *corpus* de obras, en un entorno nacionalista. Evidentemente, la complejidad del tema no se agotó en esta aproximación, pero sí me permitió visualizar los caminos teóricos que quería seguir en el análisis de este amplio *corpus* literario.

Una de las primeras cuestiones que noté a raíz del análisis de la antología de Castro Leal fue la multiplicidad de formas narrativas que se engloban en un mismo nombre. Bajo este marbete encontramos cuentos, crónicas, estampas, viñetas, biografías, novelas, y dentro de las novelas hallamos las de tema proletario, las rurales, las urbanas, etc. Parecería que la etiqueta novela de la Revolución no se define desde una configuración genérica formal sino temática, es decir, desde la Revolución mexicana como tema. Incluso en las primeras aproximaciones críticas en torno a la novela de la Revolución, los estudiosos insistían en las coincidencias temáticas o temporales de las obras, pero no en sus

características formales, como veremos en el primer capítulo del presente trabajo, donde reviso el concepto de la novela de la Revolución mexicana como problema teórico a partir de un repaso crítico, con el fin de establecer su legitimidad nominal frente al proceso cultural que sobrevino a la Revolución. Para una mejor comprensión del episodio literario, lo he dividido en tres partes (cada una correspondiente a un capítulo) que representan el desarrollo del concepto: la discusión teórica a partir del marbete, el contexto cultural y crítico en el que surge, y su establecimiento como modelo literario.

Mis reflexiones a propósito de la conformación del canon de la novela de la Revolución y su inconsistencia formal como género me llevaron a la siguiente pregunta: ¿cuándo y por qué surge este modelo narrativo que se popularizó con la etiqueta novela de la Revolución? Responder a este cuestionamiento implica, no sólo indagar las razones por las que la novela de la Revolución es un grupo heterogéneo de obras, sino también buscar en los años anteriores a la famosa polémica literaria de 1925 que puso en el ojo público a Mariano Azuela y propuso como modelo literario a *Los de abajo*. Si bien inicié mi búsqueda en bibliotecas con una pregunta concreta y un camino tenuemente delimitado por las novelas y las publicaciones periódicas donde se publicaron las primeras versiones de muchas de ellas, la propia investigación bibliohemerográfica me llevó a rectificar mi hipótesis: el mercado editorial en el que surgen las narraciones de la Revolución fue determinante para la conformación e institucionalización de este modelo literario. Por tanto, un análisis temporal como lo tenía contemplado en un inicio no era pertinente para el nuevo enfoque de estudio, el cual se orientaba a la recreación del sistema literario en el que surge la novela de la Revolución. Una investigación previa corroboró estas inquietudes: la etiqueta “novela de la Revolución” se consolidó en la década de los treinta, justo cuando la

mayor parte de las novelas se publicaron. Pero, ¿qué pasó antes de la polémica de 1925? ¿Había novelas de la Revolución antes de *Los de abajo*? La respuesta está en la propia novela de Azuela: aunque se conoció en 1924, la primera edición es de 1915, lo que obviamente nos hace pensar en la posibilidad de la existencia de esta problemática en años anteriores a 1924 e, incluso, a 1915. Esta etiqueta surgió quizás desde 1914, cuando el periódico *El Pueblo* publicó una convocatoria el 8 de noviembre donde invitaba a escribir “Cuentos de la Revolución” (3). Con esto no quiero decir que ésta sea una fecha definitiva, pero sí nos ayuda a determinar cuándo podría iniciarse el interés editorial.¹ Para 1919 (como se lee en los anuncios publicados en la *Revista Mexicana* de El Paso, Texas), seis años antes de la famosa polémica que presentará a *Los de abajo* como una novela de la Revolución, Esteban Maqueo Castellanos publicaba *La ruina de la casona. Novela de la Revolución mexicana*, donde ya aparecía formalmente, por primera vez, el marbete.²

De nueva cuenta, la investigación de los materiales rectificó mi corte temporal, puntualizando aún más el periodo en el que centraría el análisis: hasta la década de los años treinta. Las razones son varias: si bien la polémica de 1932 también tuvo gran importancia en el medio editorial de la novela de la Revolución, en este momento ya existía la etiqueta, por lo que insistir en su análisis es reiterativo, ya que contamos con los extraordinarios trabajos sobre las polémicas de 1925 y 1932, el de Víctor Díaz Arciniega y el de Guillermo

¹ Utilizo editorial y no literario para no entrar en conflicto con el concepto de cuento moderno, pues hay que entender que el cuento literario es muy reciente, ya que la tradición del siglo XIX (a la cual se apegan estos textos), que alude más a un relato corto de costumbres y, en el caso de la convocatoria que menciono, muy probablemente a “historias” de la Revolución.

² En mi investigación, ésta es la primera vez que aparece la etiqueta “novela de la Revolución” pues, incluso en las reseñas a *Los de abajo* entre 1916 y 1923, no se menciona. Curiosamente, entre los años de 1910 y 1921, es frecuente encontrar frases que refieren a la Revolución como una novela, tal y como lo hacía Villaurrutia en 1931: “no creo que *Los de abajo*, de Mariano Azuela, sea la novela de la Revolución mexicana. En primer lugar, porque la Revolución mexicana es, en sí misma, una novela” (22). Sin embargo, no hay un uso específico al género literario hasta la publicación de *La ruina de la casona*.

Sheridan, respectivamente. Además, si mi propósito es saber cuándo y por qué surge esta etiqueta editorial, era necesario ir tan atrás como las fuentes lo permitieran, de ahí que me detuviera en 1910, año en el que encontré los primeros desarrollos de una literatura nacional moderna. Sin embargo, el estudio de las reseñas y el impacto de *Los de abajo* en la producción literaria posterior sólo lo encontramos, de manera definitiva, hasta los años treinta, por lo que fue necesario utilizar fuentes de este periodo. Hacer el corte metodológico en estos años implica ver a las publicaciones posteriores como epígonos de un modelo ya popular en ese momento, como se puede constatar en la polémica de 1932 la cual, aunque también refiere al nacionalismo en la literatura, no pone en duda la calidad y la existencia de una literatura nacional como en la polémica de 1925. Si mi interés es mostrar cuándo y por qué se popularizó una etiqueta editorial, es necesario encontrar el origen de esta conciencia narrativa (1910) y detenerse cuando ya no se aspiraba a una literatura propiamente mexicana y se promovía un género editorial claramente identificado por los autores, los editores y el público.

Trabajar con revistas, periódicos, catálogos (muchas de las obras que cito son imposibles de encontrar físicamente) y primeras ediciones, además de laborioso, puede ser desconcertante y hasta caótico, ya que la clasificación del material resulta una tarea ardua. Pero el resultado siempre es satisfactorio, como podemos constatar en ejemplos recientes, como el rescate de los 3 ejemplares de la extraviada publicación estridentista *Irradiador*, publicados en edición facsimilar por Evodio Escalante y Serge Fauchereau (2012); o la cuidadosa selección de María de Lourdes Franco Bagnouls, *Voces recobradas. Narrativa mexicana fuera del canon (1925-1950)* (2008). En el primer ejemplo, los críticos recuperaron una publicación que ya se consideraba una leyenda; en el segundo, la autora se

dedicó a rescatar de las páginas de periódicos y revistas textos o autores desconocidos dentro del canon de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX; ambos proponen un nuevo acercamiento a los clásicos temas que, por desconocimiento de estos materiales, no se había podido realizar. Una investigación hemerográfica siempre mostrará, no sólo nuevas obras, sino puntos de vista originales y líneas de investigación innovadoras.

Aunque desde el inicio tenía claro que el medio editorial en el que surge la novela de la Revolución coadyuvó en su desarrollo y formación, no fue sino hasta que mi investigación bibliohemerográfica estaba muy avanzada cuando pude consolidar una hipótesis concreta: analizar el movimiento editorial en México en las primeras tres décadas del siglo XX, con el fin de descifrar la importancia de la prensa y las editoriales en la configuración, desarrollo y consolidación de la novela de la Revolución. De esta forma, podremos conocer cuáles son las razones por las que este *corpus* heterogéneo de obras se amparó bajo un solo marbete, en lugar de manifestar, desde su nombre, la multiplicidad de géneros que incluía. Por supuesto que este corte se justifica solamente desde su carácter metodológico, pues al tratarse de un fenómeno social, es complicado situar dónde empieza y dónde termina. Para fines prácticos, los cortes metodológicos nos ayudan a dimensionar un fenómeno y enfocar el punto de vista desde el que se va a estudiar. Esto, por supuesto, no quiere decir que no utilice textos posteriores o anteriores, ya sea con citas o con referencias, pero mi *corpus* de análisis comprende exclusivamente tres décadas.

La recreación del sistema literario en el que surge la novela de la Revolución exige analizar un *corpus* abierto, lo que cambia radicalmente el enfoque metodológico. Mi propuesta es estudiar un fenómeno literario desde su historicidad y no una obra o un conjunto de obras, por lo que un solo enfoque teórico sería insuficiente para abarcar el

problema. El estudio de un sistema literario implica abrirse a un panorama de enfoques críticos que, muchas veces, parecerían no tener relación entre sí. Un sistema literario, por su complejidad, debe analizarse desde varios ángulos, desde varias obras, ya que, como afirma Tinianov, “el estudio aislado de una obra no nos da la certeza de hablar correctamente de su construcción; ni inclusive la certeza de hablar tan siquiera de la construcción de la obra” (1999: 93). Por tanto, mi marco teórico se apoya sustancialmente en la sociología de la literatura, ya que mi estudio establece una relación directa entre los factores sociales y la creación literaria (manifiesta, casi siempre, en la participación activa de los elementos extratextuales: los editores, las librerías, etc.), a la par del surgimiento de la cultura nacionalista. Todos estos elementos, si bien parecerían alejados del ámbito literario, en la novela de la Revolución tienen una notable incidencia. No hay que olvidar que en un sistema literario no sólo intervienen elementos directamente relacionados con las obras, sino que ellas mismas son producto de componentes indirectos, tales como las editoriales, la cultura o incluso la forma de gobierno. Por tanto, “el estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series y condicionado por ellos” (Tinianov 1999: 101).

En consecuencia con el *corpus* abierto del estudio, el marco teórico no podía limitarse a una perspectiva teórica única, porque los factores culturales que pone en juego el análisis de la formación de un fenómeno cultural no pueden ser lineales, como se ha planteado el estudio historiográfico de las literaturas europeas, donde los movimientos literarios se perciben como causas y efectos. El estudio de la novela de la Revolución dentro de la historia literaria en México no debería plantearse exclusivamente de manera

lineal, pues podemos caer en generalizaciones, como ya lo ha sugerido Ángel Rama respecto a la literatura en Latinoamérica:

La más visible consecuencia de estas operaciones [del modelo lineal y gradualista de las historias literarias europeas] es habernos dotado de una historia literaria lineal, progresiva y sin espesor. Ella se estructura como un continuo lineal porque las rupturas han sido disimuladas y racionalizadas por los causalismos literarios (derivaciones, fuentes, influencias); ese continuo circular por un cauce único y rígido, representado por la concepción clasista de la escritura culta a la que se dota de una progresividad de tipo evolutivo que en los hechos no es sino la consecuencia de haber sumado las sucesivas y obligadas aperturas de los criterios valorativos (hijos de los cambios sociales) como etapas de un proyecto cultural (1974: 82).

Efectivamente, la hibridez cultural del continente ha generado sistemas literarios muy complejos que intentan competir y desvincularse de las influencias extranjeras, a la vez que construyen manifestaciones propias e independientes. De ahí que sea necesario cuestionarse si las herramientas de análisis creadas a partir de modelos europeos, por ejemplo, son válidas para nuestras literaturas. Por supuesto que los materiales teóricos con los que contamos parten de tesis que no han basado sus argumentos en fenómenos latinoamericanos y que, gracias a ellos, hemos podido acercarnos a nuestras letras de manera más crítica y eficiente. Sin embargo, aún falta un largo camino crítico por recorrer, y la omisión de las particularidades puede detener nuestros avances. Rama, desde hace varios años, ha sido enfático: “romper las conexiones pre-existentes para poder manejarnos desde un estrato amorfo a la búsqueda de nuevas articulaciones que nos repongan una visión más coherente y a la vez más identificada con la creación literaria” (1974: 84-85), con nuestra creación literaria. Mi interés, por tanto, radica en utilizar un marco teórico flexible, orientado a una teoría de la recepción desde la perspectiva sociológica y del mercado editorial.

La novela de la Revolución mexicana es un constructo generado a partir de necesidades literarias, políticas, sociales y económicas. Una suerte de causa y efecto. Sin embargo, Tinianov advierte que,

si estudiamos la evolución limitándonos a la serie literaria previamente aislada, tropezamos en cada momento con las series vecinas, culturales, sociales, existenciales en el vasto sentido del término, y en consecuencia nos condenamos a ser parciales. La teoría de los valores en las ciencias literarias nos conduce al estudio riesgoso de fenómenos principales pero aislados y reduce la historia literaria a una “historia de generales” (1999: 89).

Esta parcialidad, este aislamiento problematiza el estudio de la novela de la Revolución, reducida a algunas obras, a pocos autores, y distanciada totalmente de la literatura que la precedió. Si nos detenemos un poco más, como veremos en los siguientes capítulos, la distancia con la novela decimonónica no es grande. A pesar de la salida de Porfirio Díaz del poder, las novelas históricas del XIX continuaron teniendo éxito entre el público y, junto a la crónica de nota roja, influyeron a los narradores de la Revolución. Bajo esta óptica, una de mis aportaciones principales con este trabajo es recrear el sistema literario en el que surge y se consolida la novela de la Revolución, partiendo de que

la obra literaria constituye un sistema y que otro tanto ocurre con la literatura. Únicamente sobre la base de esta convención se puede construir una ciencia literaria que se proponga estudiar lo que hasta ahora aparece como imagen caótica de los fenómenos y de las series heterogéneas. Por este camino, no se deja de lado el problema del papel de las series vecinas en la evolución literaria; por el contrario, se lo plantea en forma verdadera (Tinianov 1999: 91).

En este momento, cuestionarse la importancia de la Revolución mexicana como tema literario ya no resulta tan productivo como hace algunas décadas, reabrir el canon, por el contrario, abre un amplio panorama de posibilidades, y detenerse a reflexionar cuándo y por qué surge este movimiento literario es imprescindible.

La recreación de un sistema literario implica replantear el punto de vista desde el que se observa la historia literaria, lo que significa apoyarse, no sólo en una teoría, sino en varias, que juntas respondan a las exigencias del objeto de estudio. Como sugiere Jauss,

una renovación de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de “hechos literarios”, elaborada *post festum*, sino que se basa en la experiencia precedente de la obra literaria hecha por el lector. [...] el historiador de la literatura debe convertirse siempre él mismo primero en lector, antes de comprender y clasificar una obra (1993: 56).

Partir del punto de vista del lector implica, además, detenerse a reflexionar en el medio en el que el lector tuvo la posibilidad de acercarse a las obras. Para ello, el concepto “horizonte de expectativas” de una obra facilita centrarnos en el objeto de estudio, pues, “reconstruible de esa manera, permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado” (Jauss 1993: 57). Sin embargo, la teoría de la recepción es insuficiente para explicar las circunstancias en las que surgieron las novelas de la Revolución, de ahí que prefiera un acercamiento más profundo que puede englobarse como “sociología de la literatura”. Es decir, mi estudio plantea un análisis del fenómeno literario no sólo desde el punto de vista del lector, como sugiere la teoría de la recepción, sino desde los factores que favorecen la aparición y consolidación del modelo “novela de la Revolución” en el sistema literario de la época. Para ello, también me apego a la concepción historiográfica de Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer en *A la sombra de la Revolución Mexicana* quienes, además de una profunda y detallada investigación, me ofrecen un panorama ideológico idóneo para mi trabajo.

Un enfoque exclusivista tendería a analizar el tema sólo a partir de las ideas de la teoría de la recepción; mi estudio, si bien retoma algunos conceptos, no se limita a esta

teoría. Me apoyo también en los conceptos de canon, entendiéndolo como un constructo que, bajo un régimen histórico, pretende identificar y concretar los valores culturales e ideológicos vigentes en un momento determinado. En el apartado 1.3 desarrollo este tema, explicando, desde la teoría, la conformación y aceptación de un selecto grupo de obras que se conoce como canon de la novela de la Revolución. Pese a que el número de obras consideradas novelas de la Revolución varía en cada listado, las obras canónicas siguen marcando la pauta. Propuesta tras propuesta, los autores señalan nuevos nombres, nuevos títulos, y se invita a abrir el canon, a romper los límites que definió la antología de Castro Leal. No obstante, seguimos pensando en estas nuevas adiciones como obras menores, periféricas o al margen del canon establecido. Retomemos, por ejemplo, el caso de las mujeres novelistas de la Revolución mexicana: los análisis literarios sobre la llamada “novela de la Revolución” se han centrado en analizar, por una parte, la importancia de las soldaderas como imagen icónica de la lucha armada dentro de las obras narrativas y en los corridos, y por otra, la obra de Nellie Campobello como única escritora representante de esta tendencia literaria predominantemente masculina. Por supuesto que la calidad de la obra de Campobello demuestra por qué su trabajo se ha rescatado en la historia literaria.³ No obstante, si analizamos con cuidado el concepto de canon, podemos notar que su valor radica en su historicidad, pues su establecimiento se determina por una serie de factores sociohistóricos precisos, condiciones que no se repetirán íntegramente. No es descabellado afirmar la existencia del canon de la novela de la Revolución, concretado muchas veces en

³ Sin embargo, no han sido los hombres quienes se han ocupado de estudiar la obra literaria de Campobello. La mayor parte de los trabajos dedicados a esta autora están firmados por estudiosas, como se puede ver en el libro *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer* (2006), muchas de ellas miembros del productivo taller Diana Morán, en el que, viernes tras viernes desde hace casi 30 años, las académicas redescubren el valor literario de muchas féminas que han sido olvidadas o poco reconocidas en los anales de la literatura mexicana, entre ellas, Campobello, así como también Amparo Dávila, Rosario Castellanos, María Luisa Puga, Elena Garro y Josefina Vicens.

la antología de Castro Leal. Cabe aclarar que mi trabajo no se enfoca en decidir cuál debería ser el canon de la novela de la Revolución, negar su existencia o proponer nuevos nombres, pero sí informar al lector de una realidad concreta: un canon sólo existe en un tiempo y espacio definidos, por lo que sólo se puede entender desde su concepción histórica. Por el momento, baste recordar que, para mis propósitos, éste es el concepto de canon que utilizo, y que el rumbo de mi investigación se centra en la importancia y trascendencia de su existencia temporal, ya que

la teoría de la recepción estética no sólo permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su concepción. Esta teoría exige también la inserción de la obra aislada en su “serie literaria”, para conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto empírico de la literatura (Jauss 1993: 57).

Por tanto, retomar el concepto de canon desde su existencia me permite situar a la obra literaria en el contexto de formación del modelo de la novela de la Revolución, propósito principal de mi trabajo.

Se puede apreciar que utilizo frecuentemente la palabra “etiqueta” o “marbete” para referirme a la novela de la Revolución. Vale la pena detenerme a explicar las razones. El marco general de la teoría de la recepción me mostró que el mejor enfoque para analizar los factores editoriales que coadyuvaron en la formación de la novela de la Revolución era el de los paratextos, como lo explicaré con más detenimiento en el último apartado del capítulo 1. La idea de que los títulos, sobre todo, contienen pautas de lectura que sintetizan un manifiesto artístico, proclaman intereses comunes y unifican criterios editoriales, me pareció pertinente. De ahí que los acercamientos de Víctor Infantes en torno a las novelas de caballerías por medio del concepto “género editorial” hayan sido útiles para los planteamientos iniciales de mi marco teórico. Aunque no utilizo el concepto acuñado por

Infantes, sus puntos de vista a propósito de la recepción del *corpus* de las novelas de caballerías me abrieron una gama de posibilidades que se podían encauzar por medio del análisis paratextual. De esta forma, la idea de una “etiqueta” fue cada vez más clara, pensándola esencialmente como una marca distintiva de este grupo de obras, utilizada primero como mera descripción temática, y después como marca editorial por los participantes de este mercado reconfigurado a partir del éxito de una novela, *Los de abajo*, y de los epígonos que suscitó. “Etiqueta editorial”, por tanto, deberá entenderse como la nomenclatura que se utilizó, tanto para describir a este *corpus* heterogéneo de obras (cuyo único y real vínculo era el tema), así como para prestigiarlo dentro del mercado editorial de la época. Los escritores y autores identificaron las preferencias del público, y comenzaron a usar esta etiqueta cada vez más frecuentemente, amparándose en el nacionalismo cultural. Como veremos, bajo el apartado “Libros de la Revolución” encontramos textos históricos, políticos, sociológicos y literarios.

Hay un concepto que aparece entrecomillado en el título: “género”, mismo que, si no se aclara desde este momento, podría entorpecer el camino. ¿Es un género o no la novela de la Revolución? No es mi propósito encontrar una respuesta a esta interrogante; tampoco proponer un nuevo nombre para la novela de la Revolución, pues, por su dimensión, no sería posible. Uno de los principales problemas que encuentro para analizar este fenómeno literario es, paradójicamente, su concepción genérica, definir si se trata de un género mayor o de un subgénero de la novela histórica. Ambas perspectivas me parecen insuficientes para entender el caso particular de mi objeto de estudio, ya que no terminan de explicar los factores aparentemente extraliterarios que condicionaron el surgimiento del marbete y/o grupo de textos. Sin embargo, aclaro que, aunque no pretendo determinar si se trata de un

género o no, sí parto de una idea muy clara en cuanto a género, entendiéndolo como género histórico, frente a la concepción más tradicional de género que lo percibe como estructura formal. Hay que considerar que, como señala Todorov, “nuestras descripciones actuales de los géneros son tal vez insuficientes: lo cual no supone la imposibilidad de una teoría de los géneros: las proposiciones que preceden vendrían a ser los preliminares de tal teoría” (1988: 39). El género en sí mismo es una abstracción, un modelo que si bien tiene referentes reales, no abarca ni se agota en un elemento. El género “es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria” (Todorov 1988: 39); como reglas de unificación, son abstracciones que sólo se materializan en su historicidad, en su función dentro de la historia literaria, y “no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura” (Todorov 1981: 6-7).

Un género sólo existe en relación con otros géneros, de ahí que resulte tan complicado aventurarnos a afirmar en este trabajo que la novela de la Revolución es o no un género. Partamos de la dicotomía esencial del género: historicidad *vs* estructuras formales:

Los géneros son, pues, unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista diferentes, el de la observación empírica y el del análisis abstracto. En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas (Todorov 1988: 36).

Si tomamos en cuenta las estructuras formales (las características que tienen en común las diferentes obras que se han catalogado como “novelas de la Revolución”), nos damos cuenta de que sólo comparten el tema, pero que la forma prosística varía en cada caso. Si

somos precisos, esto sería razón suficiente para no considerar a la novela de la Revolución como un género estrictamente hablando. Por el contrario, si lo vemos desde la historicidad, la concepción de género se modifica: la novela de la Revolución, desde su concepción histórica, se pensó como un género fundamentado en el interés despertado por el tema y el valor simbólico dentro de la cultura nacionalista. Bajo esta óptica, la novela de la Revolución sí es un género, un género histórico. Fuera de esta perspectiva, la idea de la novela de la Revolución como género literario no se sostiene.

Sin embargo, “se olvida demasiado a menudo una verdad elemental de toda actividad de conocimiento: que el punto de vista elegido por el observador redelimita y redefine su objeto” (Todorov 1988: 35). En este sentido, la novela de la Revolución puede entenderse o no como género, pero para mi trabajo, he decidido no adentrarme en este análisis y optar por un concepto que define mejor mi hipótesis: *corpus*, ya que dentro del corte temporal de mi estudio, es difícil hablar ya de una institucionalización del canon de la novela de la Revolución, mucho menos de un género delimitado. Para ello habrían de pasar todavía varios años, pues “el género es la codificación históricamente constatada de propiedades discursivas” (Todorov 1988: 39), particularidad que, en la década de los veinte aún no estaba afianzada. Un género se consolida como género desde su historicidad, a partir de un análisis diacrónico. Como el canon, los géneros están en constante cambio, se modifican y adaptan según las condiciones sociales en las que se crean:

A través de la institucionalización, los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes. [...] cada época tiene su propio sistema de géneros, que está en relación con la ideología dominante. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen (Todorov 1988: 38).

Así, en el último apartado del capítulo 1 titulado “Hacia una teoría del mercado editorial para el texto literario”, trato de unificar las diferentes perspectivas de estudio para analizar el mercado editorial en el que surge y se consolida la novela de la Revolución mexicana.

Como señalaba al principio de estas páginas, mi trabajo se divide en tres capítulos, cada uno correspondiente a un momento preciso del desarrollo de la etiqueta novela de la Revolución. En el primer apartado hago una revisión teórica del concepto, para contextualizar la metodología que utilizo, así como para dimensionar la problemática. El segundo capítulo lleva por nombre “El nacionalismo en la cultura y en la literatura: la novela de la Revolución mexicana antes de la novela de la Revolución mexicana”, y en él expongo el contexto cultural en el que surge y se desarrolla la novela de la Revolución. Antes de la mitificación de la Revolución a raíz de los incentivos gubernamentales pronacionalistas, la literatura con temas históricos parecía no ocuparse del movimiento armado recién acaecido; en su mayoría, encontramos obras que narran hechos del siglo XX o anteriores. Sin embargo, desde 1910, empezamos a notar un incremento en la presencia de un fuerte nacionalismo, sobre todo en los medios de comunicación impresa. Poco a poco, la aparición de concursos vinculados a los festejos patrios abrió camino a la producción frecuente de textos costumbristas mexicanos, muy cercanos estilísticamente a los decimonónicos. Esto sería clave para la aparición y desarrollo de la novela de la Revolución, pues abonó el camino para que el público aceptara su propuesta.

Pero no sólo el interés nacionalista preparó el medio para la novela de la Revolución: la campaña nacionalista de los años veinte fue fundamental para la entrada de este grupo de obras a la historia literaria de México, gracias a los incentivos para la producción artística, los concursos literarios, la campaña educativa y los medios de

comunicación masiva. Finalmente, la polémica de 1925 rescató del olvido a *Los de abajo*, y con ello prestigió, no sólo el nombre de Mariano Azuela, sino también su modelo narrativo, el cual se convirtió en un referente para todas las obras que se publicarían con la etiqueta “novela de la Revolución mexicana”.

En el último capítulo analizo el establecimiento de la novela de la Revolución, desde la óptica de la recepción y los paratextos. Para entender este proceso, dividí los contenidos en 3 partes, con sus respectivos apartados. En un primer momento, me detengo a recrear los años previos al surgimiento de la novela de la Revolución como atractivo editorial, y analizo el panorama literario directamente en las fuentes primarias en donde surgen las narraciones de la Revolución: las publicaciones periódicas. Esto implica observar los soportes de creación y distribución que permiten el desarrollo de esta tendencia literaria, lo que a su vez amplía el alcance y condiciona los requerimientos formales de las obras que se publicaron en estos medios. De ahí que sea tan importante considerar también a los nuevos tipos de escritores que surgieron a la par del éxito y alcance de la novela de la Revolución. En este sentido, es necesario establecer diferencias entre el modelo que promovió *Los de abajo*, con las realizaciones que podemos encontrar etiquetadas con el mismo marbete, lo cual conlleva, por un lado, reconocer la multiplicidad de géneros imbricados, y por el otro, la validez de la etiqueta dentro del mercado editorial del momento.

Como veremos en las siguientes páginas, la novela de la Revolución mexicana es más que un grupo de obras que retratan la realidad de la más reciente guerra civil, un símbolo cultural en el apogeo del nacionalismo, el antes y el después de la literatura mexicana del siglo XX, o una página más en los anales de las historias literarias. La novela

de la Revolución es el resultado de una simbiosis cultural, artística y editorial que encontró cabida en un momento específico. La novela de la Revolución no es sólo un hito de nuestros tiempos, es un concepto tan abierto que sigue vigente (recordemos las nuevas novelas históricas de la Revolución que se publicaron a raíz de los festejos del centenario). Y por su misma apertura, aún tenemos un largo camino crítico por recorrer.

CAPÍTULO 1. EL CONCEPTO DE LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN COMO
PROBLEMA TEÓRICO

1.1. LEGITIMIDAD EPISTEMOLÓGICA DE UN CONCEPTO DIFUSO

A mediados de los años veinte y con la llegada del caudillismo, la aparición de una serie de obras narrativas que representaban escenas de la Revolución parecía una anécdota más en la historia literaria de México; nadie pensaría que una controversia periodística iniciaría uno de los fenómenos literarios más significativos y que más influencia cultural han tenido en las letras mexicanas del siglo XX y del XXI. Es difícil imaginar, más de ochenta años después, que la famosa polémica que se difundió en varios periódicos de la capital, principalmente en *El Universal*, de noviembre de 1924 a marzo de 1925, rescataría del olvido una novela fundamental, no sólo en la narrativa de la Revolución, sino en la historia literaria de México: *Los de abajo*, y con ello mostraría el camino a seguir a buena parte de los narradores hasta bien entrados los años cuarenta. A partir de este momento, iniciaba el éxito de la llamada “novela de la Revolución mexicana”, cuya nómina se vería enriquecida con nombres como los de Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Agustín Yáñez y Nellie Campobello, por mencionar sólo algunos; estas figuras, junto a una larga lista de autores (unos más conocidos que otros), configurarían un *corpus*, sobre todo, en la década de los treinta, como señala J. S. Brushwood: “casi de la noche a la mañana la novela se convirtió en novela de la Revolución. En 1931 no se publicó una sola novela importante que no tratase el tema de alguna manera” (1992: 352).

Pese a la gran cantidad de estudios alrededor de la novela de la Revolución y de sus figuras más conocidas (Azuela, Guzmán, etc.), las reflexiones sobre el concepto, el género, el origen, formación y la propia autenticidad de la etiqueta no son abundantes; en pocas ocasiones los críticos, más allá de ampliar la lista de las obras pertenecientes a este *corpus*,

se han detenido a pensar en el momento en el cual se impone el uso de un marbete que continúa utilizándose indiscriminadamente. Es cierto que en este momento es casi una obviedad sugerir que la novela de la Revolución no es un sino un conjunto de obras narrativas que versan sobre los hechos de la contienda armada, e incluye novelas, cuentos, crónicas, relatos periodísticos, autobiografías, estampas, etc., y que, por tanto, es preferible usar “narrativa de la Revolución” más que el anacrónico y poco preciso término “novela de la Revolución”. Sin embargo, esta afirmación no sólo se sustenta en el aspecto formal de las obras (donde salta a la vista la falta de precisión del concepto), sino en la formación de la propia etiqueta y en el surgimiento del fenómeno como parte de la historia literaria. Para ello, es necesario ubicarnos en el mercado editorial de la época y tratar de entender los móviles que desencadenaron la producción masiva de narraciones revolucionarias que poco a poco se englobaron bajo el término “novela de la Revolución”. Dimensionar el impacto de estas novelas en el público de aquellos años es una labor complicada y ardua, pero no por ello menos rica, pues detrás del gusto de los lectores de la época, así como en los juicios y selecciones de los protagonistas de la producción editorial (editores, críticos, periodistas, autores), encontramos las claves para entender su nacimiento y consolidación.

Es por eso que, debido a las grandes lagunas teóricas para explicar la permanencia de un marbete poco preciso, me propongo analizar el movimiento editorial en México desde 1910 hasta finales de los años treinta, con el fin de corroborar la importancia que tuvieron la prensa y las editoriales en la consolidación de la novela de la Revolución, así como en la configuración de este *corpus* heterogéneo. Mi análisis pretende establecer una relación directa entre los diversos factores sociales y la creación literaria, para lo cual utilizaré, principalmente, un enfoque socio-literario, apoyándome en los estudios de los

elementos paratextuales. La participación activa de diversos elementos extratextuales (los editores, las librerías, etc.), es la clave para entender la constitución de este *corpus* de obras, los cuales, en un marco político y social que propiciaba la cultura nacionalista, determinó el desarrollo de la novela de la Revolución. Es decir, para comprender las formas en que interactúan los mecanismos en la ecuación texto-lector, es importante detenernos a analizar los vínculos entre las distintas esferas del sistema social que canoniza un grupo de obras, pues, como afirma Bourdieu:

sólo en y a través de todo el sistema de relaciones sociales que el creador sostiene con el conjunto de agentes que constituyen el campo intelectual en un momento dado del tiempo (otros artistas, críticos, intermediarios entre el artista y el público, tales como los editores, los comerciantes en cuadros o los periodistas encargados de apreciar inmediatamente las obras y de darlas a conocer al público [y no de analizarlas científicamente a la manera del crítico propiamente dicho], etcétera). Interrogarse sobre la génesis de ese sentido público es preguntarse quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas (2003: 258).

La recepción y el impulso editorial fueron, sin duda, dos de los elementos que coadyuvaron a la construcción del canon, pero también en la adaptación de los escritores “por entregas” a novelistas (como en el caso de Martín Luis Guzmán) o de los periodistas o ex soldados convertidos en escritores (Rafael F. Muñoz, por mencionar uno). Estos inicios determinaron el aspecto formal que seguirían varias de las novelas de la Revolución, ya que, por ejemplo, muchos de los vínculos con la crónica se deben al oficio periodístico al que se dedicaban gran parte de los autores;⁴ la brevedad y la economía del lenguaje puede deberse a los requerimientos del periódico para sus columnas. *El Universal Ilustrado* llenó sus páginas

⁴ Es curioso, pero el oficio de periodista no es sólo causal de eficiencia y economía narrativa, sino, como opina Brushwood, también es justificación para las “fallas” artísticas que se podrían encontrar en *Vámonos con Pancho Villa*: “la cuestión esencial es el porqué es un buen libro si tanto puede decirse en su contra. Una de las razones es la facilidad narrativa del autor. Como muchos otros novelistas, Muñoz era un periodista experto, y llevó al dibujo de sus viñetas de los hombres de Villa la descripción fácil y superficial que caracteriza un buen relato periodístico ‘de interés humano’” (1992: 354-355).

semanalmente con textos que, de alguna u otra manera, se relacionaban con el movimiento armado, llegando a tener grandes nombres entre sus colaboradores. Esta influencia la podemos ver, inclusive en los años treinta, cuando la editorial Botas tuvo un notable ascenso comercial gracias a la inclusión en su catálogo de narraciones sobre la Revolución. Estos breves ejemplos nos dan una idea de la magnitud del fenómeno al que nos enfrentamos: un complejo conglomerado de obras heterogéneas que sólo tienen en común el marco histórico donde se llevan a cabo los hechos pero que, por circunstancias poco literarias, se vio involucrado en el proyecto de unificación nacional del gobierno posrevolucionario. Pese a la diversidad genérica que podemos encontrar en el *corpus* de la novela de la Revolución, no hay que perder de vista la importancia del tema pues, en realidad, es el vínculo que las relaciona; y no sólo eso: en él también encontramos la razón por la que se retomó bajo el amparo nacionalista.

Como afirmaba desde la introducción, mi hipótesis general de trabajo es comprobar que el marbete “novela de la Revolución”, por tratarse de un *corpus* heterogéneo, se constituyó a partir de iniciativas culturales, políticas y editoriales que determinaron su distribución, desarrollo y consolidación. No hay que olvidar que la literatura, como fenómeno cultural, está sujeta a factores sociohistóricos que establecen su propia creación, por lo que la novela de la Revolución, al vincularse directamente con el movimiento armado, produjo una identificación colectiva que el gobierno posrevolucionario utilizó para afianzar su proyecto de nación. En este sentido, la reflexión de Tomás Pérez Vejo me parece más que oportuna:

Se ha hecho poco hincapié en la artificiosidad de las llamadas culturas nacionales, basadas en la idea de la tradición. Las culturas nacionales se construyen contra las culturas locales existentes, son en sentido literal una invención. La forma en que se difundieron determinados tipos populares, música, formas de habla, “tradiciones”,

cánones literarios, panteones culturales... forman también parte de la construcción de la nación (2003: 299).

Por supuesto que el proceso no fue sencillo, pues se necesitaron varios años para que las narrativas de la Revolución llegaran a representar cultural e ideológicamente al México de la posrevolución; sin embargo, en la formación de este *corpus* literario encontramos las motivaciones, las estrategias y los intereses que lograrían implantar, a lo largo de los años, esta etiqueta editorial en la memoria colectiva, no sólo de los lectores, sino de los críticos. Es necesario aclarar que no pretendo analizar la selección de obras que conformaron el canon de la novela de la Revolución mexicana, pues aunque retomaré algunos puntos de análisis, mi principal interés es tratar la conformación de este *corpus* alrededor de una etiqueta muy específica. Para ello, centro mi análisis principalmente en los años anteriores a la polémica de 1932 (sin dejar de lado el estudio de los años treinta), luego de la cual el flujo de novelas de la Revolución aumenta considerablemente, al igual que el reconocimiento del término. De la misma forma, tampoco deseo definir un concepto único de novela de la Revolución, propuesta que muchos críticos han realizado con mayor o menor éxito a lo largo de las décadas; mucho menos debatir si se trata de un género independiente o un subgénero de la novela histórica, tema que generaría por sí mismo una investigación más profunda y amplia. Es decir, mi objetivo es la historia cultural en la que surgió y se institucionalizó el marbete novela de la Revolución mexicana.

1.2. ¿QUÉ ES LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN? REVISIÓN DEL CONCEPTO

No podemos tratar de entender el problema sin empezar respondiendo la pregunta más obvia: ¿qué es la novela de la Revolución? En principio, todos y cada uno podemos

coincidir en que se trata de obras que narran las batallas de la Revolución de 1910 en México y que se apega a un estilo realista. Sin embargo, algunos dirán que se trata de novelas, tal y como su nombre sugiere; otros, por el contrario, afirmarán que también hay crónicas, biografías y cuentos; muy pocos querrán incluir obras de teatro y expresiones líricas como los corridos. En estas diversas concepciones sobre novela de la Revolución hallamos los indicios de lo que podría considerarse un género original, entendiendo como género “ya una norma, ya una esencia ideal, ya un modelo de competencia, ya un simple término de clasificación” (Schaeffer 1988: 155). Este concepto, si bien no define en su complejidad al “género”, sí ayuda a una mejor comprensión de mi trabajo, por lo que, cada vez que la palabra género aparezca a lo largo de mi estudio, deberá entenderse en estos términos.

Una vez que las “novelas de la Revolución” llenaron las páginas de los periódicos y los estantes en las librerías, algunos críticos dejaron de cuestionarse su filiación nacional o su valor literario, y empezaron a encontrar rasgos en común entre un grupo desmesurado de obras que se incrementaba día con día. Tempranamente, Berta Gamboa de Camino propuso un primer concepto:

The name “novel of the Mexican Revolution” has been given to this literary production, but only provisionally and in a conventional sense, for it is a mélange of memories, narratives, chronicles, and novels. This cycle includes only the works treating of the crisis-period of the Revolution of 1910, that is to say, from 1910 to 1924 (1935: 258).

La autora señala que el marbete “novela de la Revolución” fue creado para tratar de unificar los diferentes tipos de narrativa que se escribía sobre el movimiento armado, pero no se pensó como un concepto estricto que definiera la producción total. En realidad, se empezó a usar “novela” por referencia directa a *Los de abajo*, aunque la forma se pareciera

más, por ejemplo, a la crónica. Para la autora, la duración de este ciclo está determinada por los temas que versen sobre los sucesos históricos entre 1910 y 1924, lo que descarta, de inmediato, los tratamientos de las consecuencias de la Revolución, que varias de las obras compiladas años más tarde explotarían; aunque agrega que el florecimiento de esta etiqueta fue de 1931 a 1934 (Gamboa de Camino 1935: 258). Llama la atención que para 1935, hubiera conciencia de que el concepto era “provisional”, y que, sobre todo, se usaba por la necesidad de explicar un fenómeno literario en medio de la polémica nacionalista que encabezó *Los de abajo*. Sin embargo, el marbete se ha seguido utilizando indiscriminadamente, como se verá a continuación.

Para 1949, ya con una perspectiva crítica más amplia, José Luis Martínez confirma muchas de las cosas que Gamboa de Camino proponía casi quince años antes, como sus fechas clave: “interesados nuestros novelistas en la veta tan rica que se les proponía, comenzaron a publicar, casi ininterrumpidamente desde 1928 hasta una década más tarde, una abundante serie de obras narrativas a las que ha venido a denominarse ‘novelas de la Revolución’” (Martínez 1949: 40). También retoma su configuración genérica: “Caracteriza a estas obras su condición de memorias más que de novelas [...] El género adopta diferentes formas, ya el relato episódico que sigue la figura central de un caudillo, o bien la narración cuyo protagonista es el pueblo; otras veces, se prefiere la perspectiva autobiográfica y, con menos frecuencia, los relatos objetivos o testimoniales” (Martínez 1949: 40). Sin embargo, es curioso cómo, en lugar de cuestionarse las diferencias formales entre las obras, destaca los cambios temáticos que determinan los límites genéricos: “la mayoría de estas obras, a las que supondríase revolucionarias por su espíritu, además de por su tema, son todo lo contrario. No es extraño encontrar en ellas el desencanto, la

requisitoria y, tácitamente, el desapego ideológico frente a la Revolución” (Martínez 1949: 40). Notemos la confusión crítica que permea en las palabras del crítico, cuando reprocha que las novelas no tengan un compromiso ideológico con la Revolución. Las consecuencias de la Revolución serían las líneas que los escritores explotarían simultáneamente al reconocimiento de *Los de abajo*, pues,

agotados los temas que proporcionaba la Revolución o perdido el interés por ellos, casi todos los novelistas que participaron en esta tendencia derivaron a la novela rural y de la ciudad, cuando no a la novela de tesis o de contenido social. En ambos casos, los autores continúan preocupados por las consecuencias de aquellas luchas y tratan de mantener el espíritu que las originó o de patentizar su desencanto (Martínez 1949: 41).

En realidad, desde las primeras obras de Azuela se ve el desencanto por la Revolución, pero lo que importa resaltar es que los críticos, ya a finales de la década de los cuarenta, veían que la lista de “novelas de la Revolución” se ampliaba, incluyendo obras que se podrían vincular más con otras vertientes del realismo posrevolucionario. Para Martínez, la novela de la Revolución refleja el estilo popular, refiriéndose quizá al habla o a los temas, y es “el principio de un movimiento más vasto, de literatura nacionalista y liberal [...]: literatura de contenido social, popularismo, indigenismo y literatura de inspiración provinciana” (Martínez 1949: 41).

Siguiendo los pasos de Berta Gamboa de Camino y José Luis Martínez, F. Rand Morton trata de condensar un número de obras que realmente representen “la novela de la Revolución”; el problema es que este *corpus* “no es sólo literatura sino también símbolo de la Revolución” (Rand Morton 1949: 241), motivo por el cual muchos periodistas y participantes del movimiento armado incursionaron en esta moda editorial. Para el crítico, la diversidad de profesiones detrás de los autores de las novelas de la Revolución justifica la “mala calidad” artística de varias obras y la repetición; por ello, al hablar de Nellie

Campobello, asegura que es una “novelista a medias” que escribe “sólo en el tiempo que le deja su carrera profesional, de la que ella vive” (Rand Morton 1949: 161). Este criterio no es distintivo de Campobello, pues todos los escritores podrían inscribirse en él, pero es claro que el crítico intenta distinguirla del grupo de novelistas que, ante sus ojos, sí se dedica profesionalmente a las letras. La Revolución fue el vértice temático de las expresiones artísticas y culturales de la época, y todos buscaron formar parte de él. Rand Morton entiende la complejidad del fenómeno comercial detrás de la novela de la Revolución: “cuando en México haya lectores y gusto adecuado para que exista un grupo de escritores que pueda vivir para y de sus trabajos literarios, entonces se podrá esperar el desarrollo completo de la literatura mexicana” (Rand Morton 1949: 161). Quizás no haya una relación tan estrecha entre calidad artística y profesión literaria, pero lo que hay que resaltar es la necesidad de un mercado de lectores que ya no pida “noticias de primera mano sobre la Revolución”, testimonios o anécdotas en los campos de batalla, claro móvil de la oleada de “novelas de la Revolución”. Si Rand Morton añora “lectores y gusto adecuado”, es porque hay lectores que piden relatos de revolucionarios y editores que los solicitan. Esto no quiere decir que no había otras vertientes literarias en la época (recordemos a los Contemporáneos, la literatura cristera, la colonialista), pero fue la “novela de la Revolución” la que llenó los estantes de las librerías y las páginas de los periódicos en los años treinta (Olea Franco 2001). Pese a esto, la constitución de un mercado de lectores afines a un género no asegura la calidad estética de las obras.

El trabajo de Rand Morton es agudo y visualiza escollos que años más tarde los críticos retomarían; uno de ellos es, por supuesto el género: la novela “tiene que leerse más como un libro de cuentos cortos”, con una fuerte “tendencia a escribir cuentos largos en vez

de novelas” (1949: 257). A lo largo de sus páginas se repite un eco: “esto no es novela, pero, ante la falta de un mejor concepto, lo llamaremos así”; sólo hasta *Al filo del agua* su postura cambia, pues la considera la primera novela de la Revolución (Rand Morton 1949: 223).

Después de las polémicas literarias y de los debates periodísticos durante los años treinta y cuarenta, uno de los primeros críticos que salta en defensa del marbete “novela de la Revolución” es Manuel Pedro González, quien en 1951 publica sus argumentos nada menos que en la Editorial Botas. Para él, el término “es ya una etiqueta histórica y sin sentido con relación a la producción novelística del momento (1950). Quizá pudo emplearse con cierta justificación hasta 1940, pero al presente ha perdido su original significación y capacidad definidora” (González 1951: 92). En realidad su molestia es causada por la aplicación desmedida del término a la producción más novedosa y atractiva para el público, así que trata de unificar las características comunes de las novelas que sí pertenecen a este *corpus*, aunque siempre hay excepciones que no puede evitar (González 1951: 96-98). Pese a su espíritu crítico, lanza afirmaciones como “*Los de abajo* es una obra de filiación estética y no moralista ni filosófica” (González 1951: 147). Por el contrario, González también se da cuenta de las complejidades a la hora de encasillar la producción narrativa de la Revolución en el marbete “novela”:

La producción novelesca de Martín Luis Guzmán es la más exigua que encontramos entre el abigarrado grupo que ha cultivado la variante revolucionaria. Si le aplicáramos los términos ‘novelista’ y ‘novela’ en un sentido riguroso, habría que llegar a la conclusión de que no ha escrito más que un libro que estrictamente hablando puede clasificarse como novela: *La sombra del Caudillo* (1951: 203-204).

O como cuando se pregunta, a propósito de *Apuntes de un lugareño* de José Rubén Romero,

¿Puede llamarse novela este libro escrito a base de recuerdos y peripecias reales, hechos históricos y trivialidades autobiográficas, en el cual la enorme multitud de personajes que por sus páginas desfila son todos verdaderos, históricos, y aparecen retratados con sus respectivos nombres propios y desempeñando el papel que en la realidad política y social les tocó hacer? (González 1951: 235).

A pesar de los desacuerdos que podamos tener respecto a ciertas críticas, no se puede negar que González pone en tela de juicio la concepción mítica de la novela de la Revolución.

En 1959 encontramos una respuesta menos subjetiva en las palabras de Eugenio Chang-Rodríguez, quien, como González, expone sus argumentos desde el extranjero, justo antes de la salida de la conmemorada antología de Castro Leal. En una frase sintética, Chang-Rodríguez marca un antes y un después en la apreciación genérica de la novela de la Revolución: “El nombre novela de la Revolución Mexicana es bastante inapropiado porque en realidad abarca tantas novelas como biografías, autobiografías, memorias, colecciones de estampas, cuadros y hasta de cuentos largos, que tienen por tema dominante a la Revolución” (1959: 527). Esta enumeración de géneros incluidos en un sistema más grande llamado novela de la Revolución se repetirá en la crítica de los años venideros, al igual que una idea clave para entender el proceso de recepción del *corpus*: “una vez que México descubrió a Azuela no tardó en florecer la novela de la Revolución” (Chang-Rodríguez 1959: 529). Sin duda, el trabajo de Chang-Rodríguez es un estudio más profundo y crítico que esboza ya las líneas de investigación que son determinantes para entender el proceso de creación de un *corpus* literario como el de la novela de la Revolución.

Un año más tarde se dio a conocer la antología de Castro Leal, donde aparece esta muy citada definición:

Por novela de la Revolución mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspirado en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución

que principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920 (1960: 17).

No ahondaré en explicar el famoso concepto de Castro Leal, pues ya se he glosado de muchas maneras; sólo señalaré un elemento que no se ha enfatizado lo suficiente: la ambigüedad en los límites del canon, pues aunque propone un grupo cerrado de obras, no deja de considerar que las novelas de la Revolución también hablan de “los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos”, lo cual puede extenderse hasta nuestros días, como muchos críticos proponen, o, sin duda, incluir a la novela cristera y a la novela proletaria.

La antología de Julia Hernández se publicó el mismo año que la de Castro Leal, pero con un sentido más amplio de los títulos que debían formar parte de esta lista. Para la autora, la novela de la Revolución, “nació en el preciso instante en que en el mundo se dejaba sentir un cambio de corrientes estéticas” (Hernández Prólogo 1960: 15), palabras ambiguas y poéticas que no ayudan mucho a conceptualizar el fenómeno. La retórica del prólogo, donde explicita sus criterios de selección, está apegada al nacionalismo de los treinta, pero es interesante para comprender la recepción a principios de los años sesenta: “comenzó cumpliendo la labor de creación, primaria condición de la estética más elemental. Ella estaba encaminada a la conquista de nuestro propio espíritu, en un doble esfuerzo de sentido y de tarea. Lo primero que logra, es romper con las influencias europeas” (Hernández prólogo 1960: 16). A pesar de los esfuerzos de algunos críticos por poner en duda la validez del marbete “novela de la Revolución”, Hernández profundiza en una veta nacionalista y aboga por cierta empatía que ya se sentía en el México de esos años (después de todo, el trabajo de las campañas nacionalistas no había sido en vano). Como

muchos críticos opinan, “nuestra literatura había comenzado por fincarse en la realidad [...] La obra de los novelistas y cuentistas de esta etapa, que se prolonga aún, garantiza ya una personalidad literaria a México” y, aunque “abunda en ella, el criterio periodístico [y] está limitada por el costumbrismo”, “cumple el fundamental servicio de crear la novela Mexicana (propriadamente) [,] es un acervo documental [y] sirve para poner de relieve el riquísimo popularismo lingüístico de México” (Hernández prólogo 1960: 16-18). En pocas palabras, es la síntesis de la cosmovisión del pueblo del México posrevolucionario, imagen de los ideales y de la mitificación de un movimiento bélico a través de las artes y la educación. Si bien la antología de Hernández no aporta grandes novedades a la conceptualización de la novela de la Revolución, sí proporciona datos interesantes respecto al marco cultural en el que surgió la antología de Castro Leal; por ejemplo, por lo menos dos antologías (la de Hernández y la de Castro Leal) se publican en 1960, lo cual habla de la necesidad de reafirmar la vigencia, no sólo de la novela de la Revolución, sino del movimiento nacionalista, en un momento de inestabilidad política que se veía desde finales de los años cincuenta y a lo largo de la década de 1960, con la publicación de obras como *La región más transparente*, *Los relámpagos de agosto* o *La muerte de Artemio Cruz*, por mencionar algunas. Cabe preguntarse además, por qué la antología de Castro Leal sí triunfó y la de Hernández no. Quizás la siguiente cita nos proporcione algunas pistas:

Aún admitiendo que todos los géneros provienen de actos de lenguaje, ¿cómo explicarse que todos los actos de habla no produzcan géneros literarios? La respuesta es ésta: una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precizarla con mayor o menor exactitud (Todorov 1988: 38-39).

En efecto, canon y género son conceptos que son muy cercanos en cuanto a su función histórica: representan y surgen en un determinado momento, en el amparo de ciertas

condiciones sociales. La antología de Castro Leal, lo más cercano que tenemos a un canon de la novela de la Revolución, es la codificación de los valores ideológicos de la Revolución mexicana, vigentes incluso en 1960. La selección de Hernández, por el contrario, es un listado demasiado analítico, sin el matiz épico que tiene la propuesta de Castro Leal.

Algunos años más tarde, J. S. Brushwood se encargó de indagar las dificultades genéricas en torno a novelas importantes como *El águila y la serpiente*, en su prestigioso libro *México en su novela*:

Los críticos literarios están generalmente de acuerdo en que *El águila y la serpiente* no es una novela, pero sí en que es muy importante en el desarrollo del género. Tal vez la mejor descripción de este libro peculiar es la que supone que es reportaje literario. Pero si generalizamos sus características y las de varios libros que aparecieron después, la descripción más precisa es la que dice que son crónicas de la actividad revolucionaria. A menudo resulta difícil saber qué es autobiografía, qué es biografía y qué es ficción en estas obras. Es más fácil saber cuándo han sido recreados los hechos en la mente del autor y cuándo simplemente han pasado a través de él y salido de la misma forma. *Me parece que se perdería mucho tiempo discutiendo si alguno de los libros acerca de la Revolución es o no es novela. Lo importante es que, si no son novelas, ocuparon el lugar de las novelas, tal y como las crónicas tomaron el lugar de las novelas a principios del periodo colonial.* La novela desempeña un papel en la sociedad y nos concierne su presencia, su ausencia o los sustitutos que de ella se ofrezcan. El papel que se cumpla es más importante que la forma adoptada por el agente que lo ejecuta (1992: 346. Las cursivas son mías).

En este extenso párrafo, encontramos varias pistas que, más que revelarnos una verdad absoluta en torno al *corpus* “novela de la Revolución”, nos muestran una realidad plausible: en efecto, bajo el rubro “novela de la Revolución” se han etiquetado un gran número de obras narrativas que, estrictamente, no son novelas, sino que obedecen más bien a las reglas de la crónica, la autobiografía o el reportaje periodístico, aunque en el contexto sociohistórico en el que surgieron, funcionaron como novelas; es decir, pese a que su forma no era la de la “novela”, su función sí lo fue. Ya sea por la búsqueda del prestigio autoral o

editorial, el marbete se popularizó entre los lectores (comunes o especializados, tema que analizaré más adelante), adoptando una forma familiar que daría cabida a varios géneros imbricados. En este sentido, cabe destacar la valiosa opinión de Brushwood respecto a los autores esporádicos, fenómeno de especial aparición durante el auge de la novela de la Revolución que bien podría evidenciar la insistencia de las editoriales en incluir a los nuevos y viejos creadores en este rubro: “este periodo particular de la historia de la novela mexicana contempló la publicación de un número extraordinariamente grande de novelas de autores de sólo uno o dos libros, que realmente no pertenecieron a la corriente principal del desarrollo del tema. Un recuento informal descubre más de una docena de autores de producción limitada, que escribieron por lo menos un libro que poseyó cierto interés” (1992: 356). Pero el crítico no sólo señala que la producción literaria en torno a la Revolución mexicana durante los años treinta fue un fenómeno digno de llamar la atención debido a la desmesura con la que los autores se encargaron de extender la lista, sino que también intenta encontrar respuestas:

La publicación de obras de esta clase, más o menos aisladas, se explica en parte porque muy pocos escritores han sido capaces de ganarse la vida mediante los esfuerzos creadores. Muy a menudo, un hombre dedicado a una profesión muy distinta ha escrito una o dos novelas a fin de satisfacer una necesidad particular de expresión, sin la menor intención de convertir a la composición de ficción en una actividad seria. La abundancia de tales novelas entre 1930 y 1946 significa que ése fue un periodo en que gran número de personas se sintieron empujadas a hacer alguna declaración específica que consideraron pertinente en su época (Brushwood 1992: 357).

La profesionalización de la escritura (convertir “la composición de ficción en una actividad seria”) es un tema que retomaré en otro momento, pero la afirmación “la abundancia de tales novelas entre 1930 y 1946 significa que ése fue un periodo en que gran número de personas se sintieron empujadas a hacer alguna declaración específica que consideraron

pertinente en su época”, empieza a dibujar el camino crítico para explicar que la novela de la Revolución no sólo se trató de una serie de novelistas consagrados que se repiten en listas y antologías, sino un fenómeno complejo con varias aristas que motivaron su aparición: la necesidad de decir “la verdad” (o “mi verdad”), las circunstancias políticas, el auge literario, las demandas editoriales, y demás factores que condicionaron su aparición en un momento específico.

En 1967, Adalbert Dessau publicó su obra *La novela de la Revolución mexicana*, donde, además de otras ideas, aporta reflexiones en torno al concepto y los enfoques que han tenido los críticos desde su aparición y desarrollo en la escena literaria mexicana:

Por lo general, la crítica literaria considera como novela de la Revolución aquella que describe la fase armada (1910-1917) de la Revolución Mexicana. Si se exceptúan las obras de Mariano Azuela, puede decirse que el desarrollo de la novela de la Revolución, así definida, va desde 1928-29 hasta mediados de la década de los años cuarentas. No obstante, ello no cubre la totalidad de la obra novelística motivada por la Revolución y escrita durante los treinta. Junto a las descripciones de la fase armada de la Revolución, surge una serie de novelas que –desde los puntos de vista de las más variadas fuerzas sociales– analizan los problemas relacionados con la prosecución de la Revolución. La definición vigente de la novela de la Revolución excluye esta literatura, y sólo unos pocos extensos estudios hacen notar, incidentalmente, que al lado de la novela de la Revolución se desarrolló una novela revolucionaria (1972: 17).

Como muchos críticos, Dessau parece coincidir con las fechas de producción de las novelas revolucionarias (de los veinte a los cuarenta), pero cuestiona “la definición vigente” que se cierra a un tema y deja de lado los problemas y consecuencias de la Revolución, lo que eliminaría, paradójicamente, gran parte de la producción de los años treinta y cuarenta. Al crítico le incomoda que “sólo unos pocos extensos estudios hacen notar, incidentalmente, que al lado de la novela de la Revolución se desarrolló una novela revolucionaria”, lo que provocó una repetición constante de dogmas y criterios que culminaron en la creación de la antología de Castro Leal, y la escasa atención al resto de la producción literaria en torno a

las consecuencias de la revolución, pues “a la descripción de las luchas armadas se le presta mayor atención que a las otras formas de la novela de contenido social de los treintas. Se verifica que tales obras más bien son memorias que verdadera novelística y que carecen bastante de una teoría bien definida, pero que indudablemente han creado un nuevo estilo popular” (Dessau 1972: 18). Parte del problema que Dessau detecta es que los críticos han desechado estas obras ajenas a los límites impuesto de la “verdadera” novela de la Revolución por considerarlas menores en cuanto a su calidad artística. Curiosamente, justifican el hecho etiquetándolas como memorias, con lo cual parecería que estos géneros no tuvieran artificio alguno sino que fueran “objetivos” y retrataran con mucho apego la realidad. No sería raro que esta visión limitada provocara en los autores, críticos y editores la necesidad de nombrar “novelas” a las nuevas obras que intentaban introducir al mercado editorial en auge. A todo esto, Dessau reflexiona y agrega:

Aún está por verse si corresponde a los hechos la ampliación del concepto “novela de la Revolución” –ampliación escogida como hipótesis básica– a toda la novelística de los treintas relacionada con los acontecimientos sociales. Además, se debe intentar examinar la novela de la Revolución –así comprendida– no sólo en su mensaje, sino también desde el punto de vista de la evolución formal y captar el proceso de su desarrollo en sus variadas relaciones con el desarrollo social, ideológico y literario de la Revolución, y también con las tradiciones literarias del pueblo mexicano (1972: 25).

Si bien no propone ampliar innecesariamente la lista de novelas y autores de la narrativa de la Revolución, sí se cuestiona las limitaciones del escueto concepto que se ha validado casi de inmediato. Me parece de gran ayuda analizar “el proceso de su desarrollo en sus variadas relaciones con el desarrollo social, ideológico y literario de la Revolución”, y entender la complejidad del fenómeno “novela de la Revolución” insertado en un sistema literario independiente que se vincula con la novela histórica y la novela realista, pero que, por situaciones particulares dadas por el momento histórico, se ha mantenido independiente. La

producción principal comienza a aparecer a finales de los años treinta y las obras, mayoritariamente, sólo tienen en común el tema de la Revolución; pese a las severas diferencias ideológicas, los autores se esforzaron por producir obras que fueran relevantes socialmente (Dessau 1972: 405-406), valor que las llevaría a formar parte o no de este creciente y prestigioso grupo.

También en 1967, Helena Beristáin da a conocer su ensayo *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*, una reflexión a propósito de los antecedentes de esta narrativa y una lectura general de las obras más emblemáticas. Para mis propósitos, vale la pena comentar su concepto de “novela de la Revolución”:

La novela que reflejó en sus páginas la insurrección reformista contra el gobierno dictatorial de Porfirio Díaz. No fue este tipo de prosa narrativa el único que cultivaron los escritores mexicanos en esta época; otras tendencias aparecieron, conectadas en mayor o menor grado con el mismo acontecimiento social; pero es ésta la que copió, más o menos parcialmente, las circunstancias históricas por las que atravesó el pueblo de México antes de la guerra, durante su desarrollo y durante la paz de los primeros gobiernos inmediatamente posteriores a ella (1967: 51).

Al igual que Dessau, la autora destaca que esta producción no fue la única que apareció durante la época, más o menos vinculadas temáticamente al movimiento armado; pero, para ella, la narrativa de la Revolución prevaleció porque fue la única que retrató los hechos históricos, de ahí que “el juicio crítico que sus protagonistas exteriorizan a menudo, a propósito de los móviles y las metas de la lucha armada, es quizá el más valioso de los datos que Azuela, y los escritores que lo imitaron, proporcionan como testimonio irrefutable de esa época” (1967: 54-55). Este punto de vista es, sin duda, uno de los argumentos que se han repetido a lo largo de los años, sobre todo en periodos de crisis política y no es raro pensar que la novedad crítica de Brushwood y Dessau se deba a su lejanía del territorio mexicano. Beristáin ya ubica los puntos de quiebre en el concepto

“novela”: “*La sombra del Caudillo* es más novela, si se la considera con apego al criterio tradicional que suele regir el desarrollo de tales obras” (1967: 80); “*Apuntes de un lugareño* “autobiografía novelada, como la de Guzmán y como la de Vasconcelos” (1967: 90); incluso de las autobiografías de Vasconcelos:

Ninguna de las obras de este escritor es propiamente una novela. Sin embargo, ya que hemos considerado en este estudio la crónica objetiva y las memorias de Martín Luis Guzmán, no podemos dejar en el tintero algunas observaciones a propósito de la crónica subjetiva y apasionada de José Vasconcelos, ya que ambas constituyen fuentes de primera mano para la historia, y ambas participan del género narrativo (Beristáin 1967: 112).

Pese a la aparente disección genérica que plantea, Beristáin insiste en el valor histórico de este grupo de obras, sin profundizar en las razones que promovieron la apertura genérica de la novela de la revolución, y ajustando los criterios de valor a obras que no los tienen.

Casi para terminar esta década de continuos debates y aportaciones, Max Aub, exiliado en México, publica *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (1969), ensayo breve pero que, como muchos trabajos de Aub, utiliza la economía sintáctica para expresar cuestionamientos más profundos. Como decía, él es uno de los críticos que señala la importancia de considerar a autores extranjeros dentro del cerrado paradigma “novelistas de la Revolución”, pero también trata de ofrecer un marco teórico: “Dos fechas, dos libros filosóficos o de sociología, pueden encuadrar lo que se entiende por narrativa de la Revolución Mexicana: *La evolución del pueblo mexicano*, de Justo Sierra, y *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos. Entre ambos discurre el correr bronco de la Revolución” (1985: 14). Una propuesta un tanto debatible, como todas, pero que intenta entender el fenómeno por otro ángulo: el sociológico, a partir del discurso ensayístico sobre la identidad del mexicano, que puede ser muy útil en este caso. En cuanto a las cuestiones genéricas, Aub, brevemente, señala con el ejemplo de *El águila y la*

serpiente de Martín Luis Guzmán, que “es una obra maestra que entreteje los fundamentos del género: relatos, crónicas, impresiones, memorias, que forman un libro clásico en cuanto a fondo y forma, y proporciona la clave para entender lo que fue la Revolución en su periodo agudo” (1985: 18). Quizás, en los “fundamentos del género” sí se puedan encontrar las claves para entender el origen y desarrollo de la novela de la Revolución como una imposición amparada por las necesidades políticas, históricas y sociales.

En 1972, John Rutherford analiza la problemática desde una perspectiva histórica:

El problema de una definición es especialmente difícil por tratarse de dos conceptos diferentes sobre cada uno de los cuales existen varias opiniones distintas. Cuando se permutan los posibles significados de ‘novela’ con los de ‘la Revolución mexicana’, el resultado es una combinación confusa de definiciones variadas: de modo que cuando los críticos hablan sobre ‘la novela de la Revolución mexicana’ en realidad cada uno de ellos se está refiriendo a algo fundamentalmente distinto (13).

El inconveniente está en la idea original de “revolución”, un mal uso del término y la pluralidad de lecturas que puede tener. Para él, la solución es tajante:

Hay, pues, que incluir en la categoría ‘las novelas de la Revolución mexicana’ todas aquellas narraciones en prosa –sean autobiografías, memorias, colecciones de cuentos, de cuadros o de descripciones en torno a un tema común, biografías noveladas o novelas en la acepción corriente- que se ocupan de la Revolución de una manera principalmente artística. Al tratar con un sub-género que es tan heterogéneo en cuanto a la forma artística, es preferible correr el riesgo de ser excesivamente inclusivo en la cuestión de definición, que caer en el extremo opuesto (Rutherford 1972: 17).

Desde mi punto de vista, un canon representa una visión de mundo particular y está anclado históricamente a un periodo definido; abrir el canon excesivamente puede no corresponder a su función original pues, en el caso de la novela de la Revolución, estamos frente a una entelequia, frente a una abstracción impuesta como modelo histórico. Las novelas de la década de los sesenta y posteriores quizás ya no apelen a este referente, sino a otras

consecuencias de la Revolución, pues el *corpus*, en su constitución, también es dinámico y se renueva. En este sentido, Xorge del Campo señala que,

La Revolución tuvo muchas fases. De ahí que su material sea casi inagotable. La literatura que produjo, no obstante, trata invariablemente y por definición de asuntos y tópicos que giran en torno al conflicto entre revolucionarios y federales, o los resultados de dicho conflicto. [...] En su forma más primitiva, puede ser el relato de una simple anécdota o la descripción de un episodio cualquiera; de otro lado, en su forma más desarrollada, puede tratar complicados problemas psicológicos o convertirse en sutil sátira social (1985: tomo 1, 10).

En 1988 Jorge von Ziegler dio a conocer una breve reflexión bajo el título “Novelistas o novela de la Revolución mexicana”, donde hizo un recuento de la perspectiva crítica sobre el problema:

Vista como una corriente o un estilo o un periodo de la literatura, la novela de la Revolución es un enigma insoluble; juzgada como una creación artificial y ambigua de la crítica literaria es una realidad o muchas realidades transparentes. Repetidamente se ha olvidado, en la historia literaria, que un movimiento es reflejo del dominio de una técnica o un estilo, no el resultado de que muchos escritores utilicen el mismo tema (7).

Aquí se pone en duda la unidad difusa de la novela de la Revolución que se ha venido repitiendo lectura tras lectura, y la falta de una estructura grupal que, aunque funcione en sus individualidades, mantiene una cierta coherencia, más allá de la temática. Y asegura que “tal vez la única idea que el nombre de la novela de la Revolución Mexicana evoca con verdad es la de una generación de escritores o acaso la de una época marcada por su obra” (von Ziegler 1988: 10).

Un año después saldría a la luz una serie de artículos en la *Revista Iberoamericana* que daría cuenta de más complicaciones en la determinación genérica en la que se había venido encasillando a un conjunto de obras que no tenían relación formal. Felipe Garrido las empieza llamando “la narrativa de la Revolución” (1989: 841), concepto que engloba mejor la producción literaria del momento histórico, no sin notar que, en realidad, se trata

de otros más de los mitos revolucionarios (1989: 843). Además, marca la historicidad que es fundamental para entender el por qué de la aceptación del *corpus*:

Si las novelas de la Revolución escritas entre 1928 y principios de los años cuarenta tienen entre sí un aire de familia, no es tanto porque compartan su tema –aunque esto, por supuesto, al igual que el carácter autobiográfico de muchas de ellas, agudice las semejanzas-, sino porque corresponden a un mismo tiempo histórico; dicho aire de familia lo tienen también con muchas otras novelas de la época que no se ocupan de la Revolución (Garrido 1989: 844).

Por otra parte, Silvia Lorente-Murphy cuestiona la inclusión o no de algunas obras en este canon, una de las orientaciones críticas sobre la narrativa de la Revolución que más ha permeado en los últimos años, gracias a la creciente producción de novelas históricas. En este caso, ella considera que el ciclo cierra con *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1989: 853). El artículo de Margo Glantz, aunque enfocado a *La sombra del Caudillo*, no deja de enfatizar las vicisitudes en cuanto a la constitución y apertura del arbitrario canon pues, desde la primera línea, se pregunta “¿Cuándo empieza la novela de la revolución mexicana? ¿Con el movimiento armado?” (1989: 869). De la misma forma, señala que “si la cronología misma es esquivada ¿qué decir de su sentido o hasta de su misma estructura?” (Glantz 1989: 870). En esta línea se inscribe también el trabajo de David William Foster, quien afirma:

Uno de los aspectos más interesantes de esta actitud revisionista atañe directamente a la narrativa de la Revolución Mexicana. Se habrá notado que se viene hablando aquí de narrativa y no de novelística. La selección del término más abarcador y neutro es deliberada, por cuanto remite precisamente a esta cuestión de posibilidades expresivas que desmienten las categorías privativas. Porque uno de los rasgos más originales de la escritura que surge de la Revolución Mexicana es el desdibujar de las fronteras entre literatura y documento, entre ficción y realidad objetiva (1989: 80).

Foster señala la importancia de hablar de la novela de la Revolución como “narrativa”, no como “novelística”, independientemente de que dos de sus principales representantes sean

novelas; y aunque no desarrolla esta propuesta, sí apunta a una nueva perspectiva de la literatura de la Revolución.

La diversificación de los estudios en torno al *corpus* de la novela de la Revolución parecía tener una nueva propuesta en 1991 con un trabajo de Juan Bruce-Novoa, quien intenta explicar el fenómeno por medio de una teoría topológica usada en ciencia. La visión no es descabellada, pues la particular forma en la que se institucionalizó el *corpus* permite acercamientos diversos que puedan explicar la variedad intragenérica del modelo. Sin embargo, el análisis final no resulta mayormente revelador, aunque su introducción confirma mi propuesta de trabajo: “la fomentación de una demanda por parte del público que luego requiere que los escritores produzcan los objetos de consumo para satisfacer la demanda. Al darse cuenta de la existencia del mercado, tanto los periódicos como las casas editoriales y los escritores no tardaron en aprovecharse. Todo esto era lógico” (Bruce-Novoa 1991: 36). Bruce-Novoa no profundiza en estos argumentos, pero se debe destacar su visión innovadora en cuanto a señalar la importancia del mercado editorial para la consolidación del *corpus*, tema que, para muchos, no se vincula con la literatura.

Diez años más tarde, en la misma revista, María del Mar Paúl Arranz discute abiertamente con todos aquellos críticos que, como ella, dudan de la viabilidad de una etiqueta tan flexible y abierta, y hace una propuesta de acercamiento:

Creo que hay novelistas de la Revolución (con todos los matices pertinentes), pero no una novela de la Revolución, no un género propiamente dicho. Ello, sin embargo, no invalida el hecho de que existen una serie casi infinita de obras que son fruto de una realidad histórica y que no desaparecen aunque pongamos en duda su carácter de novelas (1999: 49).

Para ella, “la etiqueta, pese a todo, no es un invento de la crítica, pues fue acuñada en la polémica de 1925 y luego insistentemente repetida a lo largo de los años” (Paúl Arranz

1999: 49). Asimismo, se hace dos preguntas que pueden sintetizar las dos tendencias críticas que se han mantenido a lo largo de los años: la primera, la apertura o no del canon, pues es “un género que se define casi exclusivamente por su tema, lo cual no parece menos arriesgado a la hora de definirlo, puesto que si toda novela con remembranzas revolucionarias es virtualmente una novela de la Revolución, las posibilidades del género se hacen infinitas y los límites temporales absurdos” (Paúl Arranz 1999: 50); y la segunda, su proceso de institucionalización (“¿Cómo entender que esa literatura crítica por excelencia conquistara los beneplácitos de la política oficial?”; Paúl Arranz 1999: 51).

Por último, tenemos los enfoques de Rafael Olea Franco y Antonio Lorente Medina, el primero de 2001 y el segundo de 2008. Dentro de un minucioso análisis de las estéticas narrativas de la década de 1920, Olea Franco destaca que el concepto Novela de la Revolución “exhibe notorias deficiencias; una de las más notables es que se basa en una clasificación temática que de hecho no considera rasgos formales” (2001: 81). Dos de sus ejes de estudio en este artículo son la obra de Azuela y la de Valle-Arizpe, lo cual le permite dilucidar algunas de las razones por las que Valle-Arizpe ha quedado relegado en los estudios del periodo, más dedicados a las obras que conciernen a la novela de la Revolución: “Sospecho que el éxito contundente alcanzado por el término Novela de la Revolución ha producido cierto grado de ceguera en la crítica literaria, pues cuando ésta analiza las obras de la década de 1920, por lo general suele prescindir del estudio de las otras formas narrativas coetáneas al género” (Olea Franco 2001: 82) (la novela colonialista, la cristera, la narrativa experimental de los Contemporáneos e, incluso, el corrido). En contraparte a la apertura crítica de los estudiosos que han reubicado la funcionalidad de la etiqueta, Lorente Medina reitera su filiación al concepto de Castro Leal, y enumera sus

principales características (su carácter testimonial, el autobiografismo, la brevedad narrativa y el fragmentarismo, un español renovado, esencia épica y afirmación nacionalista; Lorente Medina 2008: 43, 46-47). Sin duda, hay elementos que coinciden en una buena parte de las obras, pero, al igual que le pasa a Manuel Pedro González, las excepciones son numerosas. De cualquier forma, los estudios en torno a la datación y definición de la narrativa de la Revolución han demostrado que, aunque se considera la existencia de un canon más o menos delimitado, la posibilidad de redefinirlo no es tan inconcebible.⁵

Como se ha visto a lo largo de esta presentación de las corrientes teóricas, la idea que los críticos han tenido sobre el concepto de novela de la Revolución desde la formación de este *corpus* heterogéneo hasta nuestros días, está condicionada a variables de interpretación histórica, influenciada por las necesidades sociales del momento y de la crítica. A lo largo de las décadas, el concepto no ha tenido mayores cambios formales, manteniendo la filiación nacionalista y el valor histórico; las obras que se incluyen dentro de este grupo se repiten en cada caso y las variantes se justifican por las exigencias propias

⁵ En los últimos años y gracias al repunte de la narrativa histórica en México por los festejos del Centenario de la Revolución, el concepto de novela de la Revolución ha motivado, por lo menos, dos reflexiones más: la primera es una de reciente aparición, firmada por Rafael Olea Franco (2012); la otra es un artículo en coautoría con Alejandro Higashi (Torres de la Rosa 2010b). En un extenso estudio, Olea Franco señala claramente las inconsistencias desde el punto de vista genérico, como lo señala en la siguiente reflexión: “el triunfo del concepto ‘novela de la Revolución Mexicana’, así como la posterior divulgación de un conjunto de obras que proporcionó a los futuros lectores la seguridad de poseer un corpus textual estructurado y orgánico, ha hecho olvidar las enormes ambigüedades presentes en la nacimiento del género” (505). Sin embargo, reconoce la complejidad de introducir un nuevo término para este grupo de obras: “no aspiro a proponer una sustitución inmediata del concepto ‘novela de la Revolución Mexicana’, que está indisolublemente enlazado a múltiples sucesos de la historia cultural mexicana” (Olea Franco 2012: 491). Aunque en la misma línea, el trabajo que publiqué en 2010 da continuidad a varias interrogantes que no llegué a solucionar en mi tesis de licenciatura, temas que, por su dificultad, retomé incluso en mi reflexión actual. Nuestro enfoque percibe a la novela de la Revolución como el producto de un sistema político-cultural intensivo, apoyado por un mercado editorial en ciernes. Ambos trabajos complementan ideas que habían quedado inconclusas por críticos anteriores, y abren el tema a discusiones más profundas.

del desarrollo crítico. En realidad, pese a las interrogantes que algunos estudiosos ya señalaban desde sus primeros años de formación, el concepto se ha mantenido estable, amparado por la antología canónica de Castro Leal. Desde 1935, Berta Gamboa de Camino expresaba su escepticismo ante la “provisionalidad” del concepto, pero sus argumentos no parecían tener eco en la crítica literaria de la época. Ejemplos de duda a propósito del concepto surgieron cada vez con más frecuencia pero, al mismo tiempo, la concepción que concretó Castro Leal se implantó en las páginas de la historia literaria del México posrevolucionario sin analizar su origen.

1.3. LA FORMACIÓN DEL CANON DE LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN

1.3.1. CONCEPTO DE CANON

Cuando nos referimos a la conformación del canon de la novela de la Revolución nos encontramos frente a un concepto difícil de abarcar exclusivamente desde el ámbito literario. Si queremos ser consistentes, un análisis apropiado del tema tendría que estudiarse desde la literatura, la historia, la política y la sociología, ya que, como señala I. Even-Zohar,

No hay ninguna técnica literaria, entendida en términos de ley gobernante para cierto material, descrita por los estudiosos de la literatura que sea exclusivamente literaria, no hay un solo principio textual que lo sea. Asimismo, la literatura como institución no se comporta de manera diferente de cualquier otra institución socialmente establecida, sea el intercambio de mercancías o cualquier otra organización o mercado (1985: 246).

No es motivo de estas páginas hacer un análisis exhaustivo de los mecanismos de constitución de un canon, pero es necesario explicar cómo se institucionalizó un *corpus* heterogéneo de obras narrativas en lo que se ha llamado “novela de la Revolución mexicana”.

Evidentemente, cuando escuchamos la palabra “canon”, pensamos en el icónico libro de Harold Bloom, *El canon occidental*, y las repercusiones que tuvo en la crítica literaria:

El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. Algunos partidarios actuales de lo que se denomina a sí mismo radicalismo académico llegan a sugerir que las obras entran a formar parte del canon debido a fructíferas campañas de publicidad y propaganda (1996: 30).

Pese a que, como se ha visto a lo largo de los años, el término de Bloom ha sido sobrepasado por su subjetividad, no hay que descartarlo totalmente, pues ya resaltaba el papel de las instituciones en la elección de una lista, así como el estudio diacrónico inherente a su determinación conceptual. Sin embargo, una de sus propuestas más polémicas quizás, sea la del rol que tienen las campañas publicitarias en la incorporación o no de una obra al canon. Si bien es cierto que culpar exclusivamente a la mercadotecnia de la permanencia de un libro es un planteamiento desmesurado, en el caso de la novela de la Revolución sí tienen una fuerte incidencia: la polémica de 1925, por ejemplo, fue un escaparate publicitario para la novela de la Azuela, lo mismo que las reseñas de críticos importantes nacionales e internacionales, así como la traducción de *Los de abajo* a diversos idiomas. Desde el aspecto comercial, formar o no parte de un canon puede ser representativo.

Concretar un concepto de canon es una tarea difícil (no se diga proponer una selección definitiva de obras), pues su misma conformación es cuestionable y no hay un concepto que pueda resumir su complejidad como fenómeno cultural. Sin embargo, para conocer la forma en la que se constituyó el canon de la novela de la Revolución, primero hay que entender qué es un canon; para ello propongo el siguiente concepto, el cual elaboro a partir del trabajo de Pozuelo Yvancos (2000: 15-140):

El canon es el conjunto de obras seleccionadas de un grupo, en un tiempo y espacio determinados, las cuales representan una determinada ideología, así como las necesidades intelectuales y educativas vigentes en ese tiempo. Por tanto, una de las características inherentes es su movilidad, la cual se relaciona con su cambio, adaptación y reajuste a lo largo de la historia. Los encargados de la selección son grupos de poder y autoridades que garantizarán los medios para su permanencia como herencia cultural (Torres de la Rosa 2005: 25).

En el caso particular de la novela de la Revolución, los grupos de poder son autoridades en el ámbito de la cultura, tales como jefes de redacción, directivos de instituciones gubernamentales de cultura, editores, escritores con un cierto prestigio en el ámbito editorial, profesores, periodistas y líderes de opinión. Todos ellos, desde su campo de acción social, pueden transmitir el valor literario de la novela de la Revolución por medio de sus representantes más exitosos, como *Los de abajo*. De esta manera, no es difícil asociar el proceso de canonización de *Los de abajo* como representante de la novela de la Revolución, a la implantación de un ideario político de revalorización de lo mexicano y ruptura cultural con el porfirismo, realidad que sólo puede ser abarcada si tomamos en cuenta los aspectos literarios, históricos y sociológicos del fenómeno. Al ser el canon la selección de obras representativas de cierta ideología en un tiempo y espacio determinados, propuesta y luego impuesta e institucionalizada, lo ideal es analizarlo diacríticamente y por medio de sus mecanismos de enseñanza y selección, ya que, por tener un dinamismo

inherente a su naturaleza que se relaciona con su capacidad de crítica, actúa con una circularidad muy vital: la crítica da origen a las ideas y éstas se representan con un canon, que desatará otra polémica, lo cual conlleva la ruptura con el sistema y la creación de nuevos cánones. Este ciclo se inscribe como intercambiable e intrínsecamente necesario para su perdurabilidad, pues sus elementos se definen uno a otro. El canon busca legitimar modelos imitables que respondan a las exigencias sociales y culturales del momento histórico; la perdurabilidad de estos modelos les permite heredarlos y considerarlos como referencias comunes y unificar la visión de mundo de una determinada cultura (Harris citado por Pozuelo Yvancos 2000: 45).

La novela de la Revolución, como fenómeno cultural y literario, debe entenderse y analizarse dentro de un marco socio-histórico que permita descifrar sus mecanismos de constitución a partir de variables aparentemente disímiles, como el mercado editorial por ejemplo. Pues sólo así se puede justificar su permanencia en el sistema literario. En otras palabras: en sus orígenes, la novela de la Revolución fue el resultado de muchos factores, uno de los cuales fue el apoyo gubernamental a un mercado literario en ciernes que buscaba un reconocimiento propio, desvinculándose de las obras decimonónicas que aún tenían una fuerte carga simbólica orientada al porfirismo (como veremos más adelante, esto fue sólo un pretexto, pues los modelos literarios siguieron retomando la novela decimonónica). La competencia entre la nueva literatura nacional y la novela decimonónica vinculada al porfirismo y a situaciones históricas anacrónicas entre, aproximadamente, 1915 y 1929, creó un nuevo nicho que, apoyado por las instituciones gubernamentales y por periódicos e incipientes editoriales, permitió el desarrollo de la novela de la Revolución. Es claro que el *corpus* de la novela de la Revolución no está constituido en su totalidad por novelas, pero si

entendemos que este canon ha permanecido amparado por el marbete “novela”, es porque, siguiendo la historicidad propia del canon, en ese momento histórico-cultural, fue relevante asegurar el prestigio de esta literatura. Así, la etiqueta “novela” afianzó, por un lado, un mercado de lectores que estaban acostumbrados a las novelas y, por otro, la valoración de lectores críticos que privilegiaban la novela; en ambos casos, el prestigio genérico de la novela venía desde el siglo XIX, sobre todo por la influencia de Altamirano. No hay que olvidar que, como sugiere José Francisco Ruiz Casanova:

Toda lectura supone una elección y, por otra parte, toda lectura de un texto no contemporáneo de su lector supone, de algún modo, una actualización, una reinterpretación o, en fin, una relectura. El lector y, en un orden más general, la institución crítica están obligados no sólo a apreciar, juzgar o interpretar los signos del presente más inmediato, sino también –y en grado similar- a *releer* los signos de la tradición literaria, reinterpretarlos o contribuir a su exacta ubicación histórica y estética; y puesto que el autor *también* es lector, el resultado de semejante superposición de lecturas no a otra cosa puede aspirar que a ser *razón* parcial, personal, inscrita en un tiempo (2007: 74).

De esta manera, es necesario situar el análisis del *corpus* de la novela de la Revolución en su origen, y entender los mecanismos que motivaron la aparición de un marbete tan particular e intrínseco a la historia cultural de México.

1.3.2. CONTEXTO INSTITUCIONAL DE LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN: DEL MODELO AL CANON

En el caso específico de la novela de la Revolución, su institucionalización se debió a una serie de factores que la privilegiaron de entre un sistema literario que proponía una literatura vanguardista (los Contemporáneos y estridentistas) o la idealización de una edad dorada (los colonialistas), de ahí que, para explicar la constitución de este *corpus* de obras, la teoría de los polisistemas resulte eficaz. En un sentido esquemático, un sistema se

entiende como un conjunto organizado de elementos que se relacionan entre sí; el canon se localiza en el centro y en la periferia están las obras marginales; los diversos estratos sociales, así como los diferentes ámbitos del pensamiento de un tiempo-espacio determinado, se ven afectados por la injerencia de la crítica, lo cual propicia la movilización de los estratos. Por tanto, un polisistema es un complejo conjunto de esferas, categorizadas por actividades, órdenes y estratos comunicativos distintos (Lambert 1987: 51); las esferas o grupos de obras contienen un tipo de textos que en un contexto real no son independientes unas de otras, sino que se relacionan entre sí, creando híbridos genéricos o movimientos entre sus propios estratos. Así funciona el campo literario, a partir de la interdependencia entre esferas, es decir, del intercambio de información y ubicación dentro del sistema literario de ese espacio histórico-temporal determinado. Por ejemplo, si tenemos que en un cierto tiempo y espacio, un grupo de obras se consideran modelos, la propia inestabilidad de los fenómenos sociales provoca que estas capas se muevan y lleguen, incluso, a intercambiar lugares. Por eso se dice que lo no-canónico llega a ser canónico para la siguiente generación, mientras que casi siempre hay el rechazo de un sector a la norma establecida por considerarla anacrónica. Como lo explica Bourdieu:

The linguistic relation of power is never defined solely by the relation between the linguistic competences present. And the weight of different agents depends on their symbolic capital, i. e. on the *recognition*, institutionalized or not, that they receive from a group. Symbolic imposition —that kind of magical efficacy which not only the command and the password, but also ritual discourse or a simple injunction, or even threats or insults, purport to exercise— can function only if there is a convergence of social conditions which are altogether distinct from the strictly linguistic logic of discourse (1991: 72).

El establecimiento de un canon se logra gracias a la valoración de ciertas características sobre otras que cumplen con las exigencias del contexto, especialmente políticas y sociales, las cuales influyen en la estética y la cultura de la época. Todo esto

coadyuva a la consolidación de una ideología que marcará los distintos ámbitos de la sociedad, tal y como sugiere Ruiz Casanova: “todo canon lleva implícito un discurso crítico (o una política estética) y, adherido a él, de inmediato, otro discurso crítico tangente” (2007: 144). Escoger ciertas obras, por tanto, garantiza la difusión de estéticas, de un modelo literario, de puntos de vista y, en el caso particular del México posrevolucionario, una ideología política. En este sentido, vale la pena retomar el concepto de “field of symbolic production” de Bourdieu: “is a microcosm of the symbolic struggle between classes; it is by serving their own interest in the struggle within the field of production (and only to this extent) that producers serve the interest of groups outside the field of production” (1991:168). De esta forma, el canon literario asegura la permanencia de ciertas variantes formales y lingüísticas que serán determinantes para la pertenencia o no a este selecto grupo.⁶

En el caso de la novela de la Revolución, el modelo se constituyó, en un inicio, desde dos aspectos, el temático y el formal. Temáticamente, se encuentran los tópicos de la Revolución: batallas, héroes, fechas concretas, contrastes brutales entre idealismo y realidad, incluso desde el título de la novela (como en *Los de abajo*, donde el título resulta determinante en la dicotomía civilización-barbarie, y se muestran los males del pueblo, detonantes del movimiento armado; Dessau 1972: 211-231). Aunque las diferencias no son tan tajantes, en *El águila y la serpiente*, por ejemplo, hay una postura política más clara que se retrata con detalle; en las novelas de Azuela encontramos una lucha de facciones

⁶ Bourdieu señala que “the properties which characterize linguistic excellence may be summed up in two words: distinction and correctness. The work performed in the literary field produces the appearances of an original language by resorting to a ser of derivations whose common principle is that of a deviation from the most frequent” (1991: 60).

políticas y sociales, que critican, más que a una ideología, la ignorancia del pueblo. Formalmente, se privilegió el habla popular y el estilo coloquial, así como las narraciones descriptivas con tintes naturalistas. Se trata de un estilo novedoso en el contexto de la literatura mexicana: cuadros naturalistas, escenas nacionalistas, crónicas, lenguaje coloquial, etc. Por ejemplo, los cuadros de costumbres tienen influencia del naturalismo, ya que las escenas están descritas de manera directa y violenta, en particular las relacionadas con los campos de batalla o los lugares más rústicos, como se puede observar en la siguiente escena de *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael F. Muñoz, en la cual Tiburcio y el General Urbina discuten la situación de varios enfermos:

—Pero, ¿quemarlo vivo? ¿Qué, se han vuelto ustedes locos? —su carne se puso de color de tierra; agitó los brazos, como si quisiera disipar aquellas frases que aún escuchaba distintamente. De vez en cuando, el fogón de un vivac cercano le iluminaba la cara; su bigote blanco parecía de cristal, y sus ojos brillaban como carbones encendidos—. ¿Éste es el premio a un soldado de la Revolución? ¿Es éste un ejército de hombres o una tropa de perros? —llegó a levantar la mano con el puño cerrado haciendo vibrar la más terrible de las amenazas. Entonces Urbina se paró frente a él, convertido en un amo de hombres.

—¡No se me discute! La vida de un hombre, quienquiera que sea, no vale nada si se salva el peligro de una epidemia (2009: 109).

Compárese con otra de *Los de abajo*, diálogo de los serranos con la gente de Demetrio:

—¡Dios los bendiga! ¡Dios los ayude y los lleve por buen camino!... Ahora van ustedes; mañana correremos también nosotros, huyendo de la leva, perseguidos por estos condenados del gobierno, que nos han declarado la guerra a muerte a los pobres; que nos roban nuestros puercos, nuestras gallinas y hasta el maicito que tenemos para comer; que queman nuestras casas y se llevan nuestras mujeres, y que, por fin, donde dan con uno, allí lo acaban como si fuera perro del mal (Azuela 1996: 15).

En ambas escenas encontramos elementos realistas del ambiente rural, con fuertes tintes naturalistas al describir la brutalidad de los sucesos; el estilo es directo; muchas veces recurre a la tercera persona o algunas otras a la primera por medio de los diálogos. En el

ejemplo de Azuela, además, se puede notar la marcada tendencia ideológica que prevaleció en buena parte de las novelas de la Revolución. Los autores bosquejan imágenes realistas de los personajes y de los hechos sociales que forman parte del universo político e ideológico en el que se vieron inmersos. Y el realismo no es gratuito: muchos de ellos fueron testigos, de primera o segunda mano, de las luchas en los campos de batalla, característica que, para algunos autores, es fundamental para considerarlos parte de la novela de la Revolución.

Los intensos diálogos y las anécdotas que relatan determinan el dramatismo inherente a la producción literaria de la Revolución, como se percibe en el siguiente fragmento del cuento de Rafael F. Muñoz, “Oro, caballo y hombre”, en el que se relata la muerte de Rodolfo Fierro, personaje mitificado en las novelas de la Revolución:

Fuese desarrollando una lucha tremenda: el caballo contra el fango y el hombre contra el caballo. Los demás jinetes no se atrevían a acercarse y habían formado un semicírculo a cinco o seis metros de distancia. El animal resollaba desesperadamente y en vigorosos movimientos lograba levantar una mano y sacarla del agua, tirando luego un golpe terrible hacia abajo; pero no encontraba resistencia en el barro y cada vez el impulso de sus músculos poderosos que levantaban las manos, era menos eficaz. Se fue hundiendo de la parte trasera y pronto quedó la cola dentro del agua, agitándose violentamente como si fuera un remo cubierto de cerdas.

El jinete golpeaba al animal con ambos puños, dejando la rienda suelta sobre la silla, gritando los más duros insultos y acicateándolo furiosamente en la barriga. Ya se veían en el agua revuelta, espesa de lodo, tonos rojizos de la sangre del caballo que manaba por los ijares (1976: 69).

Enfático y sin concesiones, la narración agiliza ferozmente la acción, produciendo en el lector un estremecimiento cercano al que pasaba el protagonista. En las narraciones más tradicionales de la Revolución, este estilo dramático será muy importante para dar verosimilitud al relato.

El tono mexicanista que tanto se valoró en estas novelas se puede encontrar en el lenguaje y en las escenas cotidianas de un pueblo. Según Ángel Rama, uno de los discursos paralelos a las operaciones simbólicas de la cultura es la lengua o, en el caso de la literatura latinoamericana, el habla, la cual, “asumida por el discurso literario en un determinado texto sirve para la estructuración artística de éste y simultáneamente funciona como elemento indicial que nos remite a un sector social (y no a toda la sociedad) que a través de ella se identifica a sí mismo, reconociéndose en tanto comunidad orgánica” (1974: 91). Los mexicanismos, los apodos, el uso de diminutivos, la espontaneidad, las palabras altisonantes, las familiaridades y el desenfado, así como la abundancia de refranes, dichos y proverbios, son características que determinan el lenguaje propio del medio donde se desenvuelve la trama:

—Oye, compa, ¡pero qué dotor ni qué naa eres tú!... ¿Voy que ya hasta se te olvidó por qué viniste a dar aquí?—dijo la Codorniz (Azuela 1996: 32).

—¡Malamente vamos!... ¡Malajo pa mi compadre don Timoteo y pa l’hora en que le dio evitar a ese tal Rodríguez! — dijo *el Puerco* con su voz apazguatada— ¿Lo oyó, Felicitos? Ha dicho que la propiedad es un robo, que la religión es un mito (Azuela 1991: 142).

Quizás la característica que más ha dejado huella en el imaginario cultural es la mitificación de figuras que, como veremos con más detalle en el capítulo 2, se vinculan con la cultura nacionalista que prevaleció en el México posrevolucionario:

Pero los hechos vistos y vividos no valían nada. Había que oír la narración de sus proezas portentosas, donde a renglón seguido de un acto de sorprendente magnanimidad, venía la hazaña más bestial. Villa es el indomable señor de la sierra, la eterna víctima de todos los gobiernos, que lo persiguen como una fiera; Villa es la reencarnación de la vieja leyenda: el bandido-providencia, que pasa por el mundo con la antorcha luminosa de un ideal: ¡robar a los ricos para hacer ricos a los pobres! Y los pobres le forjan una leyenda que el tiempo se encargará de embellecer para que viva de generación en generación (Azuela 1996a: 67).

Esta reinterpretación de la historia por medio de los mitos y de las letras pertenece también a las categorías que Rama denomina “discursos paralelos de las operaciones simbólicas de la cultura”. En este caso, lo llama “imaginario social” y lo explica de la siguiente manera:

La literatura genera un discurso sobre el mundo, pero ese discurso no pasa a integrar el mundo sino la cultura de la sociedad, siendo una parte de la vasta malla simbólica mediante la cual los hombres conocen y operan sobre el mundo. En forma similar, una clase o una capa social, además de vivir concretamente su situación, sus intereses, sus demandas y sus problemas, a partir de todo ello genera una construcción de tipo ideológico que, siguiendo a Lucien Goldmann podemos designar como una cosmovisión [...] Tal cosmovisión es ya un discurso coherente, y no meramente las bases sociales, políticas o económicas, que le dan nacimiento (Rama 1974: 93).

De esta forma, la mitificación de los héroes de la Revolución por medio de las expresiones artísticas forma una cosmovisión congruente y accesible para cada uno de nosotros. Todas estas particularidades resaltan el retrato del mexicano y su medio que tanto se privilegió, no sólo en la novela de la Revolución, sino en las expresiones líricas del movimiento revolucionario como el corrido. Sin embargo, no hay que olvidar que, pese a las claras coincidencias temáticas y estructurales que permiten la clasificación de un grupo de obras bajo la etiqueta “género”, las distinciones entre una y otra obra son las que, ahora, nos permiten redimensionar la constitución de este *corpus* independiente y homogéneo pues, en esencia, un género es una abstracción. En todo caso, y como sugiere Schaeffer:

Debemos decir que *todo* texto modifica «su» género: el componente genérico de un texto no es nunca (salvo rarísimas excepciones) la simple reduplicación del modelo genérico constituido por la clase de textos (supuestamente anteriores) en cuya casta se sitúa. Al contrario, para todo texto en gestación, el modelo genérico es un «material», entre otros, sobre el que «trabaja». Es lo que he llamado anteriormente el aspecto dinámico de la genericidad en tanto que función textual. Este aspecto dinámico también es responsable de la importancia de la dimensión temporal de la genericidad, su historicidad (1988: 172).

Como he tratado de evidenciar en esta breve reflexión a propósito de las características temáticas y formales que constituyen, primero el modelo y luego el canon de

la novela de la Revolución, el establecimiento de un canon está condicionado tanto a los elementos lingüístico-formales, como a los que pertenecen a la sociología de la literatura. Aunque mi propuesta es un análisis sociológico de la cultura en la construcción de una historia literaria de la novela de la Revolución, no quiere decir que la perspectiva sociológica sea la única. Los aspectos formales que caracterizan al *corpus* de la novela de la Revolución se han estudiado extensamente, por lo que parto de ese andamiaje para explorar un aspecto que ha sido descuidado por la crítica: la influencia del mercado editorial.

No hay que perder de vista que el movimiento armado marcó un antes y después en el siglo XX, y esto se vio plasmado en la literatura, pues, como bien afirma Morton F. Rand, “la novela de la Revolución no es sólo literatura sino también símbolo de la Revolución con todo el significado de la palabra” (1949: 241). Pero para que en 1949 este crítico la pudiera considerar como un “símbolo de la revolución”, hubieran de pasar más de veinte años de vaivenes políticos que afianzarían su significado dentro de la cosmovisión del pueblo mexicano. A lo largo de la historia, se ha visto que luego de una crisis social, por lo regular sobreviene un realce del espíritu nacionalista o, por lo menos, una conciencia que hace volver a sus propias raíces (Brushwood 1992: 159), proceso en el que se trata de recuperar la identidad nacional perdida o, en todo caso, rescatarla de las influencias externas. Algunos críticos han reflexionado sobre la creación e imposición de la cultura de la Revolución mexicana, como Rosa Nidia Buenfil Burgos, quien la llama “Mística de la Revolución Mexicana”: “un imaginario que condensó varios proyectos políticos e intelectuales involucrados con el movimiento armado de 1910, produciendo así un modelo heterogéneo de identificación colectiva cuyas dimensiones más importantes han cristalizado en el orden simbólico/institucional que ha prevalecido de ahí en adelante”

(2004: 15). En este sentido, las consideraciones de Eric Hobsbawm confirman las ideas de Buenfil Burgos y aportan nuevos elementos para la reflexión sobre el tema, principalmente por su concepto “tradiciones inventadas”, refiriéndose con él a las tradiciones que se crean a partir de los cambios ideológicos e institucionales, es decir, “cuando se producen cambios lo bastante amplios y rápidos en la oferta o en la demanda” (2002: 11). Por tanto, la novela de la Revolución se crea, como imaginario cultural, en un momento de crisis, al mismo tiempo en el que las instituciones se fundan. Ambos fenómenos, el de la novela de la Revolución como tradición inventada y la creación de instituciones, son mutuamente incluyentes, pues una depende de la otra.

Los ideales de la Revolución trajeron de vuelta un renaciente nacionalismo que desarrolló una utopía política que se consolidaría en 1929 con la creación del PNR (Partido Nacional Revolucionario, después llamado PRI). La consolidación vendría con la firma del manifiesto en diciembre de 1928, el cual invitaba a todas las organizaciones liberales de México a unirse al nuevo partido, tratando de unificar las diferentes ideologías que pugnaban por destacar. Bajo este marco de aparente integración social y política, el PNR pretendió instaurar e institucionalizar nuevas organizaciones, pensamientos, estéticas y movimientos artísticos (*Fundación del Partido de la Revolución* 1985a, 1985b y 1985c); una utopía política que homogeneizaría el pensamiento de México en uno que sintetizara todo el sincretismo de cada región del país. Pero no hay que dejar de lado el objetivo práctico de la formación del PNR: controlar los enfrentamientos que se producían en cada sucesión presidencial, como ocurrió con el asesinato del presidente electo Álvaro Obregón a manos de José de León Toral, el 17 de julio de 1928 (Aguilar Camín 2009: 109). Ante

esta situación, Emilio Portes Gil fue nombrado presidente provisional para convocar a nuevas elecciones, mientras que

Calles propuso en su último informe presidencial “pasar de una vez por todas, de la condición histórica de ‘país de un hombre’ a la de ‘nación de instituciones y leyes’”. El lugar del “hombre indispensable” debía ocuparlo una institución moderna: un gran partido que aglutinara a “los revolucionarios del país” y diera continuidad al grupo y a su obra. [...] Proponiendo la creación del Partido Nacional revolucionario (PNR), organismo que debería ser de ahí en adelante el disciplinado lugar donde la “familia revolucionaria” dirimiera sus diferencias y seleccionara a sus candidatos (Aguilar Camín 2009: 110).

La creación del PNR fue el resultado de una crisis que rechazó el dogma anterior, creando nuevas ideologías e instituciones. Esta reestructuración política se asemeja al dinamismo del canon literario, el cual se ve afectado por las circunstancias históricas que permean en las esferas sociales; las condiciones políticas repercutieron directamente en la formación del canon de la novela de la Revolución al promover el desarrollo de la cultura revolucionaria, propiciando, en primer lugar, la aceptación de este nicho en el sistema literario al enmarcarse en la fiebre nacionalista, y en segundo, legitimándola junto al resto de la producción artística del periodo. Con esto no quiero decir que la constitución de un partido político formalizó la creación del canon de la novela de la Revolución, pero es cierto que su establecimiento favoreció un clima social nacionalista que aceptaría a la novela de la Revolución, no como un nuevo género literario, sino como una manifestación artística de raigambre mexicana. Al mismo tiempo, la creación de una institución como el PNR dotó de otro significado a la literatura del periodo: fueron sus ramificaciones culturales las que se encargaron de plasmar y mantener los hechos gloriosos en la memoria colectiva, para justificar la existencia de dichas renovaciones políticas que materializaron e institucionalizaron la ideología que determinó el rumbo de la nación. No parecía extraño que las esperanzas que alguna vez llevaron a la lucha armada fueran inmortalizadas en las

páginas de los libros sobre la Revolución ya que, por un lado, son retratos que glorifican héroes y hazañas; por otro, estos libros determinan la brecha entre la literatura de un periodo y otro, legitimando su ruptura estética e ideológica (Domínguez Michael 1996: 25-45). Un partido que aprovechó la mitificación de los héroes revolucionarios gracias a la fuerte campaña de culturización nacionalista, que, como veremos más oportunamente en el siguiente capítulo, se ancló en el creciente nacionalismo para la proliferación de la cultura revolucionaria.

Desde principios de los años veinte, los gobiernos posrevolucionarios tuvieron injerencia en la creación de una cosmovisión que unificara lo que era ser “mexicano”. Ricardo Pérez Montfort señala que “el discurso nacionalista por lo general tuvo como tema central al ‘pueblo mexicano’” (2007: 518), enfocado a crear estereotipos nacionales en todos los ámbitos de la cultura y estratos sociales:

El estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifestó en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al Estado nacional. [...] se cultivaron tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva (Pérez Montfort 2007: 517).

Por supuesto que la literatura no se quedó atrás en este auge nacionalista, ya que al ser un fenómeno que sintetiza todos los ámbitos del ser humano, al plasmar su historia, su religión, su ideología y su cosmovisión, es una manifestación individual de la cultura, pero inmanente a una colectividad. Para Bourdieu, esta idea se concreta en el concepto “poder simbólico”:

Symbolic power -as a power of constituting the given through utterances, of making people see and believe, of confirming or transforming the vision of the world and, thereby, action on the world and thus itself, an almost magical power which enables one to obtain the equivalent of what is obtained through force (whether physical or

economic), by virtue of the specific effect of mobilization -is a power that can be exercised only if it is *recognized*, that is, misrecognized as arbitrary. This means that symbolic power does not reside in ‘symbolic systems’ in the form of an ‘illocutionary force’ but that it is defined in and through a given relation between those who exercise power and those who submit to it, i. e. in the very structure of the field in which *belief* is produced and reproduced. What creates the power of words and slogans, a power capable of maintaining or subverting the social order, is the belief in the legitimacy of words and of those who utter them. And words alone cannot create this belief. Symbolic power, a subordinate power, is a transformed, i. e. misrecognizable, transfigured and legitimated form of the other forms of power (1991:170).⁷

En estas circunstancias (las que vinieron enmarcadas con la cultura nacionalista) comenzó el apogeo de la novela de la Revolución, una vez que *Los de abajo* atrajo la atención pública hacia el movimiento literario que se estaba gestando. El aura nacionalista que se cultivó alrededor de las manifestaciones culturales abonó el incipiente mercado de lectores, interesando tanto al público común como al culto a leer las páginas de la Revolución que se distribuían en las publicaciones periódicas o en los libros que empezaban a aparecer.

Por supuesto, la formación de este *corpus* de obras no sólo puede vincularse a una serie de eventos relacionados con la política o la implantación de una ideología nacionalista pero, gracias en parte a estas circunstancias, la etiqueta “novela de la Revolución” se consolidó. Ahora bien, es muy probable que los grupos políticos se unificaran en un “Partido de la Revolución” por la influencia que tenía la cultura revolucionaria en el ámbito popular, así que el empleo en los dos campos más bien podría ser un paralelo que propiamente una relación de causa y efecto (además de que reitera el factor pragmático de contener los levantamientos). Sin ánimos de profundizar en este momento, es un hecho que

⁷ Thompson explica que “Bourdieu uses the term ‘symbolic power’ as they are routinely deployed in social life. [...] is an ‘invisible’ power which is ‘misrecognized’ as such and thereby ‘recognized’ as legitimate. The terms ‘recognition’ (*reconnaissance*) and ‘misrecognition’ (*méconnaissance*) play an important role here: they underscore the fact that the exercise of power through symbolic exchange always rests on a foundation of shared belief. That is, the efficacy of symbolic power presupposes certain forms of cognition or belief, in such a way that even those who benefit least from the exercise of power participate, to some extent, in their own subjection” (1991: 23).

el marbete ha permanecido sin muchos cambios a lo largo de los años. Es en este punto donde debemos detenernos y preguntarnos cuál es el detonante literario de esta oleada de obras que, de alguna u otra manera, compartían características temáticas. Si tratáramos de fechar el inicio del proceso de conformación del canon de la novela de la Revolución, tendríamos que ubicarlo en la polémica literaria de 1925, pues durante estos meses *Los de abajo* comenzó a adquirir notoriedad en el ámbito literario, situación que repercutiría en lo comercial. En este momento no me detendré en el análisis de los textos que se escribieron durante la disputa periodística, porque tendré oportunidad de hacerlo en el siguiente capítulo. Por ahora, me interesa señalar que desde la aparición del artículo “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”, el 20 de noviembre de 1924, la recepción de la novela de Azuela no sería la misma, y con ello el resto de la llamada novelística de la Revolución. Sin duda, el descubrimiento editorial de Azuela motivó el éxito comercial del marbete “novela de la Revolución”, pues se encarnó en la animada moda de la cultura de la Revolución y del nacionalismo. En realidad, aunque en la polémica de 1925 se discutió sobre las características formales que validaban a Azuela como escritor y a *Los de abajo* como una gran novela, fue el trasfondo ideológico, la supuesta mexicanidad, el que logró llamar la atención. De la misma forma, la polémica es un buen ejemplo de cómo las autoridades culturales, políticas y las personas con cierta influencia en el público pueden determinar puntos de vista y motivar la lectura de una obra u otra. No hay que olvidar que un sistema literario pertenece a un sistema social, y que depende de las relaciones que se llevan a cabo desde las diferentes esferas. De esta forma,

a field is always the site of struggles in which individuals seek to maintain or alter the distribution of the forms of capital specific to it. The individuals who participate in these struggles will have differing aims —some will seek to preserve the status quo, others to change it— and differing chances of winning or losing, depending on

where they are located in the structured space of positions. But all individuals, whatever their aims and chances of success, will share in common certain fundamental presuppositions (Thompson 1991: 14).

Como veremos, la nómina de autoridades incluía a jóvenes y críticos de la vieja escuela, siendo estos últimos los que llamarían la atención en la disputa pues, aunque los jóvenes tenían una impresión más fresca y novedosa, los lectores promedio estaban acostumbrados a Julio Jiménez Rueda o a Victoriano Salado Álvarez; y, aunque las opiniones de estos críticos no fueran favorables a Azuela, su participación habría llamado la atención del público, encaminando a una posible lectura, que se concretó con la reproducción de *Los de abajo* en folletines de *El Universal Ilustrado* al año siguiente. Esta decisión, sin duda, motivó a los lectores a acercarse a la narrativa de la Revolución, la cual poco a poco fue ganando lugares en las páginas de las publicaciones periódicas y espacios en las librerías.

La popularidad de la obra de Azuela y el desarrollo de un movimiento literario en torno a la Revolución mexicana no sólo ganó prestigio por la polémica y la eventual publicación en los folletines. Si pretendemos ser exhaustivos, hay que señalar la importancia que tuvo la crítica nacional e internacional en el conocimiento y la posterior institucionalización de esta narrativa (mismas que se analizarán en los siguientes capítulos). En esta línea, también fueron relevantes las traducciones tempranas de *Los de abajo*, pues, al mismo tiempo, contribuyeron a su difusión y son producto de su éxito en territorio nacional: una primera versión al francés, *L'Ouragan*, publicada en los números 24 a 41 de *Le Monde*, del 17 de noviembre de 1928 al 16 de marzo de 1929, traducida por J. Maurin; al inglés en 1929, con el título *The Under Dogs*, traducida por E. Munguía, Jr. y publicada en Nueva York, por Brentano's; una reimpresión al inglés, *The Under Dogs*, también por E.

Munguía, Jr., esta vez publicada en Londres, por Jonathan Cape en 1930; una nueva versión al francés, *Ceux d'en bas*, de nuevo por J. Maurin y el conocido prólogo de Valery Larbaud, publicada en París por J. O. Fourcade en 1930; al alemán, *Die Rotte* (1930); al yugoslavo, *Oni Sa Dna* (1933); al japonés, publicado en *Mexico Shimpō (Diario de México)*, del 3 de septiembre de 1932 al 1 de marzo de 1933; al portugués, *Os Rebelados* (1934); al checoslovaco, *Demetrio (Tizdola)*, ya en 1935 (Englekirk 1935: 54; Chumacero 1993: 1297-1299). Nótese que a tan sólo diez años de su publicación en *El Universal Ilustrado*, había ya traducciones en 7 idiomas, y algunas de estas ediciones habían mantenido el formato de “folletín”, quizás por el carácter noticioso que prevalecía sobre esta literatura. De igual forma, no hay que olvidar la buena acogida que también tuvo en lengua española: en España, gracias a los esfuerzos de Gregorio Ortega, la novela tuvo una notable acogida, pues hubo dos ediciones, la de Biblos de 1927 y la de Espasa-Calpe de 1930; en Argentina en 1928, en *Vanguardia*; y en Chile en 1930, en *Zig-Zag* (Englekirk 1935: 54). La traducción y publicación de *Los de abajo* en diferentes países reafirma el movimiento de los sistemas literarios: la periferia de un periodo se convierte en el centro del siguiente. Su aceptación y apreciación en el extranjero determina una mayor atención en México, y acelera la institucionalización en el nuevo canon. Es decir, no sólo la controversia desatada en México provoca la atención en *Los de abajo*, sino que los planos internacionales son muestra del interés de un público cada vez más amplio. Los alcances de la obra fuera del país señalan la presencia implícita de críticos y autoridades que se habrían encargado de darla a conocer en otros países, así como el gusto de lectores extranjeros en la realidad histórica mexicana, movidos quizás por un verdadero interés más allá de lo mexicano o por curiosidad morbosa ante los hechos que describen las crónicas periodísticas.

Ya en los años treinta, la controversia nacionalista regresó a los periódicos bajo el título “¿Existe una crisis en la generación de vanguardia?”. Uno de los principales críticos de este periodo fue Xavier Villaurrutia, quien pronunciaría una frase que pasaría a la historia literaria de Azuela: “*Los de abajo* y *La Malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más conscientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo. Sólo en ese sentido Azuela, que no es el novelista de la revolución mexicana, es un novelista mexicano revolucionario” (1973: 57); es decir, “lo revolucionario de Azuela se localizaba en el impulso literario y no en la ideología frente a los temas sociales o políticos de la historia inmediata” (Ruffinelli 1996a: 243). El 19 de diciembre de 1932 en *El Universal Ilustrado*, Ermilo Abreu Gómez destaca el valor nacional de Azuela:

Pero al lado de esta decrepitud se levanta otra realidad: una realidad que alienta, que anuncia ya una esperanza de redención de nuestros espíritus superiores y de nuestra familia mexicana. En esta realidad se ayuntan “hombres” de la talla de un Diego Rivera, de un Clemente Orozco en la pintura; de un Manuel M. Ponce en la música; de un José Vasconcelos en la crítica y en la filosofía; de un Ramón López Velarde y de un Carlos Gutiérrez Cruz en la poesía; de un Azuela en la novela. [...] Estos hombres han sido capaces de alcanzar y de penetrar la conciencia de México (1999: 443).

Sea como autor vanguardista, viril, de la Revolución o nacionalista, el nombre de Azuela siempre estaba en la boca de los críticos, en medio de polémicas que reafirmaban su valor literario como autor y reconocían que era el iniciador de un género. Es cierto, en 1925 no se contaba con muchos escritores que trataran el tema de la revolución, situación que en 1932 era totalmente opuesta.

Para los años cuarenta, el nombre de Azuela, “el escritor de la novela de la Revolución mexicana”, contaba con numerosos epígonos y varios reconocimientos públicos, y la cultura revolucionaria pasó a ser un modelo que se implantó en todas las

áreas de la sociedad. Para estas fechas, la búsqueda de “lo propiamente mexicano” o un pensamiento político que lo definiera quizá no estaba del todo agotada, pero ya había pasado la polémica de 1932 que afianzó sus intereses con la publicación del libro de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). A finales de la década, José Mancisidor cierra el ciclo de valoración de Azuela y lo ubica rotundamente como “el novelista de la Revolución”, sin dejar de acusarlo de nihilista (citado por Ruffinelli 1996a: 247),⁸ al mismo tiempo que el *corpus* se ha consolidado como base de la formación cultural de la nación, tal y como señala Rand Morton:

Primero y más importante es *el sentido humano de la vida mexicana* que muestra la Novela de la Revolución; el concepto de *lo mexicano* que queda definido por la misma; *el retrato del mexicano* mismo a través de la novela; y finalmente *el sentir particular de los varios escritores* hacia la Revolución según se da a entender en sus propias novelas (1949: 244-245).

1.3.3. ENCLASAMIENTO E IMITACIÓN

Una de las piezas fundamentales para la institucionalización de *Los de abajo* y el posterior establecimiento del canon de la novela de la Revolución fueron las autoridades gubernamentales, en su mayoría pertenecientes a la clase media que tomó las riendas del poder cultural en la posrevolución. Su renombre dio el prestigio necesario para que las editoriales comerciales reeditaran la novela de Azuela, se alentara la publicación de novelas sobre la Revolución y se llenaran páginas de los periódicos con testimonios de ex combatientes. Si se piensa detenidamente, no es raro que la sociedad buscara imitar ciertas actitudes que corresponden a un grupo de personas que se consideran modelos, pues son

⁸ José Mancisidor. “Azuela, el novelista.” *El Nacional*, 28 de noviembre de 1949 y “Mi deuda con Azuela.” *El Nacional*, 25 de agosto de 1957.

ellas las que señalan qué es admirable y qué no. A este fenómeno Pierre Bourdieu le llama *enclasmiento* (del francés *enclassement* y del inglés *allocation*), fenómeno vinculado a lo que se pueden llamar “estilos de vida” (Pozuelo Yvancos 2000: 105-120). El reconocimiento o *distinción* entre una u otra obra es lo que le da la etiqueta de “canónico”; el canon se relaciona con la cultura de un cierto *status*, a medida que se necesitan mecanismos de selección, basados en un principio básico: “Es admirado lo admirable y es admirable lo que ha sido legitimado por quienes son dignos de admiración en la escala social” (Pozuelo Yvancos 2000: 111). Es una búsqueda constante del *status* deseado, de alcanzar el prestigio de ese grupo selecto por medio de la imitación. De esta manera, se reitera la representatividad que conlleva su creación, pues su elección, lo “admirado” por ellos, resulta ser lo “admirable” para el resto de la gente. Si estos pequeños grupos de poder seleccionan las obras que determinan el canon, también deciden cuáles son las esferas centrales y cuáles las periféricas, lo que se mantendrá como herencia cultural y lo que se relegará a cultura alternativa. Es decir,

When a new literary or artistic group makes its presence felt in the field of literary or artistic production, the whole problem is transformed, since its coming into being, i. e. into difference, modifies and displaces the universe of possible options; the previously dominant productions may, for example, be pushed into the status either of outmoded [*déclassé*] or of classic works (Bourdieu 1993: 32).

Durante la polémica literaria de 1925, críticos literarios jóvenes, pero con gran alcance, vieron con nuevos ojos aquellas obras que se habían dejado en el olvido por no pertenecer al régimen anterior, pero que señalaban esa marca distintiva tan ansiada en el periodo histórico que concluía y en el que estaba iniciando, enfatizando su valor literario y nacional, refiriéndose al político de manera sosegada, adaptando la novela a las necesidades político-ideológicas. De esta manera, Azuela se encumbra como “el autor de la

Revolución”, formando parte de un nuevo canon dominante. El concepto de enclasmiento se refiere a la necesidad de prestigiar ciertas prácticas culturales por medio de la imitación de los gustos de la clase culta (principalmente la recién formada clase media),⁹ aspirando a su erudición y refinamiento como modelos de la sociedad, lo cual implica una aceptación de su pensamiento y, en el caso de la novela de la Revolución, la injerencia de un pensamiento político naciente.¹⁰

De esta manera se va formando un fenómeno de lo que Pierre Bourdieu llama el “campo de producción cultural”:

The field of cultural production is the site of struggles in which what is at stake is the power to impose the dominant definition of the writer and therefore to delimit the population of those entitled to take part in the struggle to define the writer. The established definition of the writer may be radically transformed by an enlargement of the set of people who have legitimate voice in literary matters (1993: 42).

El patrocinio es la forma en la que el gobierno orienta indirectamente, no sólo la recepción, sino la producción de obras; la otra forma en la que los lectores se ven influenciados es por medio de los críticos, figuras que “sugieren” qué se debe leer, qué se debe escribir y dotan

⁹ Ángel Rama señala: “Implícitamente, y sin fundamentación, quedó estatuido que las clases medias eran auténticos intérpretes de la nacionalidad, conduciendo ellas, y no las superiores en el poder, el espíritu nacional, lo cual llevó a definir nuevamente a la literatura por su misión patriótico-social, legitimada en su capacidad de representación. Este criterio, sin embargo, fue elaborado con mayor sofisticación. Ya no se lo buscó en el medio físico, ni en los asuntos, ni siquiera en las costumbres nacionales, sino que se lo investigó en el “espíritu” que anima a una nación y se traduciría en formas de comportamiento que a su vez se registrarían en la escritura” (1983: 10).

¹⁰ Vale la pena conocer la opinión, aunque un tanto reduccionista, de Jorge Volpi respecto a este intrincado tema: “En la mayor parte de los países, el prestigio literario puede ganarse de dos maneras distintas (tres si considerásemos el papel de los lectores no profesionales, pero como éste es difícil de medir no queda más remedio que omitirlo por ahora): la crítica y el mercado. Una forma de que el escritor gane prestigio (y por lo tanto lectores y por lo tanto la posibilidad de seguir escribiendo y publicando libros) radica en la opinión favorable de los críticos: si una obra es «bien recibida» (si es aplaudida por los críticos que poseen autoridad), se supone que el escritor es «bueno» y, por lo tanto, que a la larga su «talento» será reconocido y que sus editores (una empresa comercial como cualquier otra) seguirán publicándolo con la esperanza de que en el futuro tenga muchos lectores (y venda mucho para recuperar la inversión realizada). Sin embargo, para conmoción de los críticos, a veces ocurre que una obra vende (y le permite al escritor seguir escribiendo y publicando) sin la intermediación de la voz crítica. Cuando esto ocurre, los críticos se escandalizan y nos previenen contra la «tiranía del mercado» que trata de imponer valores espurios (esto es, no previamente avalados por ellos). La animadversión de los críticos hacia el «mercado» (es decir, hacia los libros que venden sin que a ellos les gusten) resulta natural: se trata de un fenómeno que escapa a su control y, por lo tanto, que indirectamente merma su prestigio” (2003: 26-27).

de prestigio a las obras, y afirman la existencia de una literatura propia que compite intelectualmente con cualquier otra (Monsiváis 2002: 1008). Evidentemente, para que el campo de producción cultural que propone Bourdieu funcione, es necesario que los receptores participen activamente; no hay que perder de vista que los lectores no son entes pasivos que aceptan sin refutar las imposiciones culturales, de ahí que haya que tomar en cuenta al incipiente público lector que se interesaba en las tema de la Revolución. Este tema lo retomaré en los siguientes capítulos, donde destacaré la importancia de los editores y demás agentes de producción editorial en la detección de las necesidades y gustos de los lectores.

Hay una gran cantidad de nombres que fortalecieron el prestigio de Azuela como novelista de la Revolución, pero hubo un grupo que fue fundamental para su posicionamiento y difusión entre las autoridades que apoyaron la institucionalización de Azuela y coadyuvaron a la consolidación del *corpus* de la novela de la Revolución: los Contemporáneos, uno de los grupos que orquestaba la vida cultural del México de los años veinte. Su injerencia fue notable no sólo en el ámbito literario (la revista *Contemporáneos* fue conocida internacionalmente y publicó fragmentos de un par de novelas de Azuela, *La luciérnaga* y *La Malhora*), sino en el político y educativo, pues su nómina de participantes siempre nos refiere a figuras políticas y culturales de primera línea. Como señala Lucien Goldmann, “si bien *todos* los grupos humanos actúan sobre la conciencia, la afectividad y el comportamiento de sus miembros, sin embargo, sólo ciertos grupos particulares y específicos pueden favorecer, con su acción, la creación cultural” (1975: 227).

Si bien los Contemporáneos no son los únicos que impulsaron el trabajo de Azuela y, por tanto, la novela de la Revolución (recordemos, por ejemplo, a Francisco Monterde y

a Antonio Castro Leal, a quienes veremos más adelante), su participación fue muy importante porque llevaron a Azuela a público extranjeros, lo cual amplió su recepción. Si recordamos, gran parte del éxito de Azuela se debe, por un lado a la polémica de 1925, por otra, a la crítica que recibió en el extranjero, lo cual afianzó su prestigio autoral en grupos en México que aún estaban renuentes ante el éxito de la novela de Azuela. Pero hay que tener cuidado: los Contemporáneos no valoraron a *Los de abajo* como novela de la Revolución, sino como obra revolucionaria. Sin embargo, su prestigio, junto al de otros críticos, fue muy importante para poner en el ojo público a la novela de la Azuela, y al movimiento literario que se estaba iniciando. Es cierto, “en el caso de México, y como consecuencia de los sucesos de la lucha armada de 1910, la participación de esas élites fue fundamental en la elaboración tanto de los fundamentos teóricos como de las estructuras simbólicas necesarias para establecer el nuevo orden posrevolucionario” (Azuela de la Cueva 2010: 469). El caso de los Contemporáneos es paradigmático, ya que buena parte de sus integrantes participaron activamente en las polémicas literarias que valoraron la obra de Azuela (la de 1924-1925 y la de 1932), publicaron reseñas e, incluso, fragmentos de dos novelas vanguardistas de Azuela (*La luciérnaga* y *La Malhora*). Individualmente, los Contemporáneos apoyaron la aceptación de algunos representantes de la novela de la Revolución, orientando los gustos de críticos y lectores comunes. Novo, por ejemplo, era el jefe de literatura de *El Universal Ilustrado* (Sheridan 1993: 171), además de ser jefe del Departamento de Publicidad de la Secretaría de Relaciones Exteriores y jefe del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública (Sheridan 1993: 211-212 y 274). Bernardo Ortiz de Montellano, apoyando la actividad educativa, fue inspector instalador del Departamento de Bibliotecas, así como organizador de la Feria del Libro en

1924. Para 1930, sus ocupaciones incrementaron notablemente: Jefe de publicaciones con adscripción al Departamento de Publicidad de la Secretaría de Relaciones Exteriores, director de *Contemporáneos* y sus horas dedicadas a la docencia (Franco Bagnouls 2005: 10-12). Jaime Torres Bodet, entre muchos cargos importantes dentro de la administración cultural, fue Secretario de Educación pública en dos ocasiones, así como fundador de la Comisión Nacional de Libros de Textos Gratuitos (Latapí 1994: 11-19), en los cuales destacan los nombres de novelistas de la Revolución, quizás también por la colaboración de José Gorostiza y Carlos Pellicer, e incluso de Martín Luis Guzmán, quien sería nombrado presidente de la Comisión en 1959 y entregaría los primeros libros al año siguiente (Olea Franco 2002: 445; Solana 1998: 373). La opinión de este grupo de intelectuales no sólo fue relevante por el peso de sus nombres, sino además porque los Contemporáneos tenían una concepción de la literatura totalmente opuesta a la de Azuela autor de *Los de abajo* que, en este contexto polémico-literario, fue más significativa. En este sentido, la reflexión de Gonzalo Aguilar en torno a la figura del intelectual es muy oportuna:

El *intelectual de la literatura* nace cuando su labor específica, acotada a la interpretación de textos literarios y a la aplicación de métodos autorizados escolarmente, se desplaza a una dimensión pública diferente: el trabajo crítico ya no se limita a las paredes del claustro, sino que interpela a un público más amplio y logra cuestionar ciertos lugares comunes del imaginario social y los poderes establecidos. El crítico literario deja entonces de ser una figura exclusivamente académica para encontrarse con diferentes instancias de participación en la esfera pública que le dan una dimensión eficaz a su palabra, sea porque ésta se considera fundamental para definir las identidades sociales y procesos nacionales o continentales. La autoridad de estos intérpretes se relaciona con el privilegio que el discurso literario adquirió con la modernización al desplazar otros discursos –como el religioso o el histórico– en la comprensión de las modificaciones que atravesaba el continente. A partir de su pericia en la interpretación textual, los intelectuales de la literatura podían encontrar claves de identidad social o nacional y ofrecer narrativas de conjunto del pasado y del presente (2010: 685-686).

Pero no sólo los Contemporáneos coadyuvaron a difundir con su prestigio cultural la importancia de la novela de la Revolución mexicana; las personalidades que participaron en las polémicas literarias también lo hicieron. Entre las que intervinieron en la polémica de 1925 destacan Victoriano Salado Álvarez, reconocido crítico y escritor de la época, Carlos Noriega Hope, editor de *El Universal Ilustrado*, Julio Jiménez Rueda, Federico Gamboa, Enrique González Martínez, José Vasconcelos, entre otros. En 1932, además de los incipientes escritores que se incluían en la literatura de la Revolución, en la proletaria o en la vanguardista, como Samuel Ramos, Ermilo Abreu Gómez o Xavier Icaza, la nómina incluyó a Alfonso Reyes, el Abate de Mendoza o Gregorio Ortega, los últimos dos relacionados con la labor editorial y periodística en México, y participantes activos en la publicación de Azuela en España y en Francia.

La intervención de Antonio Castro Leal merece que nos detengamos un poco más pues, aunque lo identificamos claramente como autor de la antología canónica *La novela de la Revolución mexicana*, su prestigio ya era evidente para 1960. Además de sus notorios cargos políticos y académicos, como director de la “Colección de Escritores Mexicanos” de la editorial Porrúa, aparece la segunda edición de *Al filo del agua*, con un prólogo de su propia autoría, recurso frecuente en la colección. Su gusto por las antologías se puede ver desde la publicación de la *Antología de poetas muertos en la guerra: 1914-1918*, compilación a cargo de Pedro Requena Legarreta y Castro Leal (1919); *Poemas en prosa* de Pedro Prado (1923); *Las cien mejores poesías líricas mexicanas* (1935); *La poesía mexicana moderna* (1953), que coincidió (en título y año) con la lectura de su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, el 11 de julio de 1953; *Antología poética* de Salvador Díaz Mirón (1953); *La novela del México colonial* (1964); *Los cien mejores*

poemas de Salvador Díaz Mirón (1969); *Los cien mejores poemas de Luis G. Urbina* (1969); *Los cien mejores poemas de Rubén Darío* (1969); *Los cien mejores poemas de José Santos Chocano* (1971); *Los cien mejores poemas de Leopoldo Lugones* (1971); *Los cien mejores poemas de Amado Nervo*, (1972); *Los cien mejores poemas de José Martí* (1974); *Los cien mejores poemas de Manuel Gutiérrez Nájera* (1974); *Antología, 1925-1965* de Salvador Novo (2da. ed. 1979), etc. Sin duda, Castro Leal era una autoridad en las antologías, y no es descabellado pensar que gran parte del éxito de su antología *La novela de la Revolución mexicana* se debe al prestigio de su nombre, no sólo en la academia y en el ámbito gubernamental, sino en el entorno editorial del país. Además, no hay que perder de vista que casi todos estos títulos se publicaron en la editorial Porrúa o en Aguilar, en la “Colección de Escritores Mexicanos”, en la “Biblioteca de iniciación americana” o en la serie “Antologías”, colecciones destinadas a la divulgación de obras entre un público mayoritario. Ya sea por la reputación del crítico o por el formato accesible de la antología, la selección de novelas de la Revolución de Castro Leal ha permanecido vigente por más de cincuenta años.

La participación directa o indirecta de autoridades, críticos, editores, autores y compiladores fue determinante para el conocimiento y aceptación de la novela de Azuela, pero su importancia no se limitó a su recepción. En el aspecto literario y en el comercial, *Los de abajo* fue un modelo para formas literarias muy distintas entre sí, pero que compartían el tema. Los autores, viendo el éxito mediático y comercial que tuvo la novela de Azuela, empezaron a imitar, no sólo el tema, sino el estilo, incorporando cada uno su particular forma de ver y entender el movimiento armado y sus consecuencias. En el aspecto ideológico, correspondió a un ideal nacionalista que apoyó los intereses políticos y

demagógicos de la posrevolución. Es aquí donde el sistema preponderante en un tiempo y espacio pasa a convertirse en un *modelo*. El modelo se constituye a partir de que un sistema se populariza y se puede hablar sobre ello, pues en él se encuentran las reglas que determinan el seguimiento de un género literario, y por ello resulta ejemplar. Un sistema de ideas se ve concretado en un pensamiento, en un modelo que guiará los diferentes ámbitos de la vida social. El eje temático del modelo de la novela de la Revolución va de la mano con un compromiso social, hasta el aleccionamiento de la población en una nueva ideología que tenía sus bases en la Revolución misma, pues “la doctrina se reduce al propósito de poner la literatura al servicio de una causa política y al alcance de las masas” (Martínez 1949: 50). La novela de la Revolución fue un medio eficaz que, junto al cine, el muralismo y otras expresiones culturales, afianzaron el pensamiento nacionalista, crearon y lograron institucionalizar la cultura de la Revolución mexicana. De esta manera, se crearon símbolos culturales que se fijaron en la memoria colectiva a través de los años, tal y como lo explica Bourdieu:

Symbolic power is a power of constructing reality, and one which tends to establish a *gnoseological* order: the immediate meaning of the world (and in particular of the social world) depends on what Durkheim calls logical *conformism*, that is, ‘a homogeneous conception of time, space, number and cause, one which makes it possible for different intellects to reach agreement’. Durkheim -and, after him, Radcliffe-Brown, who makes ‘social solidarity’ dependent on the sharing of a symbolic system- has the merit of designating the *social function* (in the sense of structural-functionalism) of symbolism in an explicit way: it is an authentic political function which cannot be reduced to the structuralists’ function of communication. Symbols are the instruments *par excellence* of ‘social integration’: as instruments of knowledge and communication (cf. Durkheim’s analysis of the festivity), they make it possible for there to be a *consensus* on the meaning of the social world, a consensus which contributes fundamentally to the reproduction of the social order. ‘Logical’ integration is the precondition of ‘moral’ integration (1991:166).

El establecimiento del canon de la novela de la Revolución se relaciona con la consolidación de un ideario político.¹¹ Las siete funciones básicas de un canon según Harris (crear modelos, heredarlos, tener un marco de referencia común, interrelacionar grupos, legitimar una teoría, tener una visión de mundo y reconocer las tradiciones, citado por Pozuelo Yvancos 2000: 45) concretan el proceso de institucionalización del canon de la novela de la Revolución, empezando por la transformación de una identidad nacional luego de la caída del Porfiriato y, posteriormente, la consolidación de un nuevo modelo cultural junto con el muralismo y el cine, que rompía con las expresiones culturales decimonónicas. No debemos olvidar “la historicidad del concepto de nación, la nación no es universal ni en el tiempo ni en el espacio, no ha existido siempre y podría dejar de existir en el futuro; y el carácter moderno de la nación como forma de organización social, la nación sería la respuesta histórica concreta a los problemas de identidad y de legitimación del ejercicio del poder creados por el desarrollo de la modernidad” (Pérez Vejo 2003: 278). De ahí que, como veremos más adelante, la novela de la Revolución, junto a otras manifestaciones culturales, concretó una identidad prototípica mexicana que coadyuvó al establecimiento del sistema político-social.

Una vez que el modelo de la novela de la Revolución quedó establecido con las características formales y temáticas de *Los de abajo*, entendiéndose ésta como novela de la Revolución, los epígonos lo consolidaron, pues es en la imitación donde encontramos la continuación del modelo y la reiteración de sus características temáticas y formales.

¹¹ Las autoridades gubernamentales que inciden en las decisiones culturales son un claro ejemplo de la institucionalización de un sistema político: “the transition from the state of being a practical group to the state of being an instituted group (class, nation, etc.) presupposes the construction of the principle of classification capable of producing the set of distinctive properties which characterize the set of members in this group, and capable also of annulling the set of nonpertinent properties which part or all of its members possess in other contexts” (Bourdieu 1991:130).

Aunque algunos autores ya escribían antes de la revalorización de Azuela, es cierto que con la polémica literaria de 1925 y el subsecuente éxito comercial de *Los de abajo*, comenzaron a aparecer nuevas plumas que se unieron al movimiento literario que se afianzaba.

Si bien hubo una desmesurada producción narrativa sobre el tema revolucionario, pocos autores destacaron entre todos ellos y, en casi todos los casos, pasarían a conformar el canon que se mantiene hasta nuestros días. La selección, que después se verá materializada en una antología, está dada en función de mecanismos externos, tales como necesidades, visión de mundo y herencia cultural, a partir de valoraciones de los críticos nacionales y extranjeros. Me refiero como necesidad, a la conceptualización de una literatura mexicana moderna, a partir de un periodo donde, idealmente, se deslinda de influencias externas. Se trata de inculcar un modelo ideológico y heredarlo a través de su sistema cultural; un modelo imitable e imitado, con el cual se marca un tiempo histórico-artístico en México. Este discurso popular, sugiere Bourdieu, “is defined only in relational terms, as the set of things which are excluded from the legitimate language by, among other things, the durable effect of inculcation and imposition together with the sanctions implemented by the educational system” (1991: 90). En este sentido, los libros de texto tendrán un lugar muy importante años más tarde, pues “el sistema de enseñanza, en tanto institución especialmente diseñada para conservar, transmitir e inculcar la cultura canónica de una sociedad, debe muchos de sus caracteres de estructura y de funcionamiento al hecho de que debe cumplir estas funciones específicas” (Bourdieu 2003: 272).

1.3.4. HERENCIA: ANTOLOGÍAS, LISTADOS Y CANON

Hasta 1960 se tendrá una lista de autores y obras que constituirán el canon, en la antología de Antonio Castro Leal titulada *La novela de la Revolución mexicana*, selección que incluye las siguientes obras: *Los de abajo* (1916), *Los caciques* (1918) y *Las moscas* (1918), de Mariano Azuela; *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del Caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán; *Ulises criollo* (1935), de José Vasconcelos; *La revancha* (1930), de Agustín Vera; *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937), de Nellie Campobello; *Apuntes de un lugareño* (1932) y *Desbandada* (1934), de José Rubén Romero; *Campamento* (1931), *Tierra* (1932) y *¡Mi general!* (1934), de Gregorio López y Fuentes; *Tropa vieja* (1931), de Francisco L. Urquiza; *Frontera junto al mar* (1953) y *En la rosa de los vientos* (1941), de José Mancisidor; *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) y *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1931), de Rafael F. Muñoz; *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno y *La escondida* (1947), de Miguel N. Lira. Sin embargo, pese a que la antología tiene el nombre de Castro Leal, no fue un proyecto propio, sino de la editorial española Aguilar (que de 1947 a 1958 solamente había importado libros), que en su intento por ganar terreno en Latinoamérica, encargó a Berta Gamboa de Camino esta recopilación. Hay que recordar que, además de ser una de las primeras que empezó a reflexionar sobre el *corpus* de la novela de la Revolución, ella tenía a su cargo los cursos de *La novela de la Revolución mexicana* en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional Autónoma de México (Castro Leal 1960: Nota del editor, 11-13). Gracias a su trayectoria, la selección inicial de obras que hizo Gamboa de Camino sirvió de base a Castro Leal, quien, a la muerte de la investigadora, se encargó de ampliar y terminar el proyecto.

El citado artículo de 1935 de Gamboa de Camino, “The Novel of the Mexican Revolution”, incluía una lista de las principales novelas de la Revolución mexicana: de Mariano Azuela, *Los de abajo*, *Las moscas*, *Los caciques*, *Las tribulaciones de una familia decente*, y *Domitilo quiere ser diputado*; de Nellie Campobello, *Cartucho*; del Gral. Manuel W. González, *Con Carranza*; de Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* y *La sombra del Caudillo*; de Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, *Tierra* y *Mi General*; de José Mancisidor, *La asonada*; de Rafael F. Muñoz, *El feroz cabecilla*, *Vámonos con Pancho Villa*, *Si me han de matar mañana* y *El hombre malo*; de Hernán Robleto, *La mascota de Pancho Villa*; de José Rubén Romero, *Memorias de un lugareño* y *El pueblo inocente*; y del Gral. Francisco Urquiza, *Recuerdo que...* (273-274). La selección de Gamboa de Camino termina en 1935, por lo que varias obras que incluye Castro Leal aún no se habían publicado; al mismo tiempo, se conservan muchas de las elecciones iniciales de Gamboa de Camino en la antología de Castro Leal. Sin embargo, es notable la ausencia en la versión final de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez a pesar de que *La escondida* de Miguel N. Lira se publica el mismo año. Por tanto, la famosa antología de Castro Leal que se ha convertido en el canon de la novela de la Revolución no fue el resultado de una decisión personal (de un canon personal), sino de, por lo menos, dos personas, quienes ejercieron un criterio para escoger las obras más representativas de este movimiento literario; además, no hay que perder de vista los intereses de la propia editorial por tener un libro exitoso al iniciar sus impresiones en México, lo cual podemos comprobar si notamos que en su catálogo, el siguiente número fue también una antología de Castro Leal, *La novela del México colonial* (1964).

Por supuesto que la selección de Castro Leal es discutible, puede ser demasiado corta o muy larga, según los enfoques desde los que se analice, pues, como señala Rakefet Sheffy, “a menudo se da por supuesto que la batalla del canon supone simplemente una “selección y una evaluación” de textos, figuras y tendencias (incluyendo los del pasado) realizada por agentes que compiten en su pretensión de definir y monopolizar un corpus legítimo” (1999: 129). Lo cierto es que

“canónico” no es lo mismo que “central” o “de moda”, lo que triunfa o fracasa como resultado de una “selección y evaluación”, manipuladas que mantienen el funcionamiento del mercado cultural. El canon conforma un corpus *inquebrantable* de modelos y de ejemplos legitimados, transmitidos y preservados durante generaciones como un “almacén” o “programa” de larga duración para el futuro. [...] El punto crucial en lo referente a la canonicidad así entendida es el sentido de “objetivación” que confiere a tal almacén, cuando se le otorgan cartas de naturaleza como algo inherente a un orden socio-cultural dado y se encubren las luchas sociales que lo conformaron [...] Constituye un factor de *uniformidad que resiste* a las infinitas luchas de ideologías rivales que compiten por imponer su dominio cultural (Sheffy 1999: 130).

Aquí, el concepto de canon es más extenso y duradero, más cercano al valor histórico intrínseco a su formación. Nos recuerda que, si bien el sistema literario cambia, un canon permanece vigente, pues esa estabilidad permite que un modelo próximo rompa con el canon imperante. El canon surge en un momento determinado, por lo que su importancia simbólica va de la mano con el instante de su creación. Y, aunque permanezca inalterable, esa rigidez es lo que desencadenará la crítica que motivará la renovación del ideal literario.

En este momento surge una pregunta que, no por obvia, es poco relevante, pues constituye uno de los ejes de investigación sobre la novela de la Revolución a lo largo de los años: ¿cuáles son las novelas de la Revolución? ¿Cuáles deberían incluirse en la lista de las variadas antologías de novelas de la Revolución? El problema radica en dos puntos: el primero, en la concepción que tenemos de antología que, como sugiere Ruiz Casanova,

puede ser, “desde muchos puntos de vista, un modelo político. En unos casos (en todos diría en realidad), la antología nace de la *negociación*, de un pacto entre, al menos, el tiempo de la escritura, el tiempo de la lectura y el tiempo de la relectura” (2007: 23); y el segundo, la sistematización de un campo literario tan variado genéricamente, pero unificado por un criterio temático, que nunca ha convencido a la crítica, de ahí que los listados de autores y novelas de la Revolución están en función de los intereses de la crítica del momento (von Ziegler 1988: 8-9).

El interés por tratar de ubicar los puntos de encuentro entre obras tan diversas ha originado una gran cantidad de antologías, recopilaciones y listas que intentan, a veces, cerrar el canon; otras, abrirlo. El principal problema que vieron los críticos fue la desmesurada producción literaria que se acuñó bajo el nombre “novela de la Revolución”. Curiosamente, no todas las obras tenían la misma calidad artística, pero sí el mismo marbete, por lo que, desde la década de 1930, se intentaron unificar criterios y ubicar un número de obras que condensaran lo que se consideraba “novela de la Revolución”. El término era poco específico y desviaba la atención del problema principal: ¿qué se entiende por “novela de la Revolución”? La respuesta a esta pregunta ha provocado la diversidad de listados y nóminas ya que, aunque concuerdan en los autores más representativos, en las variantes encontramos los problemas de clasificación, relacionados, principalmente, con el momento en el que se crea la lista o la antología. Como se ha visto, si bien los conceptos son repetitivos y generales, considero que es necesario empezar por los listados y las antologías para ir encontrando inconsistencias genéricas, tema que se discute cuando se intenta ubicar un concepto único y generalizador de “novela de la Revolución”. Pero, en el sentido genérico de la palabra, ¿qué es una antología?, ¿cuáles con los mecanismos que

coadyuvan en la creación de un listado canónico, aparentemente representativo de un sistema literario, diacrítica o sincrónicamente? Ruiz Casanova reconoce que “las antologías, o las florestas y cancioneros antiguos, se vinculan, desde la aparición de la imprenta, con los usos públicos y extensivos de la lectura” (2007: 53) y, por tanto, son una manera idónea de transmitir un canon. De ahí que saber cuáles son las obras que se han incluido a lo largo de las décadas en el *corpus* “novela de la Revolución” coadyuve a entender el funcionamiento del sistema literario donde se configuró este *corpus*. Cabe señalar que si bien cada antología plantea un problema de creación particular e interesante en sí mismo, para mi estudio sólo retomo las antologías más representativas de la novela de la Revolución, con el fin de ejemplificar los caminos que ha seguido la crítica a lo largo de los años. La primera lista pertenece a Berta Gamboa de Camino, y la incluyo por ser la pionera en el estudio del *corpus* de la novela de la Revolución; las de José Luis Martínez y Rand Morton son del mismo año, e incorporo sus obras por el renombre de los críticos. La antología de Castro Leal no podía quedarse fuera, pues, hasta la fecha, es considerada por muchos como el canon de la novela de la Revolución. La recopilación de Julia Hernández, pese a que se publicó en el mismo año que la de Castro Leal, no tuvo el mismo impacto, pero, por la cercanía temporal, es un buen contraste para analizar. La breve lista de Max Aub no aporta grandes diferencias nominales, pero los enfoques de este prestigioso crítico son interesantes. Como veremos, cada década se publicó una antología o un listado más o menos representativos de su época, como es el caso de la de Domínguez Michael y la épica obra de Xorge del Campo: la primera respondió al interés de proponer nuevas lecturas en torno al tema; la segunda, a las preferencias que venían de la mano con los festejos del 75 aniversario del movimiento armado. En general, cada una de listas y antologías que

presento en este apartado corresponden a un momento importante en la crítica al concepto “novela de la Revolución”.

Como dije, uno de los primeros artículos que profundizó sobre la pertenencia o no a este *corpus* fue el de Berta Gamboa de Camino, “The Novel of The Mexican Revolution” (1935), donde incluyó a Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello (267-268) entre los autores que se inscribían en este nicho. Sin embargo, ya notaba que muchos autores no hablaban de las batallas, sino que reflexionan y examinan los problemas de la Revolución; para ella, José Mancisidor, Gregorio López y Fuentes, Rafael F. Muñoz, Hernán Robleto, José Rubén Romero y Francisco Urquizo formaban parte de este grupo (Gamboa de Camino 1935: 268-271), más heterogéneo aún que el de los narradores propiamente de la Revolución que se incluirían en las antologías posteriores.

En 1949, José Luis Martínez, en su análisis exhaustivo titulado *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, propone una lista de novelistas de la Revolución más amplia: Azuela, Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Rafael F. Muñoz, Mauricio Magdaleno, Martín Gómez Palacio, Jorge Ferretis, Cipriano Campos Alatorre, Bernardino Mena Brito, Gerardo Murillo (Dr. Atl) y Francisco Rojas González (Martínez 1949: 42-48). Al igual que Berta Gamboa, pero con una mayor distancia crítica, Martínez distingue las “obras inspiradas en la Revolución”, la cual refiere a la literatura escrita por participantes o no en el movimiento revolucionario, pero que referían directamente al tema: “K. Lepno”, Hernán Robleto, Francisco L. Urquizo, José C. Valadés, Alfonso Taracena, Nellie Campobello, José Mancisidor y José Guadalupe de Anda (Martínez 1949: 48-49); la “literatura de contenido social”, donde ubica a José Mancisidor, José Revueltas, Juan de la Cabada, Jesús R. Guerrero, Alberto Quiroz, Gustavo Ortiz Hernán, Mario Pavón

Flores y a Lorenzo Turrent Rozas (Martínez 1949: 50-51); la “literatura influida por el popularismo y el folklore” (Miguel N. Lira) (Martínez 1949: 55); y la de “inspiración provinciana”, encabezada por Agustín Yáñez (Martínez 1949: 60-61).

También en 1949, F. Rand Morton publicó un magnífico volumen ilustrado que contenía un estudio comparativo, bajo el título *Los novelistas de la Revolución mexicana*. En primer lugar, hay que tomar en cuenta la cercanía con el libro de José Luis Martínez, no sólo por el año, sino porque el crítico agradece su apoyo, así como el de Berta Gamboa de Camino; de ahí que coincidan muchos nombres y clasificaciones. Sin embargo, Morton acertadamente propone tres categorías que sintetizan, para él, la narrativa de la Revolución: “Los escritores de la Etapa Bélica de la Revolución”, donde incluye a Mariano Azuela, José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Nellie Campobello, José Mancisidor. Vasconcelos, Francisco L. Urquiza y Manuel W. González (1949: 29-203); “Los Continuadores de la Novela de la Revolución”, con Mauricio Magdaleno, Jorge Ferretis y Agustín Yáñez (Rand Morton 1949: 207-228); y las “Aportaciones Menores a la Novela de la Revolución”, donde aparecen autores como Hernán Robleto, Teodoro Torres, Cipriano Campos Alatorre, Xavier Icaza, César Garizurieta, Martín Gómez Palacio, José Guadalupe de Anda, Fernando Robles, Francisco Rojas González, Esteban Maqueo Castellanos, Ramón Fuente y Alfonso Taracena (Rand Morton 1949: 231-237). En críticos como Gamboa de Camino, Martínez y Rand Morton vemos una tradición repetitiva y con criterios semejantes ya para la década de los cincuenta, que sigue destacando los mismos nombres y “rescatando” algunos otros, anotando sus diferencias estilísticas y sus formas tan diversas, pero sin profundizar demasiado en ellas.

Aunque muchos autores y críticos apoyan el canon forjado en las páginas de la *Novela de la Revolución mexicana* (1960) de Antonio Castro Leal, en los años siguientes el listado se ha incrementado. En la *Guía de narradores de la Revolución mexicana* (1969), Max Aub abre con Heriberto Frías y termina con Agustín Yáñez, e incluía autores que encontramos en todas las antologías sobre el tema. Sin embargo, llama la atención que el crítico no se haya conformado con citar los grandes nombres de la narrativa de la Revolución, sino que propone un acercamiento a las obras escritas por autores extranjeros:

Para ser exhaustivos habría también que considerar entre las novelas de la Revolución las escritas por extranjeros, que son excelentes y no pocas; basten como ejemplo: *La serpiente emplumada*, de Lawrence; *El poder y la gloria*, de Graham Greene; *Tirano Banderas*, de Valle Inclán; *Los cuchillos*, de Emmanuel Roblès. La obra importante de Traven tiene más que ver con lo social y lo indigenista (Aub 1985: 28).

Es un señalamiento pocas veces visto, sobre todo en años de fuertes disputas políticas, sin olvidar que no consideró la lengua en la que están escritas las obras; quizás podría justificarse por ser Aub un extranjero en territorio mexicano. Autorreconocimiento o no, lo cierto es que la mayor parte de los listados se centran en autores mexicanos, sin mencionar siquiera la procedencia de las obras (recordemos el caso más famoso: la primera edición de *Los de abajo* fue en El Paso), mientras Aub propone que este fenómeno literario no debería cerrarse en las fronteras mexicanas. Sin embargo, no hay que olvidar que estas obras no dialogan directamente con las escritas en México, pues no pertenecen al mismo sistema literario (entendiendo como sistema literario a los diferentes elementos que estructuran una realidad literaria);¹² *La mascota de Pancho Villa* de Hernán Robleto, por el contrario, es un

¹² Este tema no tiene una conclusión única y convincente para los críticos y tampoco es tema de mi trabajo encontrar una resolución. Por el momento, baste recordar las reflexiones de Tinianov y Jakobson: “la noción de sistema literario sincrónico no coincide con la noción ingenua de época literaria, puesto que el sistema está construido no sólo por obras de arte próximas en el tiempo, sino también por obras incluidas en el sistema y que provienen de literaturas extranjeras o de épocas anteriores. No es suficiente catalogar los fenómenos

caso particular, ya que, pese a ser escrita por un nicaragüense, se ha incluido en varios listados de la novela de la Revolución.

Cada uno de estos listados es discutible, pero la crítica académica, en general, suele coincidir en el término y agotamiento del ciclo de la Revolución con *Al filo del agua*.¹³ Las excepciones a esta regla cronológica resultan por ello más llamativas, como ya sucedía con los trabajos de Berta Gamboa de Camino y José Luis Martínez algunos años antes. Por ejemplo, en el mismo año en que apareció la antología de Castro Leal, Julia Hernández publicó *Novelistas y cuentistas de la Revolución* (1960), donde aparece Carlos Fuentes con *La región más transparente* (187-189) o Rosario Castellanos con *Balún-Canán* (132-133). Además clasifica las obras de la Revolución temáticamente: “antecedentes”, “época destructiva”, “hombre”, “mujer”, “memorias infantiles”, “memorias”, “destierro”, “problema religioso”, “problema educación”, “problema agrario”, “problema del comunismo”, “problema burocracia”, “problema del petróleo”, “crítica”, “olvidos de la Revolución”, “futuro de la Revolución” y “la Revolución vista por extranjeros”, muchos de los cuales podrían resumirse en “consecuencias de la Revolución”. En general, es una clasificación un tanto escolar y poco profunda, pero que permite dimensionar la curiosidad que los críticos y autores tenían en el fenómeno literario “novela de la Revolución”.

Otro ejemplo lo encontramos en el trabajo de 1966 de J. S. Brushwood, *México en su novela*, donde considera que “*Primero de enero* [de Jaime Torres Bodet] es una novela mucho más revolucionaria que cualquiera de las novelas de la Revolución” (1992: 365), comentario vinculado al aspecto formal. Algunos críticos podrían dudar de la pertenencia

coexistentes y otorgarles iguales derechos; lo que interesa es su significación jerárquica para una época determinada” (1999b: 104).

¹³ Por ejemplo, Rand Morton 1949: 223-228; Chang-Rodríguez 1959; Dessau 1972: 402-404; Lorente Medina 2008: 43.

de esta novela al *corpus* de la novela de la Revolución, pero la amplia definición de Castro Leal y la azarosa conformación del *corpus* de la novela de la Revolución, ha permitido que la lista se amplíe y se recorte sin más criterios que el apego a los paradigmas temáticos y/o temporales, por lo que *Primero de enero* podría incluirse sin problemas. Por ejemplo, para Marta Portal (1977: 71-254), quien sugiere que la novela de la Revolución se extiende hasta *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), *La región más transparente* (1957) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Los recuerdos del porvenir* (1962), *José Trigo* (1966) o *Hasta no verte Jesús mío* (1969), lo mismo que para Margo Glanz (1989: 869-870).

En realidad, la lista de obras consideradas “novelas de la Revolución” está sujeta a variables tan subjetivas como los años en que se escribe el artículo o se realiza la antología, la amistad con el editor o la ideología que se intenta plasmar; muchos de los primeros críticos que hablaron sobre el tema incluyeron autores que para ellos eran conocidos, pero cuyos nombres no perduraron en la historia literaria. A veces, pareciera que se intenta vincular forzosamente a un escritor con un movimiento (lo cual nos recuerda la popularidad y la demanda de “novelas de la Revolución”); otras, un movimiento a un escritor, como el caso de Azuela. De cualquier forma, ambas posturas hablan de la necesidad de encontrar un grupo de obras que representen el momento histórico, que renueven la tradición literaria, que constituyan una literatura propia y que abran el mercado editorial a nuevas fronteras. De ahí que Ruiz Casanova reflexione:

Todo antólogo, sea cual sea su dedicación literaria o intelectual primera, siente la tentación de hacer autobiografía de sus lecturas, de su conocimiento de autores, obras y épocas y, sobre todo, de legar un modelo de lectura de la tradición (o del presente) que puede ser recibido como *modelo de autoridad*. En el fondo, aunque con menos probabilidades que las que puedan barajar obras y autores originales, el antólogo también persigue una suerte de *posteridad* académica, filológica o historiográfica, y esto aunque sepa que tan buen punto inicia su obra, que dichas probabilidades son escasas o nulas, dada la ya casi verdad universal de que cada

tiempo, cada lengua o cada cultura levanta sus propias antologías. Mas dicho *modelo* puede traspasar la mera consideración filológica e historiográfica de la sanción canónica y reconocerse, finalmente, pasados los años o los siglos, como un libro (2007: 82).

Por tanto, se puede decir que el concepto “novela de la Revolución”, así como la nómina de escritores incluida en antologías o estudios independientes, son productos culturales, etiquetados históricamente y, por consiguiente, las variantes están en función del periodo histórico en el que se consideran.

La década de los ochenta trajo de nueva cuenta una reflexión profunda de los quehaceres literarios en cuanto a la novela de la Revolución. La antología de Christopher Domínguez Michael resulta significativa, pues más allá de ampliar el canon, intenta comprender el fenómeno y encontrar a los precursores de la novela de la Revolución, siguiendo los pasos de José Luis Martínez; de ahí que su división resulte pertinente y enriquecedora: en “El salón y las celdas” de su antología, incluye *La camada* (1912) de Salvador Quevedo y Zubieta; *La llaga* (1912) de Federico Gamboa; *Fuertes y débiles* (1919) de José López-Portillo y Rojas; *La fuga de la quimera* (1919) de Carlos González Peña; *¡Ladrona!* (1925) de Miguel Arce; *La tórtola del Ajusco* (1915) de Julio Sesto; *¿Águila o sol?* (1923) de Heriberto Frías y *La majestad caída* (1911) de Juan A. Mateos. Es evidente que el crítico trata de expandir los orígenes de la narrativa revolucionaria más allá de *Los de abajo*, contrario a lo que la mayoría de los antólogos han hecho, limitándose a los años de apogeo de la novela de la Revolución.

Otro trabajo es la antología *Los hijos de la revolución. Cada veinte años, cuentistas mexicanos del siglo XX*, compilada por Fernando Curiel, Margo Glantz y Francisco Guzmán, y auspiciada por varios departamentos de cultura y de gobierno de la Ciudad de México, como la Secretaría de Educación Pública, el Departamento del Distrito Federal y el

Instituto Nacional de Bellas Artes. Como sus autores advertían, esta antología deseaba difundir y divulgar, ofrecer “un panorama, no un balance; una muestra, no un juicio axiomático” (1984: 7). No hay que perder de vista que la función principal de una antología es difundir un punto de vista y, en este caso, un grupo de obras que los autores consideran representativas de un movimiento; como en toda antología, subyace la independencia y autonomía con la que se seleccionan los materiales, de ahí que sea tan importante entender porqué se incluyen o no ciertos textos, así como los mecanismos de selección y categorización. En este sentido, la advertencia de los editores justifica su postura y proporciona, diacrónicamente, una nueva forma de agrupar un mismo grupo de obras:

Se denomina segunda oleada de la Revolución a la avalancha de autores que siguieron, paso a paso, el curso de nuestros conflictos sociopolíticos, y usamos esta palabra porque no se limitaron a realizar la crónica de los hechos, sino que se preocuparon por expresar al campesino, al obrero y al indígena. Tenemos así, textos que se mueven dentro de una especie de realismo socialista, manifestaciones literarias que redescubren ocultos rostros de nuestro país; relatos impregnados de la más cruda de las violencias [...] Juan de la Cabada, Jorge Ferretis, Mauricio Magdaleno, Rafael F. Muñoz y Francisco Rojas González (Curiel 1984: 10).

Los antólogos proponen que muchos de los textos revolucionarios que no se escribieron “al calor de las balas” corresponden a una “segunda oleada de la Revolución”, e incluyen a autores que otros han considerado parte de la tradicional “novela de la Revolución”, como Rafael F. Muñoz o Mauricio Magdaleno. Desde mi punto de vista, la propuesta de los editores es útil y sintetiza los dos momentos más importantes de la novela de la Revolución como se conoció hasta 1960: el primero, “la épica mayor” (Domínguez Michael 1996), donde las obras hablan de batallas y fueron escritas en los años de la lucha revolucionaria; el segundo, justo cuando llega el éxito comercial y los escritores (sean o no profesionales), comienzan a llenar páginas con recuerdos de segunda mano, experiencias tardías y

acontecimientos cotidianos que daban fe de las consecuencias de la Revolución, sin que ello presuponga superioridad de uno u otro grupo de obras:

Las novelas y cuentos que de la épica menor antologamos se escribieron entre 1931 y 1943. Son libros contemporáneos tanto de Vasconcelos y Guzmán como de las corrientes indigenistas, cristeras y proletaristas. Estas tres vertientes conviven y se confunden en un mismo tiempo. Pero han llegado a configurar espacios literarios diversos. La épica menor carece del aliento crítico de las grandes creaciones; pero no se rebaja hacia la incultura proletaria [...] Son testigos y la suya es una épica de las imágenes, que se concentra en el periplo de la vida individual como memoria colectiva. Tenemos así una selección de cuadros cotidianos (Domínguez Michael 49.)

Pese a que algunos comentarios críticos sean exagerados y se pueden poner en duda (la narrativa de Muñoz, por ejemplo, sí es épica), el propósito de esta antología es difundir y no profundizar. De alguna manera, este ejemplo es muy cercano al funcionamiento del mercado editorial en los años posrevolucionarios: se busca vender y se vende lo que el público pida, en este caso, relatos de la Revolución, que mientras más verídicos parezcan, mejor.

Gran parte de los escritores de la “segunda oleada” hablan del “campesino, del obrero y del indígena”, “textos que se mueven dentro de una especie de realismo socialista”, sujetos que darían origen a tres tipos de literatura distinta: la de contenido social y la indigenista, sin olvidar una manifestación que coqueteaba con la rural, la cristera. Es cierto, todas ya no son la tradicional novela de la Revolución, pero no pueden desvincularse de ella, pues son sus consecuencias. Me pregunto, ¿cómo enfrentar este fenómeno, como una segunda etapa de la novela de la Revolución, como proyectos independientes o como géneros que oscilan entre sí pero que forman parte de un mismo conjunto? A mi parecer, cada una proporciona un matiz de la relación entre géneros y contextos, ya que la literatura, en cuanto fenómeno social, se manifiesta de manera particular y que los géneros en que los

críticos tratamos de encasillar las obras que coinciden temporal o espacialmente a veces dificultan su verdadera comprensión porque no puede abarcar toda la complejidad del fenómeno. El canon de la novela de la Revolución se institucionalizó hasta la década de los cincuenta y sesenta, una vez que los programas de estudio propusieran su lectura y que la antología de Castro Leal unificara criterios, pero desde finales de los años veinte, la tradicional novela de la Revolución había sufrido grandes cambios con la guerra Cristera (1926-1929), dando como fruto la literatura cristera, por ejemplo.¹⁴ Sin embargo, todas estas manifestaciones literarias tienen un trasfondo revolucionario, ¿forman o no parte de la novela de la Revolución? Las primeras obras que usaban como material al movimiento armado ni siquiera se consideraban “novelas de la Revolución”; sólo fue hasta el reconocimiento de *Los de abajo* cuando el marbete empezó a utilizarse, sobre todo en la década de los treinta, cuando, se supone, la literatura explora el “realismo social”, rubro en el que se puede incluir sin problema a la novela revolucionaria. Al exponer esto, deseo plantear una duda más profunda: los géneros, al ser una abstracción, están en constante oscilación, por lo que los críticos siempre tratamos de emparentar las obras para ubicarlas dentro de un género u otro. La literatura cristera, por ejemplo, no puede separarse de la Revolución, pero pertenece a esa “segunda oleada”, la de las consecuencias, que podría extenderse, paradójicamente, hasta nuestros días. Entonces, ¿hasta dónde se debe clausurar el ciclo de la narrativa de la Revolución? Que se deba continuar o no con el cerrado grupo de obras, no es motivo de este trabajo, pero hay que considerar estos puntos para entender el fenómeno, pues parte del problema radica en que la antología más citada (la de Castro

¹⁴ Y no hay que olvidar que durante la década de los treinta, hubo un periodo histórico conocido como la Segunda Guerra Cristera, que produjo obras como *Rescoldo* (1962) de Antonio Estrada, tema en el que no profundizaré en este momento. Para mayores referencias véase Álvaro Ruiz Abreu. *La cristera, una literatura negada. 1928-1929*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2003.

Leal), tiene obras que no se relacionan entre sí más que por la cortina histórica de la Revolución, y esto es una consecuencia del uso indiscriminado del término. A veces, ni siquiera hay una homogeneidad temática, menos el tratamiento del tema; lo más extraño es la mezcla de géneros y la ambigüedad con la que oscilan entre sí; de ahí que, como se verá más adelante, los críticos sólo han señalado vagas coincidencias entre obras, generalidades que permiten ampliar la lista indefinidamente y encontramos obras tan distintas. Pese a todo, siempre está el trasfondo de la antología de Castro Leal y sus múltiples referencias a lo largo de los años, pero, ¿por qué? Porque un canon es la representación de un momento histórico específico, toda vez que se forma diacríticamente, y que su apertura dependerá de las necesidades que exija el estudio en *otro* momento histórico, que ya no tiene las circunstancias que originaron la creación y difusión de ciertas obras. Y un factor fundamental: el éxito comercial que puede verse en las numerosas reimpresiones de la antología, evidencia de que su propuesta canónica triunfó. Sin embargo, hay que aclarar que una antología “es propuesta canónica y no canon, y esto es así aun cuando nos obligue a revisar de arriba abajo qué entendemos por canon literario y cuáles son sus rasgos y formación” (Ruiz Casanova 2007: 214).¹⁵ Curiosamente, la antología de Castro Leal se ha convertido en un canon, de ahí su particularidad para el estudio de la constitución del canon de la novela de la Revolución, pues aunque la antología “puede ser el más *democrático* de los libros, pero lo que es seguro es que es el libro sobre el que mayores *tentaciones totalitarias* se proyectan” (Ruiz Casanova 2007: 162). Para Ruiz Casanova, esta situación se puede explicar con el concepto de arquetipo antológico:

¹⁵ Para más referencias, véase también José Francisco Ruiz Casanova. “Canon y política estética de las antologías”. *Boletín Hispánico Helvético*. 1 (2003): 21-42.

Entiendo por *arquetipo antológico* aquel libro que, independientemente a veces de su éxito editorial o difusión, logra plasmar un modelo de organización, proponer nombres (incluso poemas) de obligada edición o aporta algunos rasgos paratextuales (prólogos, poéticas, información bibliográfica, organización del libro, etc.) que son seguidos, citados o imitados por otras obras de carácter semejante publicadas con posterioridad (2007: 225).

El canon es un escaparate que recuerda un momento histórico, pero su vitalidad, renovación y vigencia depende de sus *lectores*, determinantes, incluso, para su creación. El valor de un canon va más allá del quehacer literario: simplifica, mantiene y da vigencia a la cosmovisión de un pueblo. Es significativo que en vez de afrontar la inestabilidad de la manifestación, se intenta mostrar como una realidad clausurada que termina con *Al filo del agua* y que se reduce a un género facticio (la *novela*), es decir, un género artificial creado tanto por los editores como los autores, e impuesto por la necesidad y el mercado editorial. La canonización de un *corpus* basado en los temas más o menos en común, sigue provocando lecturas que amplían indiscriminadamente las listas de narradores de la Revolución, como vemos ya en la década de los noventa: Arturo Azuela propone que podrían incluirse dentro del ciclo de la novela de la Revolución *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel (1990) y *Un siglo un día* de Eduardo Lizalde (1993) (1994: 18). Si seguimos en esta línea, obras como *Pancho Villa. Una biografía narrativa* de Paco Ignacio Taibo II, *La División del norte* de Pedro Salmerón o *Zapata* de Pedro Ángel Palou, tendrían un lugar en la cada vez más larga lista de narradores de la Revolución. Antonio Lorente Medina señala que si la especificidad de la novela de la Revolución “estriba en ciertos aspectos temáticos reiterados”, “novelas como *Columbus* (1996) de Ignacio Solares, y otras que puedan surgir, escritas o no por mexicanos, podrían catalogarse siempre como ‘novela de la Revolución mexicana’” (2008: 43). Este criterio, sin embargo, no distingue la

importancia del sistema literario al que pertenecía la novela de la Revolución originalmente, pauta que ya no podría aplicarse a la producción más reciente.

Por supuesto que este fenómeno de apertura del canon ha motivado trabajos en otros géneros, como el cuento, que han cuestionado, quizás sin proponérselo de manera tajante, la homogeneidad y utilidad del marbete “novela de la Revolución”. En realidad, no es sólo que el canon se abra, sino que los críticos advierten la necesidad de reconsiderar los límites del canon y de utilizar otras etiquetas más concretas que la de novela de la Revolución. Por ejemplo, la antología *Cuentos de la Revolución* de Luis Leal, publicada en 1976, incluye a Juan Rulfo con “El Llano en Llamas”; el mismo Leal, en su *Breve historia del cuento mexicano* (1956), ya destacaba algunos “cuentos” (fragmentos de la novela) de Martín Luis Guzmán, tomados de *El águila y la serpiente* (1976: 107), que incluiría en la segunda parte *Antología del cuento mexicano (2da. Parte complementaria de la Breve historia del cuento mexicano)*, un año después.

Sin embargo, uno de los trabajos más exhaustivos en muchos años que ha aportado nuevos nombres a la larga lista de narradores de la Revolución, son los ocho tomos de Xorge del Campo, compilación auspiciada por la Comisión Nacional para las celebraciones del 175 aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana. Evidentemente se trata de una obra de rescate y divulgación, pero lo cierto es que, en medio de la gran cantidad de obras, el autor abre la perspectiva crítica para la discusión sobre la apertura del canon y su configuración misma, argumentando que, si bien muchos de los textos incluidos no tienen la misma calidad artística entre sí (del Campo 1985 tomo 1), todos conforman el sistema literario dentro en el cual se institucionalizó el canon de la novela de la Revolución.

Las antologías y las historias literarias tienen una función decisiva en el proceso de consolidación de la etiqueta novela de la Revolución entre el público lector, pues son uno de los principales medio de transmisión del canon. Hasta este momento he presentado una valoración de las antologías y listados a partir de sus variantes, lo que me lleva a una pregunta fundamental: ¿cuál es el canon de la novela de la Revolución que se propone en cada selección? Quizás ahí, en las coincidencias generacionales, tengamos un verdadero *corpus* de la novela de la Revolución que ha permanecido, pese a la historicidad de las posturas críticas. La nómina que se ha repetido desde el primer listado de Berta Gamboa de Camino es la siguiente: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Francisco L. Urquizo, José Mancisior, Rafael F. Muñoz, Mauricio Magdaleno, Miguel N. Lira y Agustín Yáñez. Por supuesto que el listado no es sorpresivo, pero esta es precisamente la función del canon: establecer un grupo de obras como representativas de un momento histórico determinado; tan es así que, a pesar de la continua apertura del canon que han motivado los críticos, seguimos hablando de estas obras como emblemas de la novela de la Revolución.

1.3.5. INSTITUCIONALIZACIÓN: LA ACADEMIA Y LA EDUCACIÓN EN LA TRANSMISIÓN DEL CANON

Como se ha visto, el canon de la novela de la Revolución, si bien posee una base fija, permanece inestable pero, por necesidades históricas, se requirieron medios para preservar una propuesta mayormente aceptada, como fue la antología de Castro Leal. Las autoridades tuvieron una participación activa en la difusión e institucionalización del nuevo canon literario, apoyadas, sobre todo, en el sistema educativo que se creó desde la era

vasconcelista. El nuevo modelo educativo, parte fundamental de la formación de la recién formada ideología, trajo consigo reformas en las que sobresalen los libros de texto gratuitos, materia prima para la formación última del canon. El canon revolucionario tiene como fin principal ligar la literatura de la Revolución con la ideología en el poder, pues concreta y ejemplifica los modelos morales, éticos e ideológicos de una sociedad, en este caso México, en un tiempo específico: el periodo posrevolucionario. Se legitima la ideología del grupo de poder, la cual se inculcará, primero a los mayores y luego a los pequeños, por medio de la educación básica, los libros de texto y la cultura en general, pues “canons result from special, deliberate activities of preservation and sanctification, exercised only in response to certain ideological demands” (Sheffy 1990: 520). Las instituciones educativas tienen un papel fundamental dentro de este proceso, porque son ellas las que se encargan de comunicar el canon que se considera vigente. Y, de igual manera, son las instituciones de gran peso las que avalan un canon, la dan credibilidad y justifican su existencia: “el canon vigente establece límites fijos para nuestra comprensión de la literatura, en varios sentidos. El canon oficial se institucionaliza mediante la educación, el patrocinio, y el periodismo” (Fowler 1988: 97).

Definir y clasificar el canon a partir de una institución tiene que ver con su difusión, su permanencia y su propia creación. El canon funciona así como transmisor de los modelos a seguir, del pensamiento pasado y de las visiones de mundo, con el fin de que la sociedad tenga referencias en común, es decir, unificar pensamientos y opiniones acerca de la cultura como un hecho general y total. Posteriormente, la ideología enmarcada en sus movimientos artísticos y en sus figuras emblemáticas pasará a formar parte de la tradición del pueblo de México. De esta manera se cumple con lo propuesto por Even-Zohar, y que

Pozuelo Yvancos rescata: “Por ‘canonizadas’ se significa aquellas normas y obras literarias (tanto modelos como textos) que son aceptadas como legítimas por los grupos dominantes dentro de una cultura y cuyos productos son preservados por la comunidad como parte de su herencia histórica (Pozuelo Yvancos 2000: 86). Para Bourdieu, estas ideas son inculcadas desde varias aristas culturales, englobadas en el concepto *habitus*:

The key concept that Bourdieu employs in developing his approach is that of *habitus*. The term is a very old one, of Aristotelian and scholastic origins, but Bourdieu uses it in a distinctive and quite specific way. The *habitus* is a set of *dispositions* which incline agents to act and react in certain ways. The dispositions generate practices, perceptions and attitudes which are ‘regular’ without being consciously coordinated or governed by any ‘rule’. The dispositions which constitute the *habitus* are inculcated, structured, durable, generative and transposable —features that each deserve a brief explanation. Dispositions are acquired through a gradual process of *inculcation* in which early childhood experiences are particularly important. [...] As a durably installed set of dispositions, the *habitus* tends to generate practices and perceptions, works and appreciations, which concur with the conditions of existence of which the *habitus* is itself the product (Thompson 1991: 12-13).

En este sentido, la novela de la Revolución formó parte del constructo simbólico llamado “cultura de la Revolución”¹⁶, entendiéndose ésta como un concepto muy cercano al de *habitus*, donde la reforma educativa y la campaña nacionalista, así como otros factores externos, propiciaron la gradual adquisición de estos valores. En un primer momento, la etiqueta “novela de la Revolución” tuvo un valor supeditado a la trascendencia de los

¹⁶ Como sabemos, este fenómeno no es exclusivo de la novela de la Revolución. Pérez Vejo, por ejemplo, señala que “la literatura, en especial la del siglo XIX, pero no únicamente, encuentra en la historia inspiración para sus novelas y dramas difundiendo entre un público mucho más amplio que el de los lectores de libros de historia, los arquetipos nacionales construidos por los historiadores. Contribuye a la invención de narrativas colectivas en las que ‘los miembros de la comunidad se relatan unos a otros los cuentos que han aprendido sobre sí mismos, su nación y su historia’. Es el espejo imaginario en el que la nación se reflejó a sí misma y a su historia y en el que los individuos se reconocieron como miembros de una comunidad nacional, creando universos mentales compartidos que tienen un importante lugar en la invención y difusión del relato de la nación. Pero la literatura no sólo es importante en cuanto difusora del relato histórico. La forma como se construye un canon literario nacional y sus características más relevantes y significativas tiene también una importancia decisiva en la definición de la nación” (2003: 301-302).

valores nacionales pero, como veremos en los siguientes capítulos, poco a poco se abrió camino y marcó su independencia e individualidad frente al resto de las producciones artísticas con el tema de la Revolución mexicana. Sin embargo, parte de su permanencia en el bagaje cultural del México posrevolucionario se debe a su inclusión dentro del sistema ideológico nacionalista, lo cual no resta su valor literario.

En la década de los sesenta, concluida la discusión sobre la importancia de Azuela, se publica la famosa antología de Castro Leal, que condensa los trabajos previos que intentaron delimitar el canon de la novela de la Revolución. El *corpus* estaba consolidado, porque ya se puede hablar de obras semejantes, que imitan, que rechazan o satirizan el modelo de la novela de la Revolución, y aparecen las primeras farsas y parodias con obras completas, principalmente con Jorge Ibarguengoitia. Poder emitir un juicio, sobre todo negativo, respecto a un canon, habla de su establecimiento y consolidación, y es aquí donde comienza el ciclo propio de la naturaleza del canon: la crítica implica que hay un modelo fijado que se necesita romper, pues ya no corresponde a las necesidades estilísticas de la época:

Aparecen cuestionamientos serios a la cultura nacionalista oficializada, por ejemplo la Generación de la Ruptura con pintores como Felguérez –amigo de la infancia de Ibarguengoitia– que se oponen a la escuela muralista mexicana; en literatura la generación del Medio Siglo, con nuevas temáticas, da por clausurado el ciclo de la novela de la Revolución y, aunque Carlos Fuentes publica *La muerte de Artemio Cruz* en la misma línea es la primera novela de Ibarguengoitia, *Los relámpagos de agosto*, y su última obra de teatro, *El atentado*, las que marcan una ruptura definitiva con el modelo canónico (Domenella 2011: 180).

Para que exista un canon, es necesario que haya una convención de ideas y modelos que caractericen un cierto espacio temporal, lo cual se ve concretado en el canon. Posteriormente, la propia movilidad de este sistema (como todo fenómeno social, reitero),

necesita de una ruptura, de una crisis que reajuste el sistema de acuerdo con los nuevos lineamientos. Por supuesto que este tipo de fenómenos implica un largo periodo de tiempo, como se muestra en el caso específico de la novela de la Revolución mexicana. Su ejemplificación concreta se relaciona con su practicidad en la formación del canon, es decir, los desplazamientos de las esferas provocados por su propia inestabilidad social y política. El canon de la novela de la Revolución mexicana es, como muchos otros cánones literarios, *un caso particular, propio de una cultura en un tiempo y espacio determinado*; su movilidad del canon, según Kermode, “no es la supervivencia del comentario lo que permite la canonicidad, sino la supervivencia del objeto a comentarios cambiantes y movedizos” (citado por Pozuelo Yvancos 2000: 50). Es por eso que continuamos abriendo el canon de la novela de la Revolución y los escritores siguen recurriendo al movimiento revolucionario como tema.

1.4. HACIA UNA TEORÍA DEL MERCADO EDITORIAL PARA EL TEXTO LITERARIO

A lo largo de las páginas anteriores, se ha visto que la novela de la Revolución no puede seguir siendo un concepto cerrado, un *corpus* establecido con un canon determinado por una antología que se ha tomado como un credo inalterable a lo largo de los años. Es claro que este *corpus* de obras no está conformado sólo por novelas, ni en el sentido clásico del término ni en la consideración más moderna, y que es más pertinente llamarlo “narrativa” o, en caso de tomar en cuenta las expresiones líricas o teatrales, “literatura”. Sin embargo, estos análisis no terminan por explicar por qué la novela de la Revolución se constituyó con ese nombre y por qué, pese a que algunos críticos levantaron la voz expresando sus dudas

respecto de la veracidad del término, no se explica cuándo, dónde y por qué surgió este marbete. Es decir, no contamos con una recreación del sistema literario en el surge y se desarrolla la novela de la Revolución. Claramente, nos enfrentamos a un fenómeno cultural no sólo circunscrito al ámbito literario, sino también al histórico y, principalmente, al sociológico, de ahí que los elementos de análisis sean tan diversos. La historiografía literaria necesita herramientas de otros campos del conocimiento para tratar de explicar estas lagunas teóricas. Estos enfoques tienen una larga trayectoria en los estudios literarios, como bien señala Lucien Goldmann:

Las realidades humanas se presentan como procesos de doble vertiente: *desestructuración* de estructuraciones antiguas y *estructuración* de totalidades nuevas aptas para crear equilibrios que puedan satisfacer las nuevas exigencias de los grupos sociales que las elaboran. En esta perspectiva, el estudio científico de los hechos humanos, ya sean económicos, sociales, políticos o culturales, implica el esfuerzo de poner en claro estos procesos, separando de ellos a la vez los equilibrios que destruyen y aquellos hacia los que se orientan (1975: 222).

En general, mi investigación gira en torno al proceso que determinó la trascendencia e imposición de la etiqueta editorial y literaria que seguimos conociendo como novela de la Revolución mexicana, el cual necesita estudiarse desde varias perspectivas: la del canon, la de la sociología de la literatura y la del mercado editorial.

Evidentemente, un problema al que me enfrento es el concepto de género, y no es fácil de resolver, pues es variable y está condicionado a perspectivas históricas, como sucede con el canon. No es parte de mi trabajo entablar un diálogo con la larga crítica en torno al concepto de género, pero es necesario precisar que, al igual que el canon, el género es una abstracción en función de las necesidades del momento histórico. Para mis fines, seguiré las precisas explicaciones de Bernard E. Rollin:

Los géneros han sido normas artificiales y prescripciones para el terreno literario, no descripciones esenciales de su naturaleza intrínseca. Indica que si *hay* géneros, éstos

son reglas hechas por nosotros en momentos específicos del tiempo, susceptibles de cambio y sustitución. Indica que si hay géneros, éstos son convenciones que crean sus propios casos, no codificaciones de la manera en que las cosas deben ser, o, lo que igualmente reviste crucial importancia, de la manera en que las cosas *deberían* ser (1988: 139).

Convenciones y normas artificiales, palabras clave para entender la conformación de un *corpus* heterogéneo que si bien ahora, e incluso entonces, puede parecer impreciso, sí responde a una necesidad histórica: la de establecer un modelo literario propiamente mexicano en un contexto que precisaba desvincularse del porfirismo. Entiéndase que la novela de la Revolución, como género literario, tiene incongruencias constitutivas, originadas, como veremos en los siguientes capítulos, por una serie de factores que podrían parecer tangenciales al estudio literario; sin embargo, esto no le quita su valor como género histórico. A pesar de que es más preciso utilizar “narrativa” o “literatura” de la Revolución, la idea de “novela de la Revolución” tiene un peso cultural que no podemos obviar y, mucho menos, dejar de lado. En efecto, los géneros son normas susceptibles de cambios y sustitución, siempre y cuando sea el momento idóneo y las necesidades culturales hayan cambiado; quizás por esto las primeras dudas que manifestaron los críticos no tuvieron eco sino hasta muchos años después, justo cuando el modelo político ya no puede asirse del poder simbólico de este género impuesto. Entender el sistema literario donde se fraguó el concepto “novela de la Revolución” es una tarea complicada, pues hay que considerar, en primer lugar, qué se entiende por novela de la Revolución en esos años de formación, a partir de sus fuentes primarias: los periódicos y revistas de la época; en segundo, los factores que incidieron en su publicación (los medios de producción, los editores, las editoriales, el apoyo gubernamental), así como la recepción, tanto crítica como pública, que

favoreció el desarrollo de esta literatura durante varios años. De cualquier forma, no hay que olvidar que, como sugiere Ruiz Casanova,

cualquier sistema de clasificación, en definitiva, es insuficiente para dar cuenta de todos y cada uno de los fenómenos individuales, al menos en el ámbito estético-literario; el sistema obedece a una predominancia, a una recurrencia o repetición de rasgos y, como no puede ser de otro modo, su establecimiento crea márgenes y excepciones. El problema de la periodización literaria tiene que ver con las tentativas de utilización de los procedimientos de la ciencia positiva, y de la Historia, para catalogar y *explicar* las obras literarias, su génesis y aparición en el marco de la cultura. Tanto los factores de tipo contextual (históricos, sociológicos, literarios, etc.) como los de orden personal –los que *afectan* directamente al escritor– son razones que deben tenerse presentes, pero ninguno de ellos por sí mismo *explica* el nacimiento de una obra, de un género o de una estética (2007: 300).

La búsqueda hemerográfica demuestra que los principales factores en la imposición de este marbete y, por tanto, de la popularidad y aceptación del *corpus* “novela de la Revolución” como “género”, fueron el impulso editorial y la cultura nacionalista. Siguiendo esta línea, vale la pena detenernos un poco en el concepto “género editorial”, que Víctor Infantes utiliza para analizar el fenómeno editorial en torno a la descomunal producción de prosas de ficción en el Renacimiento, cuando la imprenta impulsó la producción literaria con una fuerza inusitada que se mantendrá hasta nuestros días, como un síntoma de modernidad. Infantes, al notar la gran producción de obras que utilizaron el marbete “novelas de caballería”, se cuestiona “hasta dónde las intenciones literarias, los gustos (y disgustos) del público lector y los intereses críticos compiten con los intermediarios del cotarro cultural: los editores, libreros e impresores” (1992: 468). Aunque parezca atractivo usar íntegramente el concepto de “género editorial”, sólo retomo el acercamiento de Infantes, pues me permite insistir en la importancia de la prensa y las editoriales para la configuración e institucionalización de una etiqueta comercial que fue adquiriendo una forma conocida para el público, incluso para los críticos. Las reflexiones

de Infantes, si bien no pueden tomarse como axiomas irrefutables para el análisis del movimiento editorial en el México revolucionario, sí permiten evaluar desde el punto de vista comercial las inconsistencias del *corpus* de la novela de la Revolución. Por ejemplo, en el Renacimiento, el agudo ojo comercial de los editores y libreros desencadenó la publicación de obras con formatos muy similares que evidenciaban el éxito entre el público de obras que servirían de modelos para sus sucesoras, como, ya en el siglo XX, lo sería *Los de abajo* para las novelas de la Revolución posteriores. Infantes señala que en ocasiones “son varias y múltiples las interferencias que se producen entre el impulso creativo y el balance específico que reciben —desprevenidamente— los lectores. Una de estas interferencias, motivo a menudo del ser explícito de la propia literatura, es el soporte material en que se produce: el libro y los circuitos comerciales que lo rodean y difunden” (1992: 467). En nuestros análisis, a veces olvidamos que, además del marco histórico y social donde surgen las obras, hay una serie de elementos que desempeñan un papel fundamental en la creación de textos literarios pues, como sucede en las investigaciones vinculadas a la crítica textual, estos “paratextos” (las portadas, los títulos, las reseñas, etc.) pueden condicionar la propia lectura al presentarnos interpretaciones y reelaboraciones que cambian el acercamiento inicial a un texto. En este sentido, la novela de la Revolución mexicana sería un fenómeno editorial similar a lo que sucedió con la prosa de ficción, un *corpus* conformado “al amparo de una adecuada organización libresca de seguras ventas y acertada visión comercial” (Infantes 1992: 471).

No hay que perder de vista que la imprenta impulsó el progreso del mercado editorial y que, más allá de los avances tecnológicos que sobrevinieron naturalmente con los avances tecnológicos, la imprenta comercial se ha basado en los mismos principios

desde Gutenberg hasta Azuela, ya que, como señala Marshall McLuhan: “este principio de traducir las cuestiones no visuales de movimiento y energía a términos visuales es el principio mismo del conocimiento ‘aplicado’, en cualquier tiempo o lugar. La tecnología de Gutenberg extendió este principio a la escritura y el lenguaje y a la codificación y transmisión de todo género de conocimiento” (1985: 187). Mi trabajo analiza el impacto del mercado editorial en la configuración de un *corpus* literario en un momento histórico en el que las condiciones editoriales permitieron su aparición, desarrollo y consolidación. En *La imprenta como agente de cambio* de Elizabeth L. Eisenstein, la autora se une a los planteamientos de varios críticos quienes afirman que aún no se han dimensionado los efectos de la imprenta en el mundo occidental, más allá del campo de la recepción y la difusión de obras (2010: 5),¹⁷ lo que aún no ha permitido dimensionar el problema. Por tanto, no es extraño que fenómenos literarios tan distantes como la prosa de ficción del Renacimiento y la novela de la Revolución compartan enfoques teóricos de análisis, ya que parten de un mismo principio metodológico: la aparición y éxito de un género literario no sólo se relaciona con los aspectos puramente estéticos; los actores que participan en el mercado editorial también tienen injerencia en este complicado ramaje cultural.

Como sabemos, muchas veces los términos constriñen a las obras, sin posibilidad de una apertura crítica. Es lo que ha pasado con el canon de la novela de la Revolución, el

¹⁷ Eisenstein agrega: “En comparación con toda la atención que han recibido los ‘intelectuales alienados’ de la Inglaterra de los Tudor y de los Estuardo, o la ‘deserción de intelectuales’ en la Francia borbónica, es muy poco lo que se ha escrito sobre el surgimiento de los intelectuales como clase social con características propias. Aún está por determinarse la distancia que separó a los héroes culturales, como Erasmo y Voltaire, del gacetillero desconocido proveniente de Grub Street [...] Pero todas las dimensiones del tema, como las de un témpano gigante, siguen sumergidas. Sólo la punta es visible, en gran parte definida por los debates sobre el significado de la literatura incendiaria de la Francia prerrevolucionaria. A partir de los grupos ocupacionales extraordinariamente versátiles asociados con el origen del comercio de libros impresos, para finalizar quizá con los trabajadores de los periódicos que tomaron el control del gobierno de Francia en 1848, la historia del surgimiento de un ‘cuarto poder’ todavía está por contarse” (2010: 129-130).

cual, como hemos visto, a pesar de los esfuerzos y sugerencias de muchos críticos, tardó varios años en proponer con mayor éxito la ampliación de la limitada nómina de novelistas de la Revolución. El género, como constructo histórico, debe responder a las necesidades historiográficas en dos momentos: el de su creación y el de su revaloración; en el primero, el género se entiende como un producto del momento histórico, afianzado por una serie de factores que lo prestigian de otros; en el segundo, el dinamismo propio de los constructos sociales permite que el género se reubique en la historia literaria, aceptando su vigencia o no, pero siempre respetando su valor original. El género, desde la óptica de la difusión, parte de un principio básico para la crítica literaria con tintes sociológicos: el género muta y, en tanto que cambia, es necesario reenfocar los puntos de análisis, es decir, ya no estudiar el género en sí mismo, sino los mecanismos que coadyuvaron a su creación: “La teoría del género no es la elaboración de clasificaciones; se trata de una actividad metodológica que se ocupa de responder a preguntas tales como por qué hay necesidad de elaborar clasificaciones de las obras literarias, cómo se elaboran dichas clasificaciones, cómo se decide entre sistemas de clasificación alternativos y cómo se pone a prueba un sistema que se propone” (Rollin 1988: 130). En este sentido, mi estudio propone una teoría analítica multidisciplinaria que no restringe al objeto de estudio.

El análisis del mercado editorial donde se creó y se desarrolló la novela de la Revolución involucra varios enfoques metodológicos. En primer lugar, las fuentes (revistas, periódicos, primeras ediciones, suplementos, cartas), que, sin un estudio apropiado, podrían limitarse a ofrecer discursos de época. Por ejemplo, muchas de las primeras ediciones de novelas ahora clásicas aparecieron en las páginas de los diarios o semanarios de la época, dato que, si lo pasamos por alto, nos haría pensar que la obra se concibió como un libro

bajo la estructura de la novela, cuando no es así. Un libro que se escribió bajo el formato periodístico responde a los intereses editoriales más evidentes (extensión, contenido), así como a los más sutiles (ideología política).¹⁸ No es lo mismo un texto publicado en el diario de amplia circulación *El Universal* que otro en la revista *Bandera de Provincias*, por ejemplo, pues el impacto del primero frente al segundo será mayor. Detalles como el diseño de portadas que, como analiza Infantes para la prosa de ficción del Renacimiento, implicaron un formato editorial semejante, con la novela de la Revolución encontrarán eco; por ello, las portadas de la famosa editorial Botas se adornarán con diseños atractivos, motivos folklóricos y una marcada tendencia populista. En esta línea, la bibliografía material ofrece un soporte teórico muy importante para clasificar los diversos elementos que condicionan la recepción de un texto, como señala Roger Chartier:

La paleografía es así transformada en una historia de los usos sociales de la escritura y la *bibliography* es una sociología de los textos dedicada a reconstruir sus condiciones de producción, diseminación y recepción. Contra la tiranía de las aproximaciones estrictamente lingüísticas, estas disciplinas así transformadas indican que las determinaciones que operan en el proceso de la construcción del sentido son múltiples. Se refieren no sólo a los efectos de sentido buscados por la escritura, sino también a los usos impuestos por las materialidades que son los soportes de los textos y a las categorías que gobiernan las relaciones de cada comunidad con la cultura escrita (2000: 61).

Estos cambios frecuentes de la concepción de género se vinculan al rápido movimiento del campo editorial, pues “al aumentar enormemente el público lector en el siglo XIX, nacen más géneros, y con la mayor rapidez de difusión debida a la baratura de la

¹⁸ En este punto, Bourdieu sugiere: “Las obras ya seleccionadas que reciben llevan una marca adicional, la del editor (y a veces la del prologuista, la del creador o de otros críticos), de tal modo que la lectura que se puede hacer de una obra específica debe tener presente la representación social de las características típicas de las obras que publica el editor respectivo (por ejemplo, *nouveau roman*, «literatura objetal», etcétera), representación de la que él mismo y sus iguales pueden ser en parte responsables. ¿No se ve a veces que la crítica actúa como iniciada, remitiendo la revelación descifrada a aquel del que la ha recibido, el cual la confina a su vez en su vocación de intérprete privilegiado, certificando la justeza del desciframiento?” (2003: 260-261).

impresión, son más efímeros o pasan por las transiciones más rápidas. En el siglo XIX y en el nuestro, el término “género” presenta la misma dificultad que el de “periodo”: tenemos conciencia de los rápidos cambios que se producen en la moda literaria” (Wellek 2002: 278-279). Esta moda literaria influye y es influida directamente por el mercado de lectores. De nuevo, estamos frente a un fenómeno circular y dinámico: el público demanda, siempre mediado por un sistema que selecciona y ofrece. Ambos participantes están condicionados por la idea que se tiene de género, en tanto que se materializa en un producto exitoso. Por tanto, “esta mutabilidad normal nos indica que no deberíamos albergar la esperanza de comprender las variantes del paradigma modal en términos sincrónicos, sino únicamente en el contexto dinámico del desarrollo histórico-literario” (Fowler 1988: 108). En este sentido, el género proporciona las herramientas de comprensión textual en el público; Wolf-Dieter Stempel sugiere que “el género histórico se puede considerar como un conjunto de normas (de «reglas de juego», como también se ha dicho) que informan al lector sobre la manera como deberá comprender el texto; en otros términos: el género es una instancia que asegura la comprensibilidad del texto desde el punto de vista de su composición y de su contenido” (1988: 243-244). Por tanto, las instrucciones de lectura que encontramos insertas en los subtítulos, en las reseñas de la contraportada, en el diseño editorial, etc., son las claves para entender en qué momento y por qué se popularizó el marbete “novela de la Revolución”.

En esta misma línea de investigación se inserta el trabajo de Jean-Marie Schaeffer, quien sugiere que

en la medida en que la genericidad clasificatoria (es decir, el género) es una categoría de la lectura, contiene, claro está, un componente prescriptivo; es, por lo tanto, una norma, pero una norma de lectura. En lo que atañe a la genericidad, hay que pensar, ante todo, en los casos en que una obra literaria proviene directamente de la aplicación de una teoría genérica, o sea, de un metatexto leído no en tanto que

conjunto de proposiciones descriptivas, sino en tanto que algoritmo textual (1988: 175).

Por tanto, “la relación genérica está a menudo (si no en la mayoría de los casos) o implícita, o predeterminada por simples anotaciones paratextuales del género «novela», «relato de aventuras», etc.” (Schaeffer 1988: 176).

Ya que el estudio del marbete “novela de la Revolución” implica analizarlo desde su concepción editorial, es necesario retomar los conceptos que ofrecen los trabajos de Gérard Genette en torno a los paratextos. La metodología que propone Genette es eficaz en la medida en que, como decía ya hace más de cincuenta años Porqueras Mayo, “es realmente difícil concebir que se escriba un libro sin contar con el futuro y desconocido lector, mucho más difícil resulta –en este caso resulta imposible– imaginar un prólogo sin lector, porque, al menos, éste se halla presente implícitamente” (1957: 149).¹⁹ Si tenemos en cuenta que un texto siempre tendrá un lector implícito, el estudio del público y la recepción por medio de los elementos extraliterarios será fundamental para encontrar los momentos en los que la etiqueta “novela de la Revolución” empezó a introducirse en el ámbito comercial. Para Genette:

El texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo* (2001: 7).

¹⁹ Como sugiere Schaeffer: “El carácter eminentemente institucional de la literatura, y por consiguiente la circulación textual que está en la base misma de la genericidad, debe tenerse en cuenta. Puede resultar difícil, en tal o cual caso particular, reconstruir el recorrido de esa circulación hipotextual (y su mediación ocasional a través de las normas de lectura o de los algoritmos metatextuales) que conduce a la genericidad propia del hipertexto en cuestión, pero el postulado general de semejante circulación es la condición *sine qua non* de todo estudio de la genericidad (y, sin duda, de todo estudio literario)” (1988: 177).

A esto hay que agregar los medios de transmisión (libros, periódicos, revistas), las presentaciones previas, coetáneas o posteriores a la publicación del texto, las entrevistas del autor, las reseñas, etc., elementos que Genette considera en su estudio.

Para facilitar el enramado teórico, el crítico propone una serie de términos útiles: el paratexto es “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (2001: 7), pero “las vías y medios del paratexto se modifican sin cesar según las épocas, las culturas, los géneros, los autores, las obras, las ediciones de una misma obra” (2001: 9). De aquí que este tipo de análisis sea diacrónico, para tratar de abarcar los diferentes factores que podrían intervenir. La situación temporal del paratexto se define en relación con el texto, es decir, con su publicación original. En este sentido, los paratextos son de producción pública anterior, como los anuncios o la publicidad; otros aparecen al mismo tiempo que el texto; algunos más, mucho después. Para Genette, “podemos distinguir entre el paratexto simplemente *ulterior* (primer caso) y el paratexto *tardío* (segundo caso; Genette 2007: 10-11). El peritexto es “un elemento de paratexto, si es un mensaje materializado, tiene necesariamente un *emplazamiento* que podemos situar por referencia al texto mismo: alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas” (2001: 10). Este concepto será muy útil cuando explique el funcionamiento de los títulos y subtítulos que, además de informarnos sobre el tema que se va a tratar, aportan claves de ubicación genérica. El último concepto general es el de epitexto: “alrededor del texto todavía, pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una

comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)” (2001: 10). Aquí también propongo incluir las reseñas, las cuales, junto al resto de los soportes mediáticos o comunicaciones privadas, me darán pistas de la influencia de los editores o personas cercanas al medio editorial, en la aceptación y difusión de la novela de la Revolución.

El andamiaje teórico que plantea Genette es un punto de partida para clasificar los diversos mecanismos de los que se valieron, aunque no tan radicalmente, primero, las publicaciones periódicas, después, las editoriales, para incentivar la creación de obras que tuvieran como tema la Revolución mexicana. No hay que olvidar que el paratexto “es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto” (Genette 2007: 16), y que, si bien proporciona herramientas para entender el proceso de recepción de un momento literario, en el caso de la novela de la Revolución, un estudio limitado a los elementos paratextuales correría el riesgo de parcializar las interpretaciones. El concepto “paratexto” proporciona elementos para interpretar mensajes crípticos en un soporte material más allá del texto literario y que podrían obviarse pero que, desarrollados a partir de una propuesta estética (que, en este caso, se vincula también a una política), aportan datos interesantes para el análisis de la lectura y la recepción. Genette utiliza la idea de “fuerza ilocutoria” para describir el mensaje que transmiten los paratextos:

Un elemento de paratexto puede comunicar una *información* pura, por ejemplo el nombre del autor o la fecha de publicación; puede dar a conocer una *intención* o una *interpretación* autoral y/o editorial. Es la función cardinal de la mayor parte de los prefacios y también la de la indicación genérica en ciertas portadas o portadillas: *novela* no significa “este libro es una novela”, aserción definitiva casi en poder de cualquiera, sino “tenga a bien considerar este libro como una novela”. [...] o puede tratarse de un *compromiso*: ciertas indicaciones genéricas (autobiografía, historia, memorias) tienen, como sabemos, valor de contrato más apremiante (“me comprometo a decir la verdad”) que otras (novela, ensayo) (2007:15).

Los paratextos, en conjunto, proveen elementos de lectura, sean en una edición o en otra, en soporte inicial (publicación periódica), que garantiza una mayor distribución, o en un libro con grabados de una edición de lujo. Cada uno de estos elementos ofrece un panorama más amplio del fenómeno literario, pese a que pareciera no tener relación directa con el contenido de la obra. Este terreno es el del “peritexto editorial”, que Genette define como la “zona del peritexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor; o quizás, de manera más abstracta pero más exacta, de la *edición*, es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias presentaciones. La palabra *zona* indica que el rasgo característico de este aspecto del paratexto es esencialmente espacial o material; se trata del peritexto más exterior: la portada, la portadilla y sus anexos” (Genette 2007:19), por lo que, aunque pertenecen a la bibliotecología, tienen valor paratextual. En este sentido, no hay que desconocer la importancia de ciertos elementos paratextuales que van más allá de la portada, como la fajilla, componente que por su característica desechable (para poder leer el libro, se tiene que romper o quitar y pocas veces se guarda), es de difícil conservación. Sin embargo, “ciertos rasgos funcionales están manifiestamente ligados a este rasgo físico: la sobrecubierta y la faja llevan mensajes paratextuales transitorios, olvidables después de causar su efecto” (Genette 2007:28-29).

En una investigación diacrónica, los elementos paratextuales más evidentes son, por supuesto, los títulos, los cuales, muchas veces, determinan el éxito o no de una obra. El *corpus* “novela de la Revolución” contiene en su nombre una serie de claves para la interpretación paratextual, pues, como veremos en el capítulo tres, más allá del título individual de cada obra, predominaron los subtítulos “novela”, “novela de costumbres”,

“novela mexicana” y “novela de la Revolución”. Un análisis cuidadoso debería explicar que “la diferencia terminológica entre ‘título secundario’ y ‘subtítulo’ es un poco débil para imponerse mentalmente; y ya que, como lo vio Duchet, el rasgo principal de su ‘subtítulo’ es el de soportar, más o menos explícitamente, una indicación genérica” (Genette 2007:52). La indicación genérica, como la propone Genette, “es un anexo del título, más o menos facultativo y más o menos autónomo según las épocas o los géneros, y por definición temático, en tanto destinado a hacer conocer el estatus genérico intencional de la obra. Este estatus es oficial, en el sentido que el autor y el editor quieren atribuir al texto, y ningún lector puede ignorar esta atribución, aun si no la aprueba” (2007:83).

Hablar de títulos es hablar de género en el sentido más tradicional: el título, específicamente los subtítulos en las novelas de la Revolución, son marcas de lectura que aproximan al lector a una interpretación guiada; si el autor (o editor o impresor) pretende que su obra se lea de determinada manera, es necesario aclararle al receptor cuál es el género al que podría pertenecer y establecer un pacto de lectura tácito e implícito. Evidentemente, en el campo del canon, hay ciertos géneros que parecen tener mayor prestigio que otros. En el caso concreto de la novela de la Revolución, tenemos una fuerte tradición de novela decimonónica, detalle que podemos constatar en los aspectos formales de las primeras novelas del siglo XX, o incluso en los títulos de obras que aparecen en las cifras de publicación y reimpresión en los catálogos de las bibliotecas, donde notamos una fuerte predominancia de novelas publicadas en el siglo XIX. Hubo una preferencia por el género “novela” que se fraguó a lo largo del siglo XIX y que motivó a las editoriales e impresores a continuar con el desarrollo de este género. No es raro, por tanto, que los subtítulos encaminen a la lectura de una “novela”, pues, como advierte Fowler, “de los

muchos factores que determinan nuestro canon literario, el género se encuentra sin duda entre los más decisivos. No sólo hay ciertos géneros que, a primera vista, se consideran más canónicos que otros, sino que obras o pasajes individuales pueden ser estimados en mayor o menor grado de acuerdo con la categoría de su género” (Fowler 1988: 100). Y, al mismo tiempo, “el repertorio real de géneros, a consecuencia de sus limitaciones y cambios, influye de manera decisiva en el canon crítico” (Fowler 1988: 108). Estos datos los podemos encontrar también en las listas, muchas veces impresas en la publicidad de los libros y, aunque “la clasificación genérica no es la función principal de la lista, salvo en casos excepcionales. Su función principal es la de hacer conocer al lector, eventualmente para incitarlo a la lectura, los títulos de las obras del autor –o a veces de las obras publicadas por el mismo editor” (Genette 2007:88).

En general, cuando estamos en el dominio de los paratextos en relación con el género y el campo literario, nos situamos en el punto de vista del receptor y de los actores que participan en la elaboración pública de una obra literaria o, en palabras de Genette, “si el texto es un objeto de lectura, el título, como el nombre del autor, es un objeto de circulación –o, si se prefiere, un tema de conversación” (2007:68). Es decir, en el terreno de la recepción y el público, no sólo debemos analizar la relación entre el escritor y sus lectores potenciales, sino dar un paso más allá en este complejo enramado:

El público de un libro es una entidad de derecho más vasta que la suma de sus lectores, porque engloba personas que no lo leen necesariamente o enteramente pero que participan de su difusión y, por lo tanto, de su “recepción”. [...] El editor, su equipo de prensa, sus representantes, los librerías, los críticos y gacetilleros, y quizás, sobre todo, esos vendedores involuntarios de su renombre que somos en algún momento: a todos ellos no está, constitutivamente, destinado el libro, su papel es, en sentido lato, mediático: hacer leer sin haberlo leído necesariamente (Genette 2007: 67).

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, el estudio de un fenómeno cultural que fue resultado de la imbricación de los intereses políticos y editoriales, implica redimensionar el enfoque teórico. Partiendo de la idea del público de un libro que plantea Genette, es claro que el camino es el de una Sociología de la literatura constituida a partir de elementos de la recepción. El mercado editorial genera propuestas estéticas y poéticas que sólo podemos rastrear si nos detenemos en los aportes de la bibliografía material y en el análisis de los elementos paratextuales que inciden en la consolidación de una obra y de un movimiento. Por ejemplo, Bourdieu explica que

el sentido público de la obra, como juicio objetivamente instituido sobre el valor y la verdad de la obra (con relación al cual todo juicio de gusto individual se ve obligado a definirse), es necesariamente colectivo. O sea, el sujeto del juicio estético es un «nosotros» que puede tomarse por un «yo»: la objetivación de la intención creadora, que podría denominarse «publicación» (entendiendo con ello el hecho de «volverse pública»), se realiza a través de una infinidad de relaciones sociales específicas, relaciones entre el editor y el autor, relaciones entre el autor y la crítica, relaciones entre los autores, etcétera. En cada una de estas relaciones, cada uno de los agentes empeña no solamente la representación socialmente constituida que tiene del otro término de la relación (la representación de su posición y de su función en el campo intelectual, de su imagen pública como autor consagrado o maldito, como editor de vanguardia o tradicional, etcétera), sino también la representación que el otro término de la relación tiene de él, es decir, de la definición social de su verdad y de su valor que se integra en y por el conjunto de las relaciones entre todos los miembros del universo intelectual (2003: 263).

Sólo por medio de un enfoque metodológico que incluya un análisis sociológico junto al literario, se puede perfeccionar el estudio de las variables editoriales que coadyuvaron en el surgimiento, desarrollo y afianzamiento de la etiqueta novela de la Revolución. En este momento, los estudios que ponían en duda la veracidad del término tendrán una justificación no sólo formal, sino histórica.

**CAPÍTULO 2. EL NACIONALISMO EN LA CULTURA Y EN LA LITERATURA: LA
NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA ANTES DE LA NOVELA DE LA
REVOLUCIÓN MEXICANA**

2.1. LA LITERATURA DE LA REVOLUCIÓN Y LA LITERATURA NACIONALISTA ANTES DE LA POLÉMICA DE 1925

Ante los ojos de los críticos del siglo XXI, parecería que la novela de la Revolución se configuró desde un principio como un género independiente de la novela histórica, claramente identificado y provisto de un interés mediático que abarcaría más de treinta años. Ahora sabemos que no es un *corpus* homogéneo y que, más allá de ser o no un subgénero de la novela histórica, no tuvo un éxito inmediato. Como ya he señalado, el “descubrimiento” de *Los de abajo* en la polémica de 1925 fue el detonante que desató la oleada de obras sobre la Revolución y, a su vez, el éxito editorial del tema de la Revolución motivó la escritura no sólo de novelas o cuentos, sino de poemas, análisis políticos, económicos, ensayos, biografías y crónicas. A partir de la publicación de *Los de abajo* en cuadernillos que aparecieron en *El Universal Ilustrado* del 29 de enero al 24 de febrero de 1925, y hasta los años cuarenta, una gran cantidad de obras sobre la Revolución vieron la luz por primera vez en revistas y periódicos, formatos poco elegantes para un público culto, pero económicos y atractivos para el público en general; poco a poco, las publicaciones periódicas ganaron un lugar preponderante en la distribución de la llamada “novela de la Revolución” y, años más tarde, en la consolidación genérica y comercial de este marbete editorial. El proceso no es tan sencillo, pues el afianzamiento de este grupo de obras narrativas se logró gracias a la interacción constante de, como los llama Bourdieu, campos de poder, que dirigieron sus recursos en pro de una literatura propia y exclusivamente nacional. Como señala Alicia Azuela de la Cueva,

El efecto de las propuestas culturales en el campo del poder político dependería, en buena medida, de su eficacia para el proceso de instauración del Estado nacional posrevolucionario. En este sentido, un aspecto fundamental de la operatividad de la

producción artística en la ruta de ascenso y consolidación del nuevo poder político reposará en la capacidad de actuar como bisagra entre lo particular y distintivo, por un lado, y lo propio de lo moderno, por el otro, entre el grueso de la población local y los ciudadanos del mundo, es decir, en la capacidad de sortear la supuesta antinomia entre lo vernáculo y lo cosmopolita, y entre los marcos y los intereses políticos nacionales y los internacionales. Todas estas premisas supuestamente excluyentes, presentes tanto en el discurso de la modernidad en América Latina como en el resto del mundo moderno, encontrarán en México su propia vía de coexistencia (2010: 470).

La historia literaria mexicana ha demostrado que la invención cultural del “alma nacional” en las letras debe fecharse en el siglo XIX, con Altamirano, Justo Sierra O’Reilly, Rafael Delgado, José Tomás de Cuellar, entre otros; mi análisis, sin embargo, no busca profundizar en los antecedentes (aunque su influencia puede constatar, por ejemplo, en el tono de la polémica de 1925), pero sí conocer qué sucedió en los años previos al descubrimiento de *Los de abajo* en el campo editorial y periodístico del México revolucionario. Durante mi investigación hemerográfica, revisé testimonios (publicaciones periódicas) a partir de 1900, y antes de 1910 no encontré datos que fueran relevantes para mis propósitos, quizás por la tensa situación por la que pasaba el país y las restricciones en el ámbito periodístico. En 1910, por el contrario, inició un auge pro nacionalista que buscaba deslindar a la literatura (y a las artes en general) de la influencia extranjera, vinculada por supuesto a Porfirio Díaz quien, tras su renuncia forzada, era un referente cultural antagónico en México. Por ejemplo, el artículo “Almas que no sienten y plumas que se rompen. Algo acerca de nuestros jóvenes literatos y poetas”, de Samuel G. Ávila, en la primera plana del periódico capitalino *La Patria* (dirigido y editado por Ireneo Paz) del 4 de mayo de 1910, donde el autor señala que los escritores, “movidos por el deseo de imitar van de fracaso en fracaso”; más adelante sentencia que “ocuparse de otros hombres y de otras extrañas cosas, cuando se debe dar vida propia a la literatura nacional, es desconocer

el medio” (1). Hay que notar que, al igual que en los artículos de la polémica de 1925, el autor señala como defecto la “necedad” de los escritores de imitar modelos extranjeros y no dedicar su talento a crear un modelo literario propio y auténtico. Es claro que el artículo arremete contra las manifestaciones estéticas del modernismo, como se confirma en el siguiente fragmento:

¿En qué tiempo nuestros novelistas y nuestros poetas, han pintado mejor nuestras costumbres, o puesto música regia a nuestras epopeyas, trasladando a las páginas de un libro, el retrato del pueblo, en sus distintas etapas?

Gran parte corresponde a aquellos que se llamaron Prieto, Riva Palacio, Altamirano y Ramírez, ¿para qué citar más? En la actualidad, los jóvenes que pretenden levantarse, nos refieren en un cuento, las gracias y el chic de una linda japonesa, o las excentricidades de un chino que se asoma al balcón para hacerle muecas a su novia, de ojos oblicuos, muy oblicuos y encerrados en el marco de negras pestañas...²⁰

El crítico, muy tempranamente, señala una de las virtudes por las que después destacará la novela de Azuela: la aparición del pueblo y sus costumbres, en contraposición a los referentes extranjeros de los escritores actuales. Casi al final, se lamenta: “tenemos jóvenes que se extravían en la carrera de las letras. ¿Cómo se explica usted que mejor se inspiren en asuntos ajenos que en los propios? Parece mentira que nuestros literatos y poetas no se den cuenta de los objetos que les rodean” (1). Las coincidencias entre los escritores y críticos que participaron en la polémica de 1925 (y más tarde en la de 1932), ya las encontrábamos en un artículo a ocho columnas en la primera plana de un conocido periódico de la capital en 1910.

Para 1916, justo en el periodo preconstitucional de Carranza (Aguilar Camín 2009: 75), las propuestas en torno a la creación de una literatura nacional se materializaron en

²⁰ En las transcripciones de los textos corrijo erratas evidentes y los títulos de obras que aparecían entre comillas por las cursivas correspondientes.

diversas convocatorias e iniciativas, como la de *El Demócrata*, diario capitalino de tendencia constitucionalista, que el 12 de marzo publicó “Por la literatura nacional”:

El Demócrata, cumpliendo uno de los altos deberes que se ha impuesto, como es el de presentar a los poetas noveles que por circunstancias del medio, permanecen en el olvido, así como estimularlos en sus producciones literarias, dedica esta sección a todos los escritores nacionales, con preferencia a aquellos que, por temor de ser censurados [...]mente, no han publicado hasta hoy sus “primeros versos”. El espíritu de esta sección no se desvirtuará, sin duda, si alguna vez iniciamos una crítica bien intencionada, que dirija la afición de nuestros jóvenes escritores por mejores senderos; pero sí creemos que al dar a conocer a nuestros literatos, debemos hacerlo con cierta libertad, para no poner valla con nuestra crítica al movimiento literario en embrión, que honra a nuestro país y nos da oportunidad de apreciar grandes inteligencias jóvenes que sólo necesitan oportunidad para revelarse plenamente (3).

Pese a la aparente apertura temática que se proponía, entre los textos que se publicaron en esta sección hay poemas impresionistas, y algunas narraciones breves de tono costumbrista. Censura directa o indirecta, lo más probable es que el espacio (una página) fuera determinante para dar prioridad a versos y cuadros con elementos icónicamente regionales y costumbristas; no es casual: esta convocatoria retrata las tendencias del nacionalismo decimonónico y del costumbrismo.²¹

Unos días más tarde, el 4 de abril, el también periódico capitalino *El Pueblo*, anunció, en su página 4, la aparición del libro *Florilegio de poetas revolucionarios*, donde se incluían poemas de Dávalos, Becerra y Castro, Rodrigo Cárdenas, A. Cravioto, J. J. Noelo, Laura Méndez de Cuenca, Salvador Escudero, Fables Solón Angicilla y Ebaldo Novelo, bajo la edición de Juan B. Delgado en la Secretaría de Gobernación. Si bien no es un libro muy conocido, la temprana fecha en la que aparece con respecto a la masiva producción de literatura sobre la Revolución después de 1925, lo hace coincidir,

²¹ Véase Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (edición y estudio introductorio). *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.

temporalmente con la aparición de *Los de abajo* en 1915, lo que muestra el interés que ya existía, en los editores por lo menos, de explotar al movimiento armado como referencia temática, no como etiqueta comercial. Además, no hay que perder de vista que la edición corrió a cargo de Juan B. Delgado en las prensas de la Secretaría de Gobernación, lo cual no es extraño, pues en ese momento, Delgado trabajaba para el gobierno de Venustiano Carranza.

El 30 de agosto de 1916, el diario capitalino *El Pueblo* publicó una convocatoria titulada “El cultivo de la literatura nacional, como preparación para el estudio de la historia” (3). La nota se difundió en varios medios para lograr una mayor convocatoria, como sucedió en la primera plana de *La Defensa* (1 de septiembre). La nota original recordaba que una carta de José Valente Baz había motivado la redacción de esta iniciativa, la cual:

Convoca a los poetas de la República “para iniciar una vasta obra de interpretación poética, que trate de difundir y arraigar en las colectividades un muy encumbrado ideal nacionalista”. [...] Para no referirnos más que a la generación actual, diremos que nuestro acervo de poetas ha desdeñado, para convertirse en calcógrafa de los últimos modelos franceses, la rica vena de poesía existente; y no digamos ya que se ha ocupado de los formidables arquetipos, de los recios ejemplares de la iconografía nacional, pero ni siquiera de las ingenuas leyendas regionales, de los sencillos cuentos, de los puros relatos llenos de suave emotividad en que abundan las diversas regiones que integran nuestro país. [...] Y es por eso que no se ha podido edificar, sobre el terreno móvil y vacilante, el recio edificio de la Literatura Nacional (3).

De nuevo, los insistentes reproches del extranjerismo de los poetas hacen eco en las páginas de los periódicos, como si hubiera una lucha ideológica perpetua que buscara encontrar, de una vez por todas, ese extraño ideal llamado “Literatura Nacional”. Ya para el 28 de abril de 1917, el mismo periódico (*El Pueblo*) cedió un espacio de su sección “Arte y Letras” que tituló “Letras Patrias” para los versos de poetas nacionales que simpatizaban con el “sentimiento lírico nacional” (2). Hay que tener cuidado: durante estos años, el concepto de

“literatura nacional” se vinculaba a la idea decimonónica de una literatura educativa, de ahí que no sorprenda la edición de un libro de poetas de la Revolución en las prensas de la Secretaría de Gobernación. Pero, al mismo tiempo, sin pensarlo y sin proponérselo, los editores estaban construyendo un mercado de lectores que recibiría con agrado tanto los relatos colonialistas como los costumbristas y, por supuesto, los de la Revolución. En este momento, nadie podría prever ni la aparición ni mucho menos el éxito de la novela de la Revolución, pero estas iniciativas personales fueron preparando a los futuros lectores, interesando a los críticos y llamando la atención de los escritores que formarían parte de los novelistas de la Revolución.

A principios de los años veinte, el tema seguía vigente en los debates académicos e intelectuales, como apuntaba *El Informador* (Guadalajara) en su edición del 24 de febrero de 1922, en el artículo “La conferencia del Dr. Atl en la Universidad Popular”: “pasa después a hablar sobre la literatura mexicana, que califica de violenta y sentimental. ‘Aludo a la verdadera literatura nacional –exclama– no a la literatura que producen nuestros muchachos pensionados en las academias, que solamente repiten lo que ya han dicho autores europeos’” (3). Pero el Dr. Atl, correspondiendo al creciente nacionalismo mexicano, “lee a continuación algunos bellos poemas del pueblo, recogidos por él mismo de los barrios bajos de México y en algunos pueblos del Valle” (3). El 1 de mayo, el *Boletín de la Universidad del Sureste* publicó un artículo titulado “¿Existe en México una literatura que merezca el dictado de Nacional?”, el cual, aunque no se refería directamente a la novela de la Revolución o a la obra de Azuela, reitera la posición ideológica frente a la literatura mexicana que prevalecía desde 1910.

En cuanto al aspecto literario, los concursos, aunque tuvieron mayor peso e importancia en la difusión y creación de la literatura de la Revolución, aparecen en la esfera pública desde la década anterior, cuando, sobre todo, se dirigen a fomentar el carácter nacional de la literatura. Era de esperarse que en el Centenario de la Independencia los festejos resaltaran los valores patrios, como señala la convocatoria del periódico *La Patria* del 7 de febrero de 1910: I. “Episodio Histórico Nacional. Pieza en prosa, en un acto y varios cuadros, en la que el héroe de la hazaña sea algún niño”. [...] II. “Cuento patriótico, con acción en cualquier parte del mundo. Pieza en un acto y varios cuadros, en prosa, consagrado a estimular en la niñez el amor santo de la Patria” (3). Durante este año aparecieron varias iniciativas para la creación de cantos patrióticos y juegos florales, como la del “Concurso literario” del 30 de abril de 1910 en *La Iberia* (D. F.): “escribir una composición poética que se titulará ‘Canto a Hidalgo’”, la cual sería musicalizada más tarde.

Para 1912, una vez terminados los festejos patrios pero en el centro del movimiento armado, la nota nacionalista parece desdibujarse en las convocatorias: el 21 de noviembre, el Periódico Oficial del Estado de Querétaro *La Sombra de Ortega* anuncia, “nuestro colega ‘El Herald de Navidad’, ha abierto un concurso literario” [...] “los cuentos no han de tratar asuntos políticos, y su extensión no deberá pasar de 200 renglones” (434). Hay que enfatizar dos características que se repetirán en la literatura de las publicaciones periódicas de la época: la brevedad y la ausencia de la política como tema. En 1913, 1914 y 1915 encontramos diversos concursos literarios enfocados a homenajear a Juan Ruiz de Alarcón y a Manuel Gutiérrez Nájera. Pero el panorama de los concursos literarios de la época parecía cambiar el 8 de noviembre de 1914, cuando *El Pueblo* publicó el siguiente anuncio:

La anticipada preparación de este suplemento, nos obliga a suplicar una última prórroga para insertar como teníamos ofrecido, las bases de nuestro “Concurso Literario de Cuentos de la Revolución”.

Pedimos perdón por este nuevo plazo, y en nuestro próximo suplemento daremos a conocer las referidas bases del concurso (3)

Sin embargo, según he podido constatar en mi investigación hemerográfica, las bases nunca se publicaron.

Para 1916, el tema nacionalista vuelve a presentarse en las convocatorias, como la del 11 de noviembre de *El Pueblo*: “Se ha convocado en Michoacán a un concurso literario”, con las categorías composición en verso (tema libre), estudio sobre las razas indígenas en Michoacán, versos de canto a Morelos, prosa a propósito de la influencia de la Revolución Constitucionalista en la vida jurídica, política y social de Michoacán, y cuento nacional (4), entendiendo nacional como de tema mexicano, es decir, que retratara las costumbres regionales. En el mismo periódico, el 9 de agosto de 1917, se convoca a “dos concursos culturales, como parte del programa de las fiestas patrias”: “concurso para un ‘Canto a la bandera’ para los alumnos de las Escuelas de Militarización de la República” y “Convocatoria para el concurso de literatura nacional” (6). En la convocatoria se puede leer lo siguiente: “La Dirección General de las Bellas artes, deseando solemnizar debidamente el CVII aniversario de nuestra Independencia nacional, ha organizado un concurso literario, en el que tomarán parte escritores exclusivamente mexicanos”, con las siguientes categorías: I. “Un poema sobre asunto patriótico”; el premio, \$500.00; el jurado, Efrén Rebolledo, Rubén M. Campos y Salvador Escudero; II. “Narración histórica o tradición mexicana, que se refiera a acontecimientos sucedidos de 1810 a nuestros días”; premio, \$500.00; jurado, Luis González Obregón, Hilario Medina, Manuel Mestre Chigliazza; III. “Cuento sobre un tema libre”; premio, \$500.00; jurado, Luis Castillo Ledón, Carlos

González Peña y Mariano Silva (6). Cerca de los festejos patrios de 1917, el 1 de septiembre, *El Demócrata* (D. F.), lanzó un concurso literario de composiciones poéticas, originales, inéditas y sobre temas patrióticos (7); el 6 de octubre, *El Pueblo* anunció: los “vencedores de un torneo son premiados” (celebración de los festejos patrios), entre ellos estaba “Leyenda histórica” de Fernando Iglesias Calderón, en la categoría cuento “Perfume de antaño” de Jorge Godoy y “Mulus ex-Machina” de Jenaro Fernández McGregor,²² y el poema premiado “Quetzalcóatl” (9), todos con un tono nostálgico y costumbristas más que revolucionario. El pretexto de las celebraciones también motivó varias iniciativas que buscaban premiar poemas y análisis críticos sobre el Día de la Raza, sin mayores repercusiones literarias. Sin embargo, las circunstancias políticas para 1918 no eran las mejores, pues la reestructuración de la política de Estado de Carranza incluyó la eliminación de la rebelión zapatista, culminando un año más tarde con la muerte de Zapata (Aguilar Camín 2009: 78-79).

El 30 de junio de 1918, *El Pueblo*, de nueva cuenta, anuncia la convocatoria para el concurso de septiembre de las fiestas patrias, esta vez, un poco más abierto: un drama sobre cualquier asunto, una comedia sin restricción de asunto, una novela. El jurado: Enrique González Martínez, Antonio Caso, Eduardo Macedo y Abreu; para la novela, Efrén Rebolledo, Rafael López y Mariano Silva y Aceves (8). Hay que poner atención en los miembros del jurado, algunos de ellos integrantes del Ateneo de la Juventud. Como se ve en estos ejemplos, la mayor parte de los concursos literarios en esta época se proponían exaltar los valores patrios entre los mexicanos, dejando poco o nulo espacio para las

²² Por cierto, este cuento se publicó en la sección “¿Cuál es el mejor cuento que Ud. ha escrito” de *El Ilustrado*, el 21 de febrero de 1921, con el título “Un mullus ex-machina” y la precisión del nombre del autor como Genaro Fernández Mac-Gregor (36-37, 51-52).

temáticas diferentes; pero, no por tratarse de temas patrios la Revolución estaba presente. Poco a poco, los concursos dirigieron los trabajos de los escritores a rescatar a los héroes de nuestra historia menos cercana.

El año de 1919 fue productivo en cuanto a la proliferación de concursos por parte de las publicaciones periódicas, desde los más extravagantes, como el anuncio del 4 de febrero de 1919 en *El Pueblo*: la fábrica de calzado “Excélsior” propone una visita a sus instalaciones, para, posteriormente, escribir una “descripción del establecimiento” de “cinco cuartillas de periódico” (8), teniendo como jurado a Alfonso Pruneda, Julio Zetina y José de J. Nuñez y Domínguez; hasta las patrocinadas por el gobierno, como señalaba la edición del 17 de septiembre de 1919 de *El Heraldo de México*, donde mencionaba que *El Heraldo de Chihuahua* ofrecía un concurso con dinero que donó el gobernador del Estado y el Ayuntamiento (6). Pero un anuncio del mismo periódico llama la atención: el 28 de septiembre de 1919, en su “Página militar” se publicó “La gran parada en el desierto. Narración histórica”, a lo que el autor agregaba: “Fue mi mismo padre quien me refirió este episodio; pero callé esta circunstancia, porque referirla, siendo yo el único hijo de quienes acompañaron al Presidente Juárez hasta Paso del Norte, que se ha dedicado a escribir sobre historia, habría equivalido a descubrir el incógnito que debe velar el nombre de un autor, que acude a un ‘concurso literario’” (20). Si bien el texto no se relaciona con las batallas de la Revolución, sí destaca una característica que será primordial para la mayoría de los memoriales que se publicarían durante los años treinta: su valor testimonial. Poco a poco, las narraciones ya no tenían fuentes lejanas como los libros de historia o las leyendas, sino referencias cercanas, de viva voz, que dotaban de credibilidad y fuerza a su relato.

Ya en la década de los veinte, pero aún antes de la polémica de 1925, los concursos seguían manteniéndose entre el gusto del público de los periódicos, lectores poco especializados que parecían responder con agrado a las curiosas propuestas de los medios, como consta en la edición del 29 de septiembre de 1920 de *El Informador*: “en el concurso literario que organizó *El Universal*, obtuvo el primer premio la novela corta ‘Mamá y bebé’, escrita por don Alfredo García; el segundo premio, fue obtenido por la obra ‘El jaripeo’, de don Ricardo del Castillo” (8). Un cambio significativo llegó con los festejos del centenario del fin de la Independencia en 1921, año clave para el asentamiento y difusión de la cultura nacionalista en México; por ejemplo, el 12 de marzo de 1921, la revista *Biblos* publicó, a la par de otros periódicos oficiales de los estados, una “convocatoria para celebrar el centenario de la Independencia”, con las siguientes categorías: composición en verso (tema libre), la obra educativa de México en el Primer siglo de la Independencia, el papel de Córdoba en la Independencia, Iturbide, Estudio crítico de la producción científico-literaria nacional en el primer siglo, y un cuento histórico de carácter político. El jurado estaba constituido por Ramón López Velarde, Antonio Caso y Joaquín Méndez Rivas (43). En estos años en los que iniciaba el caudillismo de la mano de Álvaro Obregón, las necesidades políticas reforzaron el nacionalismo aún latente (Aguilar Camín 2009: 90). Las iniciativas culturales buscaban exaltar personajes o momentos históricos del México independiente, como se puede ver en la nota del 25 de febrero de 1922 que reproducía

Biblos:

Para conmemorar el centenario del natalicio de Benito Juárez, convocó el Gobierno a un concurso literario, para el cual ofrecía tres premios, siendo el primero para la mejor biografía del Reformador, el segundo para el mejor estudio histórico-sociológico de la Reforma y el tercero para la mejor poesía alusiva. [...] Don

Ricardo García Granados obtuvo el primer premio del segundo tema con su obra *La constitución de 1857 y las leyes de Reforma* (30).²³

Sin duda, este tipo de obras nos puede dar una idea del gusto del público y de la proliferación de biografías históricas que se editaron en el periodo. Otro ejemplo lo tenemos en la nota del 24 de abril de 1922 de *El Porvenir*, “*La Patria*, apreciable colega que se publica en El Paso, Texas, y que dirige el conocido periodista chihuahuense Dr. Silvestre Terrazas, ha abierto, entre los poetas y escritores mexicanos, un concurso literario para conmemorar el aniversario de la Victoria de Puebla el próximo 5 de mayo” (5). En estos ejemplos podemos distinguir las políticas editoriales que se proponían en los concursos: temática nacionalista, relatos históricos (de hechos anteriores a la Revolución), estudios y análisis históricos y algunas poesías de temática similar; todas, características que encontraremos en los catálogos de las editoriales y en las páginas de las publicaciones periódicas de la época. Todavía no empiezan a aparecer las narraciones revolucionarias como las conoceríamos algunos años más tarde, pero ya existían algunos ejemplos que estaban esperando el momento adecuado para el despunte definitivo, pues el sistema literario se iba mostrando cada vez más receptivo al cambio literario que habría de venir con el prestigio de la Revolución como tema.

²³ Esta obra ya había sido publicada en 1906 en México por Tipografía Económica.

2.2. LA MITIFICACIÓN DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y LAS ESTRATEGIAS CULTURALES EN LA FORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL

2.2.1. EL NACIONALISMO Y LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL

Una vez que terminó el movimiento armado y se llegó a una cierta estabilidad política, el gobierno buscó una manera de afianzar su prestigio, garantizar su permanencia y minimizar los levantamientos por la búsqueda del poder. Entre las diversas medidas que se tomaron, destacaré la creación de un “nacionalismo cultural”, utopía revolucionaria que encaminó todos los ámbitos de la cultura, desde los artísticos, hasta los medios de comunicación masiva, el entretenimiento, y, por supuesto, la educación. Este tipo de iniciativas tienen sus antecedentes culturales en el nacionalismo del siglo XIX materializado en la figura de Ignacio Manuel Altamirano, quien aspiraba a que, mediante la literatura, se forjara la conciencia nacional. En efecto, en el siglo XIX las novelas históricas fueron un vínculo para explicar la historia a un público mayor y crear símbolos culturales que labraran identidades en común, pues, como señala Hayden White:

Las narrativas históricas son no sólo modelos de acontecimientos y procesos pasados, sino también enunciados metafóricos que sugieren una relación de similitud entre dichos acontecimientos y procesos y los tipos de relatos que convencionalmente usamos para dotar a los acontecimientos de nuestras vidas de significados culturalmente reconocidos. Observada en un modo puramente formal, una narrativa histórica no es sólo una *reproducción* de los acontecimientos registrados en ella, sino también un *complejo de símbolos* que nos señala direcciones para encontrar un *icono* de la estructura de esos acontecimientos en nuestra tradición literaria (2003: 120).

Durante los primeros años de la posrevolución se retomaron estas inspiradoras tendencias, no sólo literarias, sino culturales, en un momento en el que el concepto de nación, de nuevo, era inestable. Carlos Monsiváis utiliza el concepto “nacionalismo cultural”, aunque

se trata, mas bien, de varios nacionalismos culturales (2002: 960): “hay que olvidarse de los plácidos y reducidos espectadores porfirianos, obtener un gran público, incorporar a toda la colectividad, conducirla a que testimonie y actúe en las representaciones conmovidas del proceso social. ¿Cuáles aportaciones? Una ‘cultura social’ y un ‘nacionalismo espiritual’” (2002: 988). Todos los esfuerzos gubernamentales se orientaron a constituir un modelo ideológico que permearía, idealmente, en cada uno de los habitantes del reconstruido país, creando estereotipos con los que el pueblo (entelequia muy utilizada en los discursos posrevolucionarios) se identificara, alimentados por el nacionalismo romántico decimonónico y por el analfabetismo de una buena parte de la población, tierra fértil para la imposición de ideas políticas (pese a que gran parte de la campaña educativa pretendía combatirlo). En este contexto, la novela de la Revolución “en vez de una propuesta ‘estética’, [es] una propuesta política, en la que se anulan las categorías universales de la literatura, concebida ésta como fin y no como medio” (Díaz Arciniega 1989: 98).

Parte fundamental para sustentar los cambios políticos fue la creación de una utopía política basada en la mitificación de la Revolución mexicana que se concretaría en la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1929, por los temores de levantamientos por la búsqueda del poder cada cuatro años. Algunos críticos opinan que otro de los motivos para incentivar la homogenización política fue para la reactivación de la economía, pues “Obregón trató de conservar el clima de confianza inaugurado por su predecesor, evitando cualquier política radical que despertara inquietudes” (Loyo 2003: 123). Todos estos factores coadyuvaron a la consolidación de la mitología revolucionaria que surgió en el nacionalismo de los años veinte y se consolidó en el de los treinta. La unificación ideológica inició desde 1920 con el fin de disolver las diferencias sociales que

podrían reiniciar el conflicto armado; fue apoyada por iniciativas culturales diversas y campañas nacionalistas que motivaron la unificación, pero, sobre todo, la homogeneización del pueblo por medio de estructuras simbólicas que más tarde se convertirán en un imaginario colectivo que daría forma a las tradiciones históricas de la Revolución. El proceso es complicado pues, como señala Noé Jitrik, “la idea de tradición, que implica una imagen de largo trayecto, no necesariamente recubre la de ‘oficialidad’, que es más contingente y manifiesta una suerte de respuesta homogeneizadora a una necesidad de orden estructural” (1998: 26). La formación del PNR aún estaba lejos, pero los primeros años de la década de los veinte fueron importantes para el asentamiento político y social del México posrevolucionario y, en el caso de la novela de la Revolución, para su posterior auge y desarrollo.

En medio de este complicado andamiaje de intereses políticos para la construcción del Estado moderno mexicano, el creciente nacionalismo tuvo un lugar determinante en la proliferación de la cultura revolucionaria, “para legitimar la naturaleza propia de la cultura mexicana, a la vez que justificar las peculiaridades de sus propios vaivenes políticos y económicos” (Pérez Montfort 2000: 39). Desde el principio, los gobiernos posrevolucionarios tuvieron injerencia en la creación de una cosmovisión que unificara lo que era ser “mexicano”, teniendo como eje al pueblo (Pérez Montfort 2007: 518); esta ideología se propagó gracias a la creación de estereotipos nacionales que tuvieron representaciones en todos los ámbitos de la cultura y estratos sociales. Ricardo Pérez Montfort señala que,

el estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al

estado nacional. Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y, desde luego, en los medios de comunicación masiva. [...] No tiene como único generador el conjunto social que lo adopta. Con mucha frecuencia los estereotipos son imposiciones que, después de determinado tiempo e insistencia, terminan aceptándose como válidos en un espacio que no los creó. Esta imposición suele sofisticarse más y más en la medida en que los medios a través de los cuales se transmite, amplían su capacidad de penetración. La tendencia a uniformar y a simplificar es parte esencial de la imposición, tanto resistencia como aceptación pueden, al igual, convertirse en estereotipos. [...] Como síntesis de una serie de representaciones y valores, el estereotipo tiende a ser hegemónico. Esto es: busca reunir algo válido para la totalidad de un conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir a dicho conglomerado (2003: 122).

El concepto de “estereotipo” de Pérez Montfort resume el desarrollo y consolidación de la mitificación del movimiento armado en cuatro palabras clave: síntesis (de una cosmovisión), impuesta para uniformar y validar. La cultura de la Revolución nació en el seno del nacionalismo de un país urgido por validar su posición ante el mundo, y de un gobierno necesitado por controlar revueltas y levantamientos. La idea de unificación nacional, muy bien asentada en el discurso ideológico pero con apoyo en la realidad, se pensaba como una imposición paulatina de estereotipos que, después de cierto tiempo, fueran validados, homogeneizaran puntos de vista y crearan marcos de referencia históricos y culturales para todos los habitantes, sin importar condición social, educativa o económica.²⁴

En medio de las inquietudes sociales y las iniciativas gubernamentales que empezaban a permear en los distintos estratos socioculturales, el programa educativo de José Vasconcelos (junto a la fundación de la Secretaría de Educación Pública en 1921), el muralismo y la música nacionalista tuvieron un papel importantísimo en la asimilación de

²⁴ Véanse los trabajos de Néstor García Canclini: *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte* (1979), *El consumo popular en México* (1993) y *Culturas populares en el capitalismo* (2002).

la mitología alrededor del movimiento armado y de la legitimación de la ruptura del sistema político y, en el caso de la novela de la Revolución, del sistema literario (Domínguez Michael 1996: 25-45). Este complejo proceso de autorrepresentación de una sociedad revolucionaria puede ser llamado (y con éxito) “Mística de la Revolución Mexicana”, o sea el “imaginario que condensó diversos proyectos políticos e intelectuales que orientaban el movimiento revolucionario de 1910, produciendo así un modelo de identificación colectiva” (Buenfil Burgos 2004: 20). Pero sus consecuencias, por lo menos en el campo literario, resultan siempre más amplias y, al mismo tiempo, difusas. Los programas culturales del gobierno posrevolucionario influyeron en la visión nacionalista e idílica sobre la Revolución que mantenemos hoy en día, propiciando la polémica literaria que rescataría a *Los de abajo*, querella que en la década de los treinta tendría sus frutos más evidentes: el auge de la novela de la Revolución mexicana.

Respecto a la novela de la Revolución hay que entender que, desde los intereses institucionales, una de sus funciones principales fue crear estereotipos, no sólo de personas, sino de héroes, y, pese a que muchas de ellas en realidad criticaban al movimiento armado y a los oportunistas que se aprovecharon, fueron asumidas por la cultura nacionalista, como sucedió con *Los de abajo*; las obras de Azuela, como las de muchos de sus contemporáneos, más bien crearon modelos de antihéroes, pues sus textos tenían una fuerte perspectiva crítica. Por eso, llama la atención que, si bien sus novelas “son discordantes; no exaltan a la revolución, no se identifican con lo folclórico (aunque recogen la voz vernácula), no enaltecen corrientes políticas, no son pedagógicas, no predicen utopías socializantes, no celebran a una hipotética masa posrevolucionaria que transformaría al país con ideales comunitarios, no procuran forjar una identidad a fuerzas” (Fernández Perera

2008: 140), sean el paradigma de literatura nacionalista que explotaron los gobiernos posrevolucionarios. Azuela fue retomado y con él un buen número de narradores que también criticaron la Revolución y sus consecuencias porque la Revolución fue una crítica al sistema imperante, sólo que ahora el sistema imperante era revolucionario; sin embargo, en cada narrativa revolucionaria la campaña nacionalista del gobierno se abrió paso y descubrió los estereotipos del revolucionario que convenían y, como asegura Pérez Montfort, el nacionalismo “encontró su encarnación en figuras tan representativas de ‘lo revolucionario popular’ como Francisco Villa o Emiliano Zapata, la pretensión de la síntesis simbólica del mismo fue precisamente desligarse de las personalidades concretas y presentar un ente más ‘universal’, anónimo y masivo” (2003: 157). Aunque los escritores ya señalaban los defectos de los revolucionarios, “a lo largo de los años veinte y treinta, los regímenes posrevolucionarios intentaron dirigir –a través de diversos medios– la atención de la población mexicana y de los intereses extranjeros más hacia el estereotipo positivo de la Revolución” (Pérez Montfort 2003: 161).

Durante las décadas de los veinte y los treinta, las campañas nacionalistas cubrían las páginas de periódicos con noticias del éxito de “nuestros muralistas” en el extranjero (Marín Loya 1928: 34 y 58), de reseñas sobre las nuevas composiciones musicales o de las novelas. El público en general aceptó con agrado la maraña de muestras de mexicanidad que desfilaban en cada oportunidad, preparándose para el acontecimiento que definiría la vida política de México por muchos años más: la creación de un partido político oficial, que, como ve Ángel Rama, “será el instrumento para la toma del poder, porque no se visualiza ninguna otra vía para generar un cambio en la sociedad que no sea la ocupación de un poder central, salvo que ahora se argumentará que desde esa cúspide” (1984: 144). El

PNR, fundado el 4 de marzo de 1929 (con la firma del manifiesto en diciembre de 1928), cambió su nombre a Partido de la Revolución Mexicana (PRM) en 1938 por propuesta del entonces presidente Lázaro Cárdenas. Más tarde, para enero de 1946, y gracias a la iniciativa de su Comité, se le llamó Partido Revolucionario Institucional (PRI), tal y como se le conoce hasta ahora. El manifiesto de diciembre de 1928, entre otros puntos, hacía una invitación a todas las organizaciones liberales de México a unirse al nuevo partido. Estas líneas enfatizan que el PNR fue el marco de integración y organización de las diversas fracciones políticas e ideológicas; un punto de armonía por medio del cual se llegaría a una “paz” política exterior y se institucionalizarían nuevas organizaciones, pensamientos y movimientos artísticos (*Fundación del Partido de la Revolución* 1985), y se reformaron, de acuerdo con los nuevos intereses, instituciones educativas, gubernamentales y sociales cuya tarea principal fue reforzar los ideales de una Revolución exitosa y dominante. Pese a la optimista propuesta inicial, los progresos aparentes “no empañan para nada el carisma caudillista sino que lo acrecientan, ni reducen la ambición primera de conquista del poder para reforzarlo, ampliándolo a la órbita económica y educativa mediante las estatizaciones y la concentración de la enseñanza, ni restringen sino que aumentan el exclusivismo de la filosofía gubernativa” (Rama 1984: 152).

En este sentido, la función ideológica de la producción artística y cultural de la época posrevolucionaria, dentro de las necesidades propagandísticas, fue legitimar el régimen de gobierno ante los ojos del pueblo y de la opinión internacional, a pesar de que no era el objetivo unitario de los escritores:

Los propósitos de instaurar un discurso oficial que le quitara a la Revolución sus contenidos inasimilables por un Estado burgués y casi criollo, y sus convicciones radicales de rebeldía. Que se olvidara, en otras palabras, la intransigencia de Zapata y la determinación villista de seguir luchando hasta después de la muerte. En las

campañas educativas y en los programas económicos los gobiernos de Obregón y de Calles se preocuparon por confundir los discursos populares para establecer el dogma de que el pueblo no sabía para qué había luchado en la Revolución (Aguilar Mora 1990: 53-54).

Las narraciones revolucionarias, incluso las más disidentes como *Los de abajo*, pasaron por un proceso de asimilación oficial y se extrajeron emblemas nacionalistas de la Revolución misma, mitos que se asentaron en la alta y en la baja cultura, tan insistentemente que Salvador Novo se preguntaba, y con razón, “¿hasta cuándo seremos siquiera un poco nacionalistas, fuera de comentar a nuestros toreros y nuestros aviadores?” (1928: 9). Como muestra, veamos un fragmento de un texto de Celestino Herrera Frimont publicado ya en 1928:

La Revolución, el determinante suceso de todas nuestras actividades a que se contrae nuestra época, que logró reformar instituciones, modificar conceptos y ampliar nuestra visión; que revalorizó manifestaciones artísticas autóctonas y que en su esfuerzo noble nos está acercando a la posesión de un arte **nacional**. Esfuerzo gigante que era alentado por intelectuales de valía; enorme hoguera que recibía el soplo de los preparados; impetuosa corriente encauzada por espíritus que trataban de contrarrestar la incultura y el primitivo impulso de aquellos de sus ejecutores salidos del pueblo y que por el abandono de regímenes anteriores escasamente habían aprendido a leer unos, y otros ni siquiera eso (1928: 29).

Imaginemos que si ésta era la opinión de un intelectual comprometido, el lector seguramente compartiría sus puntos de vista; el público que no pudo leerlo (por analfabetismo o porque no compraba ese periódico o revista), quizás no notó la influencia gubernamental en el auge del nacionalismo cultural, pero sí notaría, años más tarde, lo “bonita” que es la música mexicana, lo “entretenidas” que son las películas de la época de oro del cine nacional, la “magnificencia” de los murales de la Secretaría de Educación Pública y lo “realistas” que son las novelas de la Revolución. Es un proceso largo, pero que se origina en la década de los veinte durante la presidencia de Plutarco Elías Calles basada en una campaña nacionalista: “su propósito es hacer que el incipiente sistema ideológico de

la Revolución mexicana se imponga, paulatinamente, por medio de la integración ciudadana que se inicia desde la infancia y tiene como itinerario la escuela, la iglesia, el ejército, las organizaciones políticas como los sindicatos y los partidos” (Díaz Arciniega 1989: 31).

En este complicado entramado político, la novela de la Revolución fue una más de las diferentes expresiones culturales que, aunque en sí misma no justificara ni apoyara al movimiento armado, las iniciativas gubernamentales en torno al nacionalismo hicieron parecer que sí, de ahí que sea tan importante entender qué sucedía simultáneamente en otras áreas de la sociedad. En este momento, previo a 1924, la novela de la Revolución todavía no está al nivel del muralismo, la radio o la figura del charro, en cuanto a importancia institucional y referencial; incluso sus títulos son poco claros (“Cuadros [de costumbres] de la Revolución” o “Historia contemporánea de la Revolución”), muy por debajo del popular género “novela”. Recordemos que el inicio de lo que hoy conocemos como novela de la Revolución es un fenómeno que surge al mismo tiempo que la nacionalización del charro o la música ranchera, de las reformas educativas y el apogeo de los muralistas, pero que se conformará años más tarde; pero estas manifestaciones están tan intrínsecamente ligadas por una nacionalismo cultural que es necesario conocer las razones por las que se consolidan para explicar la necesidad de prestigiar la existencia de un género literario nacional surgido de la Revolución. Estos esquemas de “institucionalización” son importantes porque nos dan pistas sobre el proceso que siguieron las obras literarias vinculadas al tema de la Revolución (todavía no “novelas de la Revolución”). En este momento, la integración ideológica no depende exclusivamente de factores políticos, sino que se utiliza una variedad de expresiones culturales (los murales, la música) para

afianzarla, fenómeno que se repetiría con la novela de la Revolución un par de décadas más tarde. Por eso, no podemos entender la imposición de un *corpus* literario heterogéneo sin tomar en cuenta factores sociales que tenían resonancia mutua y raíces en común: cada uno tiene una filiación gubernamental impuesta que garantizaría el éxito propagandístico. No pretendo hacer un análisis exhaustivo de las manifestaciones culturales del nacionalismo posrevolucionario, pues además de que no es tema de trabajo, ni resulta necesario para mis fines, ya que sólo estoy dimensionando un fenómeno concreto, la novela de la Revolución, en el panorama histórico al que pertenece. De esta manera, agrupo en cuatro apartados los eventos e iniciativas en el marco de un imaginario cultural oficial donde la literatura nacional no era prioridad, pero que han coadyuvado en la consolidación de la novela de la Revolución: las iniciativas simbólico-culturales, el apoyo a las actividades artísticas, los medios de comunicación masiva y la educación.

2.2.2. INICIATIVAS SIMBÓLICO-CULTURALES

Si la Revolución había iniciado en el pueblo, éste tenía que ser el protagonista de los cambios ideológicos en el México posrevolucionario, por lo menos en los discursos gubernamentales. Como Pérez Montfort ha estudiado, la campaña nacionalista enfatizó las virtudes de las artes populares, los indígenas, raíces de nuestra identidad y partícipes de la lucha armada; la cultura popular estuvo en boca de todos los medios de comunicación, académicos y, claro está, en las representaciones gubernamentales se interpretó y reelaboró para que coincidiera y respaldara a los intereses políticos (2003: 152). Lo que parecía inicialmente una revaloración de lo autóctono, se convirtió en el punto de arranque para la

explotación de la cultura popular en las artes pues, según Pérez Montfort, “la idea de ‘pueblo mexicano’ ligada a sectores campesinos y marginales se convirtió en tema central de discusiones políticas y académicas; fue objeto de infinidad de estudios, reflexiones y proposiciones artísticas y culturales tanto oficiales como independientes” (2003: 123-124). Incluso la opinión internacional, aunque cercana a la cultura mexicana, en 1925 reconocía los esfuerzos por valorar la cultura autóctona: “existe hoy el deseo de preferir los materiales nativos y los temas nacionales en las artes y en las ciencias, junto con la decisión de crear métodos nuevos cuando los métodos europeos resultan insuficientes ante los nuevos problemas” (Henríquez Ureña 1998: 259).

Sin embargo, tratar de unificar la ideología de un país con la diversidad étnica y social como la que había en el México de aquellos años, no era tarea sencilla. Un primer paso para la integración fue el descubrimiento de los otros, los marginados (indígenas, sobre todo) y su arte autóctono. Una de las primeras experiencias gubernamentales pronacionalistas fue la Exhibición de Artes Populares (1921), a cargo de la Comisión de la Exposición de Arte Popular, integrada por Enciso, Montenegro y Atl. Se expusieron piezas artesanales representativas de varias regiones de México, para que se valorara el trabajo indígena, se conocieran las diferentes expresiones de mexicanidad y se lograra un comercio justo con los artesanos. Pese a las buenas intenciones, uno de los primeros obstáculos fueron los propios gobernadores, quienes no reconocían como arte los productos regionales. Despertó el interés de los críticos y del público en general, pero, más que nada, fue una revelación del México real (López 2006: 30-34). Durante los primeros años de la década de los veinte, se mostraron varias definiciones de lo mexicano, representadas por las diferentes regiones del país y sus productos típicos. El resultado fue una gran diversidad que no

representaba a todos sino a unos cuantos, pero los medios de comunicación intentaron disfrazar esta heterogeneidad, resumiendo, poco a poco, la enorme multiplicidad de formas regionales en un cuadro representativo de cada región (Pérez Montfort 2003: 128).²⁵ El crítico hace referencia, principalmente, a la figura del charro, pero se aplicó a cada una de las regiones más “representativas” del país, ya sea en los trajes típicos, en la música o, como en el caso de *El Universal Ilustrado*, en la literatura provinciana.

Este proceso de homogeneización, en el que un conjunto de variantes regionales queda representado por un modelo único ideal seleccionado por preferencias particulares, coincide con el hecho de que la temática de la mayor parte de las novelas de la Revolución se sitúa en provincia (y cuando se ubica en la ciudad, resulta un poco atípica, sobre todo en la década de los veinte, como *La sombra del Caudillo* o *La malhora* y *La luciérnaga*, ambas de Azuela). Así, la novela de la Revolución toma eventos aislados sucedidos en provincia que luego se convertirán en modelos idealizados de una Revolución mexicana, de corte nacional, cuyas características se hicieron extensivas a una visión nacional de la literatura. Veamos algunos ejemplos; en el primer caso se trata de un fragmento de *Las moscas* de Mariano Azuela, publicada en 1918:

–Manuela, enderézate, que ya de aquí se ve Irapuato –dice una de las amigas del general Malacara a la otra, que se remueve pesadamente, rumora voces ininteligibles y, por fin, se incorpora.

[...]

Más allá del tupido mezquital que se dilata cespó, verdinegro e inmenso, cortado por la cinta de balastre reverberante, en la arboleda que circunda a Irapuato, se levanta como una nube de plombagina.

De pronto el tren describe una curva pronunciada y se recorren con toda precisión una multitud de negras columnas de humo que se retuercen en el aire, se dispersan y se diluyen en un fondo bituminoso.

²⁵ En el apartado “Renacimiento de las artes populares”, Claude Fell desarrolla ampliamente esta información que, para mis propósitos, no necesito extender demasiado (1989: 449-456).

–¡Los trenes de Villa, *Cachucha!* (Azuela 1991: 176).

Este tipo de descripciones abundarán en las novelas de la Revolución desde los años previos a la revaloración de *Los de abajo*, hasta en *Al filo del agua* de Agustín Yáñez (1947):

Pueblo sin fiestas, que no la danza diaria del sol con su ejército de vibraciones. Pueblo sin otras músicas que cuando clamorean las campanas, propicias a doblar por angustias, y cuando en las iglesias la opresión se desata en melodías plañideras, en coros apilados y roncós. Tertulias, nunca. Horror sagrado al baile: ni por pensamientos: nunca, nunca. Las familias entre sí se visitan sólo en caso de pésame o enfermedad, quizás cuando ha llegado un ausente mucho tiempo esperado (1996: 5).

Otra de las iniciativas culturales para crear e implementar símbolos de “lo mexicano” fue la “Noche Mexicana” (1921), evento organizado por Best Maugard que, junto a la Exhibición de Artes Populares, pretendían ayudar a la unidad de la población nacional. Las dos celebraciones tuvieron el marco de los festejos del centenario del fin de la Independencia, y fueron autorizadas por el mismo Álvaro Obregón, bajo sugerencia de Alberto Pani, quien había notado el poder de convocatoria de los eventos promocionados por *El Universal* (López 2006: 23-24), sobre todo en las clases menos privilegiadas: “The centennial needed events rooted in rural popular culture (‘folk culture’ and ‘indigenous culture’ were other frequently invoked terms). Even the newspaper *Excélsior*, skeptical of the new cultural orientation, affirmed that the events should celebrate folk culture and not *cursi* (pretentious and tacky) European styles” (López 2006: 24). La Noche Mexicana fue gratis para el público en general, con invitados especiales vestidos de charros y chinas poblanas, acompañados de una orquesta de 350 miembros. Hubo comida típica (pollo asado, enchiladas, tamales, buñuelos, atole), servida en cerámica de Guadalajara (López 2006: 26-27). Entre los asistentes se podían encontrar extranjeros, como símbolo del prestigio y la aprobación internacional de la renovación que sucedía en México. Éste es un

punto que se explotará más adelante, ya con la novela de la Revolución, pues en la canonización de *Los de abajo* es importante la recepción internacional (recordemos el gusto con el que los Contemporáneos recibieron la reseña de Larbaud) o las secciones especiales en diversos suplementos culturales que rastreaban el éxito de los mexicanos en otras latitudes.²⁶ A lo largo de los años veinte, “varios observadores extranjeros también contribuyeron a la formación de esta imagen estereotípica, y en muchas ocasiones, sus reducciones y conclusiones fueron determinantes a la hora de definir ‘lo típicamente mexicano’” (Pérez Montfort 2003: 135).

Un aspecto muy poco referido, pero trabajado recientemente por Patrice Elizabeth Olsen, es el del cambio de nomenclatura de las calles en la Ciudad de México, fenómeno que seguiría en las distintas capitales del país: “the streets are considered in aggregate as part of the fabric of revolutionary Mexico. A ‘revolution’ had occurred in its streets in the period from 1928 to 1940. On this occasion, the battle was fought not with the brigantines of Hernán Cortés or the guns of revolutions but with steam shovels and pickaxes” (2006:

²⁶ La visión de lo mexicano en Europa fue un tópico que sacudió las páginas de los periódicos en la época y *El Ilustrado* no fue la excepción, así que el redactor literario en París inició “Una encuesta literaria sensacional”: “Cómo juzgan en Europa a los intelectuales mexicanos”. Normalmente, primero se planteaba el problema a discutir y de ahí surgía la discusión; en este caso, se apuntaba el inicio de la siguiente forma: “Los valores mexicanos de la generación actual son, quizás, más discutidos en el extranjero que en nuestro propio país. [...] El paisaje intelectual –puramente intelectual– me parece dominado por Diego María Rivera y Mariano Azuela [...] Al segundo empieza a perjudicarle el ser del autor de *Los de abajo* –desastre y pesimismo– porque se olvida que es el novelista de un formidable ciclo revolucionario, de una vasta y poderosa serie que va desde *Mala Yerba* a *Las tribulaciones de una familia decente*, y de *La Malhora* y *María Luisa*. Azuela todavía no es conocido en México y, claro, no hay Secretaría de Educación que se preocupe de preparar la edición popular de sus obras completas. Digamos, valerosamente, que si dentro de pocos años la revolución no aparecerá como una carnicería inútil y miserable, lo deberemos a José Vasconcelos, Ramón López Velarde, Diego María Rivera y Mariano Azuela” (Anónimo 1928: 14). En estas palabras se deja ver la preocupación posrevolucionaria de la cultura para el pueblo, pero que se traduce en un consumo y, al mismo tiempo, en una mitificación de los personajes que han comprobado la eficacia de la lucha armada. Durante ese mismo año, *El Universal Ilustrado* estuvo pendiente de las publicaciones en el extranjero que hablaban sobre la cultura mexicana: “Uno de los diarios de izquierda de París, “Le Soir”, acaba de publicar [mayo de 1928] tres artículos sobre México y nuestro movimiento social y artístico. Curiosos, pintorescos, cargados de intolerables alusiones a nuestra política interior, referimos y traducimos el tercero. Son una prueba del interés que nuestro país suscita actualmente en Europa” (Desnos 1928: 39).

121). Durante 1921, algunas de las calles más representativas del centro de la Ciudad de México fueron renombradas: la Calle Capuchinas cambió a Avenida Venustiano Carranza, Plateros y San Francisco fueron sustituidas por Avenida Francisco I. Madero, y la Calle del Parque del Conde por Avenida José María Pino Suárez. Posteriormente, se nombró 20 de noviembre, ya en la presidencia de Cárdenas (Olsen 2006: 125). Esta iniciativa va encaminada a la mitificación de figuras de la Revolución, como veremos en varias biografías ligadas a caudillos o en el cuento “La mascota de Pancho Villa” de Hernán Robleto, del cual extraigo la escena en la que presentan a Pascual ante Pancho Villa por sospecha de espionaje, y se percatan de que es sordomudo:

Lo condujeron al Cuartel, en donde Pancho Villa era el amo. El jefe estaba de mal humor. Nadie chistaba a su alrededor y se veía cómo todas las miradas estaban pendientes del menor gesto, de la voluntad mínimamente manifestada de aquel hombre. Llevaba un grueso sweater de lana bajo la guerrera; se golpeaba y no se sabía si aquella boca contraída ensayaba una sonrisa feroz o una mueca de odio. [...] Nadie había avanzado de aquella manera hasta donde se encontraba Villa. A la escasa luz de las lámpara tubulares, que ponían sombras largas tras de todos los cuerpos, la escena era de más efecto. Aquel cuerpo dejaban en el pavimento, tras de su reptación, una mancha oscura, mezcla de sangre y lodo, de baba y lágrimas.

El guerrillero temible, dominado por la inseparable superstición, dió órdenes del caso.

Y así fué cómo, desde aquella noche, Pascual formo parte del Estado Mayor de Pancho Villa: un Dorado más en aquella Corte de la Muerte, fugaces, efímeros en la vida, pero marcando una profunda huella en los destinos de un pueblo (1934: 17-19).

Muchas de las estampas nacionales plasmadas en la memoria colectiva hasta nuestros días las ha estudiado Ricardo Pérez Montfort, por lo que sólo me detendré en las que he podido constatar en los periódicos de la época que, de alguna u otra manera, formaron parte del imaginario de los lectores que también leían las incipientes narraciones de la Revolución; me refiero a la imagen del charro y la china poblana bailando un jarabe tapatío, consolidación de, por lo menos, dos manifestaciones culturales: la simbólica, por

medio de la estampa de un traje que nos identificara interna y externamente como mexicanos, y la musical, con una canción que moviera las fibras de cualquier mexicano que se enorgulleciera de serlo. Pese a la evidente incongruencia del cuadro (la china es de Puebla y el charro de Jalisco), según Pérez Montfort en su institucionalización “como símbolo e imagen estereotípica nacional contribuyeron, por lo menos, otros tres factores: la reacción conservadora, fortalecida durante las décadas de los años veinte y treinta, que terminó por aliarse con la élite en el poder; la rápida evolución e influencia de los medios masivos de comunicación, y las mismas necesidades de unión dentro del desbalagado grupo gobernante” (2003: 137). La imagen del charrito del *Cancionero Picot* (a cargo de César Berra, publicación que difundía sólo música mexicana; Pérez Montfort 2003: 139), es una versión más depurada dentro del imaginario popular del charro del jarabe tapatío, que tendrá su mayor exponente en los charros de la edad de oro del cine mexicano.

Para Pérez Montfort, el indigenismo popular resultante del nacionalismo cultural es el estereotipo del “indio” surgido gracias al éxito del concurso “La India Bonita”, en 1921. Un aura de curiosidad por lo local o indígena animó al público capitalino a observar las fotos en *El Universal Ilustrado* y seguir de cerca los resultados del certamen; la descripción de la premiación lo prueba: una muchacha indígena desconcertada por una cantidad de dinero que nunca había visto, en medio de una muchedumbre curiosa que vestía distinto de ella, “y al verse rodeada de tanta gente desconocida piensa en la leyenda del bello príncipe Tonatiuh que unió sus destinos a los de una plebeya que tenía nombre de flor” (2007: 532-533). Todo esto enmarcado en un típico té inglés organizado en honor de la ganadora. Sin duda, el evento fue un despliegue de contradicciones (las preferencias europeas frente al “apoyo” y “reconocimiento” del pueblo indígena), pero, sobre todo, fue un escaparate que

mostró una realidad para muchos desconocida y que sería aprovechada, sobre todo, por la literatura indigenista, pero también por la novela de la Revolución, que encontró en el gusto por lo local y lo provinciano, un espacio que aprovechó en las narraciones que se vincularon, de alguna u otra manera, al movimiento armado. Lo indígena, si bien siempre ha estado presente (por ejemplo, los indígenas idealizados de *La navidad en las montañas* de Altamirano), será una parte importante de la novela de la Revolución, no por sus temas pero sí por sus participantes, pues responde a una necesidad política, como vemos en *Los de abajo*: “Demetrio ciñó la cartuchera a su cintura y levantó el fusil. Alto, robusto, de faz bermeja, sin pelo de barba, vestía camisa y calzón de manta, ancho sombrero de soyate y guaraches” (Azuela 1996a: 4), mestizo, alto y robusto.

La relación de los concursos con la novela de la Revolución inició tempranamente (Leal 1976: xi), pero en la década de los veinte su influencia será determinante. Este tema lo desarrollaré en el capítulo tres, pues hay numerosos ejemplos de cómo las editoriales, por medio de las publicaciones periódicas, impulsaban a los escritores y al público en general a mandar sus narraciones revolucionarias, sobre la provincia o sobre temas de actualidad. Por el momento, pondré algunos ejemplos; en *El Universal Ilustrado*, famoso por las polémicas literarias y la publicación de un gran número de novelas y cuentos de la Revolución, se motivaba a los lectores a enviar un texto que, como premio, sería publicado en la sección “¿Cuál es el mejor cuento que ha escrito Ud. en su vida?”, y, entre otros importantes nombres, aparece el de Mariano Azuela con “La luciérnaga” (1929). Otra sección que promovía la publicación entre los lectores comunes fue “Páginas literarias por y para los ferrocarrileros” a cargo de Esteban Rouch, quien incitaba al público con estas palabras:

Continuamos en este número en poner de manifiesto los nuevos valores literarios que laboran en las Líneas Nacionales, tocando por ahora su turno al señor Rogelio

E. Rivera, joven ferrocarrilero que gusta de galantear con las musas, tratando de adaptarse a la nueva modalidad literaria. Vaya, pues, esta página, donde damos a conocer algunas de las producciones del citado rielero, que ha contribuido con su producción a engrosar la línea de ferrocarrileros que escriben (1927: 9).

Encontraremos ejemplos como éste en las publicaciones periódicas a lo largo de la segunda mitad de los años veinte, cuando empieza a conformarse un grupo de obras alrededor del marbete “novela de la Revolución”.

2.2.3. APOYOS A LAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

Quizás uno de los grandes logros que recordaremos de la cruzada cultural de la posrevolución encaminada por José Vasconcelos sea el apoyo a las actividades artísticas que, si bien nunca estuvieron descuidadas por los subsidios gubernamentales, no habían tenido un impacto internacional como el que se dio en estos años, principalmente con el muralismo. A diferencia de los subsidios a la cultura, ahora había toda una vida política oficial de apoyo. En 1922, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco fueron comisionados por Vasconcelos para pintar los murales de la Escuela Nacional Preparatoria (Rochfort 2006: 43). A pesar de las expectativas, aceptar la subvención del gobierno no significó renunciar a sus preferencias artísticas ni cambiar su orientación política; por el contrario, pese al desacuerdo inicial de Vasconcelos, los muralistas tradujeron su visión de la lucha revolucionaria en imágenes con fuertes connotaciones comunistas, pero siempre enfocado a un público masificado, de ahí que Vasconcelos apoyara su propuesta estética, pues “buscaba una identificación de las élites con lo popular” (Pérez Montfort 2003: 155). La realidad es que el programa cultural vasconcelista fue ambicioso y, en el caso de los muralistas, demasiado pragmático para muchos críticos,

como consta en una entrevista al propio Vasconcelos con *El Universal Ilustrado*, el 23 de noviembre de 1923:

El verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche, es el Estado socialista, organizado para el bien común; por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado. Después les he dicho que toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: que pinten pronto y que llenen muchos muros: velocidad y superficie. Como sé que tienen talento, con eso basta (citado en Fell 1989: 418).

El apoyo al muralismo continuó durante toda la década: Diego Rivera pintó los murales de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo entre 1923 y 1928, los cuales representan la etapa más significativa en el desarrollo del movimiento pictórico como arte público y nacional, pero también radical; los tres muralistas consolidaron su prestigio en Estados Unidos entre los años veinte y treinta (Rochfort 2006: 46-50), pues, “muralism had defined itself as a movement of revolutionary and popular culture. Its artists were part of a process of national definition for which they provided the visual vocabularies and narratives. For the world at large, Mexican mural painting became a unique catalog of monumental and publicly accessible images that appeared to reflect the experiences, traditions, and culture of the popular masses, the peasants, workers, and Indians” (Rochfort 2006: 56). El “nacionalismo pictórico” de los muralistas se vio contaminado, como muchas otras expresiones artísticas incluyendo la literatura, por un supuesto mexicanismo: “este ‘nacionalismo’, ‘decorativo’ según Rivera, ‘turístico’ y ‘excéntrico’ según Charlot y Siqueiros, se ocupa ante todo de lo pintoresco, de lo que los extranjeros consideran ‘exótico’, es decir, de los aspectos con frecuencia más superficiales y más frívolos de la tradición” (Fell 1989: 422). Carlos Monsiváis opina que “el muralismo propicia, en forma simultánea, arrogancia y conformismo. Y hace posible,

durante largas décadas, la paradoja retórica: los temas sublevantes de la extrema izquierda ('Todo el poder para...') patrocinados por un Estado capitalista" (2002: 991); porque, entre otras razones, el muralismo le da prestigio y, por tanto, un respeto público a la idea del arte en México, carencia en una sociedad "necesitada de afirmaciones externas e internas, a la caza de orgullos y reivindicaciones, urgida del reconocimiento de los suyos en el extranjero y requerida de estímulos internos, de las confirmaciones del bienestar que sólo los seres excepcionales proporcionan" (Monsiváis 2002: 991). El muralismo trató, con una visión crítica, los grandes temas de la revolución, así que prepara al público para la novela que se avecina. Quizás por esto, un par de años más tarde, la polémica literaria suscitada alrededor de *Los de abajo* tuvo el eco necesario y la aceptación de una sociedad que buscaba su pasado cercano en las páginas de los libros de tema revolucionario, y que ya no encontraba interés en las novelas colonialistas aunque, sin duda, éstas últimas seguían conservando una porción del público.

Al igual que los muralistas, la música tuvo grandes representantes del nacionalismo cultural que se vincularon, conscientemente o no, al proyecto de identidad nacional, como Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y Manuel M. Ponce; sin embargo, los orígenes de la música mexicana nacionalista se remontan al siglo XIX (Velázquez 2006: 95). Gran parte de los compositores se congratulan de la acertada propuesta de introducir la enseñanza musical en la educación básica, pero, como sucedió en los ámbitos literarios, algunos otros veían con escepticismo este cambio radical, pues, "la principal controversia es sobre la naturaleza precisa de ese 'arte nacional'. Ponce y sus partidarios sostienen la tesis según la cual una música sinfónica nacional puede muy bien inspirarse en las melodías populares del país, sin por ello renunciar a lo universal" (Fell 1989: 415). De la misma forma que

sucedería con la novela de la Revolución entre 1924 y 1925,²⁷ el debate en torno a la mexicanidad musical formó parte de los contenidos de *El Universal Ilustrado* en encuestas como la del 23 de noviembre de 1923: “¿Qué opina usted de la música popular mexicana?” (citado en Fell 1989: 416). Es indudable que la desconfianza en el reciente nacionalismo y, en contraparte, a las influencias extranjeras creó una intensa polémica en todos los ámbitos de la creación; “la música cumple una función catártica, la función de la pintura es fundamentalmente instauradora y prospectiva” (Fell 1989: 417), pero la literatura afianzará hasta varias décadas después esta mitología revolucionaria autoimpuesta. Lo más importante que hay que recordar es el tratamiento de los temas revolucionarios en cada una de estas artes: la pintura le dio un giro socialista, la música uno populista, mientras que la literatura apunta por una mezcla: la forma será popular (en el sentido en el que recoge el estilo más directo de la crónica periodística o de las memorias) y los temas serán temas sociales (desde una perspectiva individual).

2.2.4. LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA

Como he venido insistiendo, los medios de comunicación masiva fueron un factor importante, primero para el conocimiento, luego para la difusión y desarrollo de la cultura nacionalista, sobre todo en la Ciudad de México, donde la prensa (y el cine y la radio posteriormente) tuvo un lugar privilegiado entre el público de todas las clases sociales (Pérez Montfort 2003: 124); el gobierno vio en ella una fuente inagotable de propaganda

²⁷ Al mismo tiempo, el auge de la música popular mexicana se dio durante los veinte, cuando se usó como base política, primero de los gobiernos locales, y luego se generalizó. Por ejemplo, en 1921, Felipe Carrillo Puerto (gobernador de Yucatán) envió a La Trova Yucateca a la Ciudad de México a concursar con la canción “Peregrina” y para 1927, ya había un Concurso de Canciones Mexicanas (Velázquez 2006:105-106).

ideológica y publicidad continua para su proyecto de construcción nacionalista. No es que los gobiernos posrevolucionarios inauguraran una forma de relación con los medios independientes,²⁸ pero en este momento hay una constante comunicación que facilitaba la imposición de ideas políticas. Para mi investigación, las publicaciones periódicas (diarios, semanarios, suplementos, revistas), son uno de los ejes principales y merecen un estudio independiente, así que, en este apartado, no profundizaré en ellos; sólo mencionaré su importancia en la difusión de la propaganda nacionalista, y algunos otros que, si bien fueron primordiales para la consolidación de los estereotipos nacionales y la cultura en México, no son mi tema principal.

En cuanto al cine, su poder fue notable, sobre todo en la formación de estereotipos culturales, como bien se puede constatar en las obras dedicadas exclusivamente al tema, por lo que un apartado tan breve como éste no podría abarcar su complejidad.²⁹ Además, hay que recordar que, por tratarse de un fenómeno mediático que va hasta más allá de los años treinta. Sin embargo, es importante señalar que el cine tuvo un desarrollo rápido y una influencia directa en el público, sobre todo en la segunda oleada nacionalista, en la década de los treinta, pues en los veinte no hubo mucho apoyo por parte de Vasconcelos y Obregón, debido a los altos costos de una tecnología que estaba en desarrollo. Por eso su auge (la edad de oro) viene después, con el apoyo del nuevo nacionalismo de Cárdenas (que

²⁸ Recordemos que, en el caso del periodismo, durante el Porfiriato, se “procedió a una sistemática política de subsidios que logró comprar, o al menos, neutralizar a la prensa. Ya en 1888, *El Hijo del Ahuizote*, denunciaba que el gobierno subvencionaba 30 periódicos en la capital, invirtiendo para ello 40.000 pesos mensuales, y a la mayoría de la prensa del interior” (Rama 1984: 122).

²⁹ Para muestra, algunos títulos que investigan arduamente el tema: Aleksandra Jablonska y Juan Felipe Leal. *La Revolución Mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917* (1997); Fernando Fabio Sánchez. *La luz y la guerra: el cine de la Revolución Mexicana* (2010); Ricardo Pozas Horcasitas. *El cine y la Revolución Mexicana* (1979); Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe y Friedhelm Schmidt-Welle. *La Revolución mexicana en la literatura y el cine* (2010); Aurelio de los Reyes “El nacionalismo en el cine, 1920-1930: búsqueda de una nueva simbología” (1986) y *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* (1988).

se extendió hasta 1955), con la creación de la Financiadora de Películas en 1938, superando los 6 filmes que se produjeron en 1932 a 57.³⁰

La radio contribuyó en gran medida a la consolidación del nacionalismo musical en los años veinte pues, al igual que los periódicos, podía llegar a más personas; ya en los años treinta, se volvió más comercial y empezaron a aparecer programas hechos para y por el público (un poco como los relatos testimoniales de la Revolución), como “La hora del aficionado”, “La hora del calcetín eterno”, donde se privilegiaban el bolero, el mariachi y la canción ranchera (Velázquez 2006: 107-108). La Secretaría de Educación Pública también tuvo un proyecto educativo: una estación de radio llamada XFX, la cual, bajo la dirección de Agustín Yáñez y la Oficina de Radiotelefonía Cultural, tenía dos tipos de programas: educacionales para niños y los culturales, para el público en público en general, así como programas de interés como “La hora del hogar”, “Antena campesina”. Su barra musical incluía huapangos, jarabes tapatíos, boleros, composiciones de Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y Manuel M. Ponce, y actuaciones diarias a cargo de la Orquesta sinfónica mexicana, del conservatorio nacional, etc. A diferencia del elitismo educativo que podrían

³⁰ Se llegaron a filmar películas financiadas íntegramente por el gobierno: *Redes* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Se desarrollaron dos tipos de nacionalismo en el cine: el conservador y el liberal. El primero realizaba las tradiciones indígenas, la familia y la religión, valores intrínsecos de lo “mexicano”; el segundo celebraba la modernidad después de la Revolución (Hershfield 2006: 265); se retomaron estereotipos tradicionales: el macho, el padre autoritario, la madre abnegada, la prostituta con corazón de oro (Hershfield 2006: 259 y 264-270); pero, más que nada, el cine “provided possible solutions to questions about how one could retain traditions that honored family and religion and still take part in the economic project of urbanization and industrialization that challenged those traditions” (Hershfield 2006: 260). Con *Allá en el Rancho Grande* (1936) el cine mexicano logró notoriedad internacional, y, aunque tuvo una gran acogida entre el público en general, algunos intelectuales la acusaron de diseminar y confirmar la imagen del mexicano ranchero y del México pueblerino y retrógrada (Hershfield 2006: 271 y 274). Pero, “con el argumento de retratar ‘nuestras costumbres’ y ‘nuestra alma’, estos cineastas-charros proyectaron aquel estereotipo como una clara síntesis de su propio nacionalismo, aplicándole eventualmente su identificación con un campo inexistente” (Pérez Montfort 2003: 143). Aquí se retrata el fenómeno que ve en la novela de la Revolución una novela netamente nacional (aunque bárbara por su falta de refinamiento), y el desprecio de la alta cultura por los temas de provincia. Sin embargo, no podemos negar que los estereotipos mexicanos, para bien o para mal, minaron nuestra conciencia nacionalista durante nuestros años en formación, tal y como las campañas nacionalistas habían idealizado, memoria histórica que se reforzaría en la educación básica.

tener los periódicos y publicaciones periódicas (para acceder a estos medios se necesitaba saber leer y poder gastar en la adquisición del ejemplar), la influencia de la radio en la consolidación de un imaginario de la Revolución y de una idea de nación fue mayor,³¹ y, aunque su alcance tampoco se puede medir en cifras unánimes (una radio, a pesar del costo inicial, podía ser escuchada por varias personas), podemos estimar su éxito al ver la trascendencia de “La hora nacional”, de la XEW y de los cantautores hasta nuestros días.

2.2.5. LOS CONCURSOS LITERARIOS

Como ya he señalado, el creciente nacionalismo posrevolucionario motivó la imposición de íconos para la construcción de una identidad nacional, tal es el caso de la china poblana y el charro. En este momento, los concursos tuvieron un papel muy importante para asentar ideológicamente el valor de la cultura mexicana; por ejemplo, el diario capitalino *El Universal* patrocinó un concurso llamado “la India Bonita” (Pérez Montfort 2007: 531-533). En 1925, *El Universal Ilustrado* trataba de unirse a la moda nacionalista que enfatizaban los concursos, como se ve en la convocatoria del “Gran torneo literario”, publicada el 24 de septiembre:

EL UNIVERSAL ILUSTRADO inicia un concurso para premiar la mejor obra teatral mexicana. [...] Estando ya por finalizar el sonado concurso “¿Cuál será la

³¹ Para 1936, Cárdenas crea el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, y, para el año siguiente, la XFX se transfirió y cambió de nombre a XEDP. Su principal esfuerzo fue “La hora nacional”, programa que tuvo entre sus filas a Rodolfo Usigli y Mauricio Magdaleno y, con el apoyo de la radio privada XEW, logró llegar a todo el territorio nacional (Hayes 2006: 249-253). En realidad: “Radio’s birth and development coincided precisely with the rise of the postrevolutionary state, so it is not surprising that the government gave particular attention to radio as a means of national unification and political consolidation. Government intervention in radio took two major forms during this period: the creation and dissemination of radio programming, as in the case of XFX, and the establishment of national radio regulations. Both practices promoted an official version of national culture over the airwaves and gave the central government privileged access to the medium” (Hayes 2006: 244).

triple mexicana de 1926?”, que ha tenido un gran éxito en todas las clases sociales, EL UNIVERSAL ILUSTRADO lanza, a partir de hoy, un segundo Concurso Teatral, de positivo interés para las letras patrias. Con esto el popular semanario quiere demostrar su amplitud de miras periodísticas, pasando por un asunto frívolo a uno de una trascendencia y seriedad indiscutibles (27).

El premio no era nada despreciable (\$200.00), sobre todo si se ofrecía conservar la propiedad literaria de la obra, lo cual podría ser redituable en un futuro. Hay que destacar la insistencia del semanario en validar su posición frente a las demás revistas y publicaciones propiamente literarias, insinuación que veremos cada vez que los editores “descubrían” un nuevo talento literario. Pero no sólo se organizaron concursos de índole patriótica; Carlos Noriega Hope impulsó el desarrollo y la promoción de las nuevas letras con estrategias como la de la novela continuada por varios escritores que, además, pedía la participación interactiva del público:

El primer capítulo de la más interesante novela continuada [*El que fue momia*] que se ha publicado en México. La escriben varios escritores mexicanos, cuyos nombres guardamos en secreto. Queremos que usted, lector amable, nos diga si conoce los estilos, de quién es este primer capítulo. Les daremos un premio... literario (quince libros escogidos y modernos de la librería de Andrés Botas e hijo) a quien acierte (25 de agosto de 1927: 19).

De la misma forma, el semanario no sólo publicaba creaciones enviadas exclusivamente a su redacción, sino que también difundió a los ganadores de otros concursos, como los de los Juegos florales en San Luis Potosí de 1928, cuyos temas, más que ser testimoniales, oscilaban en el costumbrismo provinciano: “La caída del símbolo”, del michoacano Luis Mora Tovar (seudónimo: Guilliat), publicado el 29 de noviembre (44), y “La sirena rubia”, de Luis Marín Moya (Facistol), publicado el 13 de diciembre, primer y segundo lugar, respectivamente; o “El ave del milagro”, de Horacio Zúñiga, poema premiado en los Juegos Florales del Partido Socialista del Trabajo del Estado de México, y publicado el 17 de octubre de 1929.

En la década de los treinta todavía encontramos ejemplos de concursos del mismo tipo: una reseña publicada el 21 de mayo de 1933 en *El Nacional*, anunciaba los ganadores de un concurso convocado por el Centro de Veteranos de la Revolución: “la flor natural de la Revolución” lo ganó “El sol de la libertad quemó mis alas”, poesía de Miguel Ángel Menéndez; el segundo premio fue para “Antífona salvaje” de Luis M. Campos (1). El 13 de agosto de 1933, en el *Periódico Oficial del Estado de Morelos, Morelos Nuevo*, apareció la convocatoria con “tema social: significado ético y social de la Revolución mexicana” en prosa. También en la de Querétaro, Nayarit, Baja California Norte, Aguascalientes, “Juegos florales del día del acercamiento nacional” (2). Por supuesto que la estrategia mercadotécnica de los concursos literarios continuará por muchos años, institucionalizándose incluso, pues el prestigio de ciertos concursos, como el del Premio Nacional de Literatura, será un buen señuelo para los lectores; pero, en este momento, los concursos todavía son gérmenes de futuros certámenes consolidados y avalados tanto por la academia como por instancias gubernamentales, pues la situación política aún era inestable.

Si bien los concursos no impulsaron directamente la creación de narraciones de la Revolución, sí fortificaron el mercado editorial que, paulatinamente, acogerían a la ya etiquetada novela de la Revolución. Esta breve revisión sobre los concursos literarios de la época manifiesta una realidad: en este momento el *corpus* de la novela de la Revolución ya existe e influye en las preferencias del público, impulsando la literatura costumbrista y de tema histórico. Pero se trata de una mutua cooperación: la difusión de textos realistas en las publicaciones periódicas, labró un espacio ideal para que el público, acostumbrado a este tipo de lecturas, aceptara los memoriales revolucionarios que se presentaban como

propuestas de los editores y, al mismo tiempo, las narraciones de la Revolución se nutrían de los relatos costumbristas que ya tenían buena acogida en el público de la época.

2.2.6. LA EDUCACIÓN

Más allá de las manifestaciones artísticas o culturales que llegaron a un público específico (culto o no, con el poder de adquirir una radio, ir al cine o leer un suplemento cultural, un periódico, ir a una peluquería y hojear una revista), hubo una iniciativa gubernamental que, por lo menos en teoría, no discriminó por condición social: la reforma educativa. Tempranamente anunciada, modificada en buena cantidad de ocasiones, la campaña de Vasconcelos inició una renovación en la actualidad del México posrevolucionario: la alarmante cifra de analfabetas, por un lado era conveniente al grupo de poder, por el otro, no encajaba con la imagen de progreso que se intentaba dar, sobre todo cuando detrás de ella había un ateneísta (Vasconcelos), quien veía en la escuela racionalista un medio para educar al pueblo de México.³² Pero no sólo los ideales vasconcelistas abogarían por la educación de los menos privilegiados, sino que el mismo sistema que se estaba creando alrededor de la mitificación de la Revolución requería un medio para difundir y asentar a largo plazo los ideales revolucionarios. El nacionalismo cultural tuvo como fin principal ligar las manifestaciones culturales con la ideología en el poder, y así concretar y ejemplificar los modelos morales, éticos e ideológicos de una sociedad (en este caso,

³² Según Engracia Loyo, “las propuestas de los pedagogos racionalistas influyeron en la definición del Artículo tercero de la Constitución de 1917 y en la Reforma educativa de 1934. Fueron retomadas en varios congresos obreros y contribuyeron a la conformación de la escuela rural mexicana de los años veinte y a la adopción de la pedagogía activa” (2003: 72).

México), en un tiempo específico (el periodo posrevolucionario); el último paso para afianzar esta amalgama ideológica en la colectividad fue la educación. Las constantes reformas en materia de educación reblandecían el propio sistema político, espejo de las disputas por el poder; era claro que, si se quería dar una imagen de nación constituida, estable y segura para los inversionistas (nacionales y extranjeros), una educación homogénea garantizaría el éxito, tal y como se exhortaba en las páginas de *El Universal*: “derribando mañana lo que hoy construimos para volver pasado mañana a efectuar otra vez la misma operación, nunca será posible llegar a alcanzar en materia de educación, algo que a ésta es indispensable: la estabilidad que unifica y a la par permite las transformaciones razonadas y fecundas” (citado en Loyo 2003: 156). De ahí que la reforma de Vasconcelos, aunque encontró detractores por los excesos presupuestales, tuviera el apoyo del gobierno, de las instituciones y de los jóvenes intelectuales, emocionados por la reivindicación de la cultura letrada; prueba de ello son sus declaraciones de 1922 en las que proclama “su fe en el poder catártico, purificador, lustral del arte y de la cultura: ofrecer al pueblo conciertos, murales, ballet, teatro, involucrándolo directamente bien como ‘tema’, bien como participante, en esas realizaciones, permitirá alejarlo de sus ‘vicios’ (alcoholismo, pereza, etcétera) y de las manifestaciones de una subcultura envilecedora” (Fell 1989: 413), aunque, por supuesto, hubo rechazo general, más que nada por la incomprensión de cierta parte del público que reaccionaba ante la campaña educativa que promovía Vasconcelos.

Al mismo tiempo que las esperanzas de autorrepresentación gubernamentales iban fijando su atención en el arte, en las expresiones literarias y en los medios de comunicación masiva, la realidad superaba el pesimismo de Vasconcelos respecto a la educación: la lucha armada “causó deserción, ausentismo, cierre y abandono de escuelas. Pero fue benéfica

para la educación informal [,] estimuló la expansión de los medios de comunicación” (Loyo 2003: 84). Y también propició el desarrollo de la cultura popular que, un poco más adelante, se introduciría en la alta cultura; por ejemplo, “la ‘revista’ teatral contribuyó a informar de los sucesos políticos” (Loyo 2003: 90), e influyó en la literatura noticiosa que se formó en los periódicos y revistas de entretenimiento; “los corridos, expresión y creación artística-musical del propio pueblo, andaban de boca en boca, se distribuían en hojas sueltas o se pegaban en carteles y narraban los acontecimientos bélicos del momento” (Loyo 2003: 95). Vasconcelos, al darse cuenta de la eficacia de los medios de comunicación, optó por comunicarse con el público por medio de la prensa, publicando sus informes en *El Universal*, *El Herald*, *Excélsior* y *El Nacional*.

Por supuesto que la iniciativa que acaparó la opinión pública fue la campaña alfabetizadora, ya sea por su ambición o por el gasto que requeriría. Fuere como fuere, Vasconcelos se basó en las tácticas que se usaron en Rusia y China: todos los que hubieran estudiado (o supieran algo), debían formar parte de los Profesores Honorarios de Educación Elemental, y se regularon los métodos de enseñanza con la publicación del *Libro nacional de lectura* y *El silabario* de Ignacio Ramírez; además, para disminuir la inasistencia y aumentar el desempeño escolar, se distribuyeron desayunos, financiados por los burócratas, quienes, por supuesto, protestaron. Sin embargo, “con la creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921, la campaña perdió el carácter de cruzada apostólica. El Departamento de Campaña contra el Analfabetismo establecería centros escolares en los lugares de mayor población. Gracias a la dotación de un amplio presupuesto, se contrató a profesores, se editaron y distribuyeron materiales de alfabetización y de lectura y se incluyeron oficios y la instrucción básica para adultos (Loyo 2003: 127-129 y 148). Uno de

los grandes problemas que indirectamente trataba de solucionar la campaña alfabetizadora era la falta de un público de lectores, lo cual repercutía en las condiciones editoriales que afectaban a empresarios y creadores:

El esfuerzo de la SEP fue muy grande en materia de difusión del libro, que en México era un objeto cultural demasiado raro, demasiado caro y demasiado inaccesible. Había que emprender, pues, una triple acción para multiplicar los libros: bien desarrollando las ediciones nacionales, bien suscribiendo contratos con las casas editoriales españolas, para hacer que disminuyesen sus precios y mejorar su difusión en todo el país, en particular mediante una red de bibliotecas abiertas para todos (Fell 1989: 479).

La creación del Departamento de Bibliotecas y el de Bellas Artes y la preocupación vasconcelista por alfabetizar no tenía sentido si no se podían adquirir libros, de ahí que el siguiente paso fuera crear el material de lectura y ‘Las obras cumbres de la humanidad’ “dejarían de ser privilegio de una élite y se harían accesibles, despojadas de ‘todo exceso de anotaciones eruditas que les daban aspecto de libros herméticos que nadie puede leer’” (Loyo 2003: 199). Para ello se creó un departamento editorial que pusiera a trabajar a los Talleres Gráficos de la Nación (que desde el 13 de enero de 1921 pasan a depender de la Universidad; Fell 1989: 485), y el Departamento de Bibliotecas empezó sus traducciones. En sus informes periódicos de circulación general, Vasconcelos reiteraba su compromiso de educar a los más desprotegidos e indicar qué deberían leer, material que repetía, muchas veces, las preferencias ateneístas. El proyecto inicial contemplaba la publicación de 100 volúmenes de obras clásicas e indispensable, pero sólo circularon 17, uno cada dos meses, con tirajes variados, desde los 6 300 de *La divina comedia* hasta los 38 940 de *La Ilíada*, cifras descomunales para la época; hay que agregar, los 100 000 ejemplares de la *Historia nacional* de Justo Sierra y otros tantos del *Libro nacional de lectura*, o los 200 000 del

Silabario de Ignacio Ramírez, todos distribuidos en escuelas y bibliotecas públicas, situación que escandalizó a los libreros e impresores quienes veían en los libros de texto gratuitos un negocio tangible, siempre y cuando ellos los editaran. En 1924 se publican las *Lecturas clásicas para niños*, a cargo de Torres Bodet, Salvador Novo, José Gorostiza y Palma Guillén y más adelante *Lecturas para mujeres* (edición de Gabriela Mistral); se reanudó el *Boletín de Instrucción Pública*, ahora llamado *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* y la revista *El Libro y el Pueblo*, diseñada “para orientar al público”. También se publicó *El Maestro* (abril de 1921 a julio de 1923), con 60 000 ejemplares distribuidos en los lugares de más acceso al público: escuelas, dependencias, clubes, peluquerías, etc.; además se estableció un sistema nacional de bibliotecas y se contempló la publicación de diez obras seleccionadas por el público, así que se abrió un concurso en el *Excelsior* (Loyo 2003: 200-205; Fell 1989: 485-495). El optimismo educativo permeaba en un gran número de intelectuales, quienes, como Pedro Henríquez Ureña en 1925, veían en el movimiento armado las raíces del auge cultural: “Raras veces se ha ensayado determinar las múltiples vías que ha invadido aquella influencia; pero todos convienen, cuando menos, en la nueva fe que es el carácter fundamental del movimiento: la fe en la educación popular; la creencia de que *toda* la población del país debe ir a la escuela, aun cuando este ideal no se realice en pocos años, ni siquiera en una generación” (1998: 254).

Es necesario señalar que la novela de la Revolución no fue una prioridad en este momento, pues la campaña educativa de Vasconcelos más bien apostaba por una universalización de la cultura; por eso el proyecto de distribución (e impresión) de libros de forma masiva incluyó clásicos de la literatura universal como *La divina comedia* y *La Iliada*, y no títulos de novelas contemporáneas, menos aún alguna con tema revolucionario.

Resulta evidente, como se comprobará en las páginas siguientes, que la literatura nacional no se percibía como una expresión cultural propia suficientemente acreditada, de ahí que se discuta su relevancia (y su existencia) en las letras mexicanas, dando inicio a la polémica literaria de 1925.

2.3. LA BÚSQUEDA DE UNA LITERATURA NACIONAL: LA POLÉMICA DE 1925 Y LA REVOLUCIÓN COMO TEMA LITERARIO

El inicio del proceso de conformación del canon de la novela de la Revolución no puede explicarse sin la revalorización de *Los de abajo* en la polémica literaria de 1925, llamada de atención que puso a la novela revolucionaria en el ojo crítico y motivó la oleada de textos que intentaron emular la obra de Azuela. La figura de Mariano Azuela, si bien es uno de los máximos nombres de la literatura mexicana del siglo XX, no corrió con la misma suerte en sus inicios como escritor; de hecho, cuando publicó *Los de abajo* por primera vez, su narrativa no tuvo ninguna resonancia.³³ Azuela se exilia en Texas un tiempo, debido a la derrota de Villa, ya que era médico de las fuerzas de Julián Medina. La primera edición se publicó por entregas entre octubre y diciembre de 1915, en el periódico *El Paso del Norte* de El Paso, Texas. La primera edición como libro es la de Razaster de 1920, la cual tiene menos erratas que la original en folletín, afirma Jorge Ruffinelli (1996a: 231-232).

La polémica que pondría el nombre de Azuela en el dominio público inició a principios de la década de los veinte, años del apogeo internacional de las vanguardias y el rechazo a las viejas estéticas, lo cual provocó una crisis dentro de la literatura. En palabras

³³ Véase Dessau 1972: 260-273; Englekirk 1935: 53-62 y Ruffinelli 1996a: 231-259.

de Bourdieu, “the characteristics of the positions occupied by intellectuals and artists in the field of power can be specified as a function of the positions they occupy in the literary or artistic field. In other words, the position of the literary field within the field of power affects everything that occurs within the latter” (Bourdieu 1993: 165-166). Lo que sucede en el campo de poder afecta directamente al campo artístico, por eso los enfrentamientos entre facciones políticas e ideológicas tuvieron eco en la polémica literaria, pues son una pequeña muestra de lo que sucedía en todos los ámbitos por la lucha entre los obregonistas y callistas (Díaz Arciniega 1989: 17). Fue precisamente en 1924 cuando se habló por primera vez de *Los de abajo* en *El Universal Ilustrado*, semanario que respaldaba la actividad vanguardista del momento (Ruffinelli 1996a: 233). El 20 de noviembre de ese año se publicó un artículo “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”, firmado por José Corral Rigán, seudónimo de tres de los nombres más reconocidos dentro de la publicación: Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela, según confesó Francisco Monterde a John E. Englekirk (1935: 55)

El artículo de Corral Rigán señalaba un aspecto que no había sido valorado con anterioridad: la *mexicanidad* de un movimiento literario, la creación de una literatura propia que retratará las costumbres, el habla y el sentido de lo que es ser mexicano. Esta cualidad, sin duda, detonó en gran medida la polémica literaria que se prolongó hasta los años treinta. Sin embargo, no fue la única aportación, pues introdujo formalmente la etiqueta “novela de la Revolución” que, a pesar de que fue un marbete provisional, trascendió la novedad del momento: “La revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera. Un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la *novela de la revolución*” (Englekirk 1935: 55; las cursivas son mías). Es cierto, “las preocupaciones ‘literarias’ de

los polemistas están más relacionadas con asuntos políticos que con asuntos realmente estéticos” (Díaz Arciniega 1989: 57), pero la importancia literaria de la polémica es innegable.

Uno de los críticos más entusiastas y jóvenes era Francisco Monterde quien, además de ser un fructífero autor, pasó a la historia literaria por rescatar del olvido la novela de Azuela al contestar el artículo de Julio Jiménez Rueda que inició la polémica de 1925. En 1925, la revista *Biblos* publicaba una reflexión sin autor a propósito de la juventud de los críticos que habían revalorado la obra de Azuela, recordando que esta aparente inexperiencia “da valor a los escritores injustamente desconocidos como Mariano Azuela, quien, a los cincuenta años pasados, gracias a los ‘jóvenes’, ve a la fama hacer justicia a su obra, de estilo descuidado, pero rica y fuerte” (9). Casualmente, Monterde era, por lo menos desde 1922, el auxiliar de publicaciones y redactor de artículos, como se nota en la siguiente advertencia del ejemplar de *Biblos*, *Boletín Semanal de Información Bibliográfica*, publicado por la Biblioteca Nacional, del 8 de julio de 1922: “Aparece los sábados y lo distribuye gratuitamente el Departamento de Canje y Publicaciones. Toda correspondencia relacionada con BIBLOS debe dirigirse al auxiliar de publicaciones, Francisco Monterde, redactor de este boletín”.

El 20 de diciembre de 1924, Jiménez Rueda publicó en *El Universal*, bajo el título “El afeminamiento en la literatura mexicana”, donde, según palabras de Raymundo Ramos, “se quejaba de que la obra narrativa no fuese ‘compendio y cifra de las agitaciones del pueblo en todo ese periodo de cruenta guerra civil’, y concluía afirmando que ‘nuestra vida intelectual ha sido artificial y vana’” (Ramos 1995: 9-10). El 25 de diciembre de 1924 en *El Universal*, Monterde contestaría la provocaciones de Jiménez Rueda con un texto llamado

“Existe una literatura mexicana viril”, donde se incluye la conocida frase que iniciaría el descubrimiento de Azuela: “Haciendo caso omiso de los poetas de calidad –no afeminados– que abundan y gozan de amplio prestigio fuera de la patria, podría señalar entre los novelistas apenas conocidos –y que merecen serlo– a Mariano Azuela. Quien busque el reflejo fiel de la hoguera de nuestras últimas revoluciones tiene que acudir a sus páginas” (Monterde 1973b: 13). Tan sólo un mes después, Julio Jiménez Rueda le respondió en el mismo periódico, en un artículo que tachaba de “afeminada” la literatura del momento, aunque sin referirse directamente a Azuela. Los comentarios del prestigioso crítico motivaron la participación de Federico Gamboa, Salvador Novo, Enrique González Martínez, José Vasconcelos, el mismo Azuela y Francisco Monterde, entre otros, quienes escribieron páginas en *El Universal Ilustrado* con opiniones acerca de si “¿Existe una literatura mexicana moderna?” (Ruffinelli 1996a: 233).³⁴

El 30 de enero de 1925, Eduardo Colín intervino en la polémica en *El Universal* con una nota titulada “*Los de abajo*”, donde señalaba cuestiones que más tarde serían parte de la valoración de esta obra: su vínculo con el naturalismo francés: “el mérito evidente, sostenido, de ella es un llano o intenso realismo (realistas han sido las mejores novelas que se han escrito) y el aliento –si bien corto– con que está hecho” (Colín 1973: 16). En cuanto a la forma y a los recursos estilísticos, la fragmentariedad fue un defecto que Colín destacó, sin saber que, años más tarde, sería uno de sus principales atractivos para los estudiosos (Ruffinelli 1996a: 235). Enrique Pérez Arce, en la primera reseña de *Los de abajo*,

³⁴ No es casual que se haya utilizado el término “viril” en la polémica para referirse a la literatura nacional pues, además de la clara indirecta a la preferencia sexual de varios de los poetas “afeminados” que gustaban de imitar tendencias extranjeras, en el siglo XIX “las letras mismas diríase que se veían como un ejercicio demasiado frívolo para aquellos tiempos tormentosos, en los que, fatalmente, la política debía ser la ocupación de las mentes viriles” (Martínez 1993: 93).

publicada el 10 de diciembre de 1915, pero conocida años más tarde (Robe 1979: 93), afirmaba que Azuela poseía un estilo elegante y era un magnífico observador, y que una de sus grandes virtudes era el realismo con el que narraba: “es la cristalización de las escenas más típicas de la actual Revolución Mexicana” (1979: 94). Sin embargo, ya anticipaba las críticas que vendrían más adelante:

Acaso muchas páginas sean susceptibles de pulimento. Acaso algunos de los protagonistas sean, psicológicamente falsos. Tal vez la obra en general padezca de deficiencias que deban corregirse. [...] El esfuerzo es noble y bien logrado, y superior a todos los semejantes que han atestado los escaparates de folletos sin alma y sin arte (Pérez Arce 1979: 95).

Unos días más tarde, el 21 de diciembre, apareció otra reseña igual de entusiasta, firmada por J. Jesús Valadez. El crítico destaca las mismas virtudes y defectos que Pérez Arce, pero además en sus palabras encontramos una primera huella del marbete “novela de la Revolución”, pues llama a *Los de abajo* “novela revolucionaria”. Si bien todavía no es la etiqueta que se volvería famosa, es interesante que ya se empieza a configurar un nombre para un tipo de obras que estaban surgiendo en El Paso. Es claro que había un fuerte vínculo del público lector en esta región con el movimiento armado, pues en varias ocasiones se reitera la actualidad de los hechos relatados, así como la nostalgia por la patria abandonada: “Ella nos trae en sus páginas aromas de la nativa tierra lejanas, con sus bosques seculares y sus riachuelos murmuradores” (Valadez 1979: 96). Y esa nostalgia motiva una sincera aceptación por su forma narrativa: “escrito en estilo conciso, sencillo y claro, y en el lenguaje castizo de ‘los de abajo’, ella es la interpretación genuina del alma popular” (Valadez 1979: 96). Como veremos, esta idea será uno de los argumentos principales de los críticos que, bajo la óptica nacionalista, encontrarán en la novela de Azuela respuesta a su búsqueda de una literatura propia.

Por su parte, Victoriano Salado Álvarez,³⁵ en su artículo “Las obras del doctor Azuela”, publicado el 4 de febrero de 1925 en el *Excélsior*, destacaba algunos aspectos de la novela: la identificación de los personajes con el pueblo, el carácter no revolucionario y su “desaliño” formal. Para Salado Álvarez, “las obras de Azuela escritas hasta el presente se consultarán en lo futuro como trabajos históricos, como muestras de lenguaje popular de su región (que es la mía)” (1973: 24). Estas características serían más tarde revaloradas y aceptadas como parte del modelo de la novela de la Revolución.

La polémica literaria de 1925 sacó a la luz las disputas generacionales por “las preferencias en los puestos gubernamentales y en las áreas culturales” (Díaz Arciniega 1989: 62), y, más que llegar a una conclusión unánime sobre la literatura moderna, abrió camino a la naciente literatura de la Revolución, aquella tan cercana a los hechos recientes y a la Historia ya que, como bien asegura Monterde en su artículo “Los de arriba y *Los de abajo*”, publicado el 2 de febrero de 1925 en *El Universal*, la polémica “tuvo la virtud de despertar la atención del público” (Monterde 1973: 18). Es muy importante no perder de vista que la trascendencia de la novela de Azuela y de la polémica no dependió de las reseñas favorables de los críticos de la vieja usanza como Jiménez Rueda, pues la mayor parte fueron negativas. Sin embargo, la activa e insistente participación de estos autores y la férrea convicción de sus benefactores, incentivó la curiosidad en el verdadero objetivo: el

³⁵ El caso de Salado Álvarez ejemplifica la situación de los escritores y críticos de la vieja escuela que no entendían el cambio político tras la Revolución. Según José Luis Martínez, “Salado Álvarez fue cabalmente un escritor del antiguo régimen: creció y maduró con él, se identificó con las empresas, la ideología y los hombres de su tiempo y dejó una crónica espléndida de aquellos años; noveló su pasado inmediato y, cuando se impuso con violencia el nuevo régimen, nunca pudo transigir ni deseó comprender [...] no cesó de zaherir y despreciar como el mayor de los males que hubiera sufrido México y como la pérdida de aquel dulce vivir que echaron abajo las chusmas revolucionarias” (1993: 375). De hecho, también escribió novelas históricas, como se acostumbraba desde la segunda mitad del siglo XIX; sin embargo, sus *Episodios nacionales* no se parecen a las novelas históricas de Sierra O’Reilly, pues tratan de imitar los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós (Carballo 2001: 216). Quizás por esto no es raro que sus comentarios hacia la obra de Azuela fueron encaminados a exaltar su valor histórico.

público. Gracias a esto, *Los de abajo* se publicó en folletines de *El Universal Ilustrado*, permitiendo la distribución de la obra entre un público más amplio y con menos poder adquisitivo pues, como veía Eduardo Colín, “lo ajeno en cierto modo del autor respecto de los medios y cenáculos literarios seguramente mantúvolo sumido” (1973: 15). Esto dio un vuelco total a lo que acontecía en esos años, pues existía un centralismo y un monopolio en cuanto a las casas editoriales y a los centros culturales, situación que se exacerbaba con la publicación de una gran cantidad de obras extranjeras que minimizaba la labor de los creadores mexicanos, escenario que representaba malos manejos de los derechos editoriales y de las retribuciones económicas (Ruffinelli 1996a: 234). La situación editorial era una preocupación constante para los críticos de la polémica, sobre todo para Monterde, quien se quejaba una y otra vez: por ejemplo, en “Existe una literatura mexicana viril”, decía: “existe en la actualidad una literatura mexicana viril que sólo necesita, para ser conocida por todos, de una difusión efectiva” (Monterde 1973b: 11). Un poco más adelante agregaba: “Muchas de las obras que representarán mañana esta época, están escritas, pero no se han publicado; otras, han aparecido de una manera fragmentaria en diarios o revistas, sin llegar a reunirse en volumen, y otras, por último, a pesar de haberse publicado en un libro, han sido editadas defectuosamente. Estas causas impiden su difusión y conocimiento” (Monterde 1973b: 12). Y finalmente concluía: “en México, el mismo autor tiene que ser, casi siempre, editor de sus obras. No existe una editorial fundada en bases firmes – excepción hecha de las que se especializan en libros de texto– que realice, como un negocio, la publicación de un libro. Hay libreros que editan por amistad o por conveniencia

propia; pero no sobre las bases de un mutuo negocio, ventajoso para el escritor y para ellos” (Monterde 1973b: 13).³⁶

Todos y cada uno de los participantes en esta polémica promovieron, directa o indirectamente, el interés en la obra de Azuela, por una parte; por otra, la sutil disposición del público por un tipo de literatura más realista y actual. Esto, por supuesto, animó a los autores a escribir narraciones que similares a las de Azuela, iniciando el movimiento de la narrativa de la Revolución. Quizás, si la polémica la hubiera iniciado un crítico de la vieja escuela apoyando las ideas de Azuela, los jóvenes críticos no se hubieran visto en la necesidad de responder; quizás si el peso generacional no hubiera sido tan marcado, la polémica no hubiera sido polémica y la obra de Azuela, en el mejor de los casos, habría tardado más tiempo en revalorarse. Pero, “la necesidad de una literatura crítica ya estaba en el centro de las preocupaciones de las nuevas generaciones intelectuales del país. Aquellos que participaran en los debates de los veinte y los treinta se formaron con esta preocupación en mente” (Sánchez Prado 2007: 193). Más allá de las especulaciones, la realidad muestra que el prestigio de los críticos y autoridades que intervinieron en la polémica, fue determinante para la aceptación de esta obra y su consecuente imitación, y para la creación de un nuevo mercado editorial basado en el realismo, la accesibilidad y el bajo costo (publicaciones periódicas), el lenguaje claro y sencillo, el pacto de verosimilitud que implicaba la condición de “testigo”, y, por supuesto, el tema de la Revolución. Para muestra, recordemos el concepto “enclasmiento” de Bourdieu, que señala la importancia

³⁶ Como dato extra, “en diciembre de 1924, al tomar posesión de la Secretaría de Educación Pública, el ministro Puig Casauranc promete la publicación y la ayuda a cualquier obra mexicana en la cual la decoración amanerada de una falsa comprensión de la vida se vea reemplazada por cualquier otra, dura y severa y con frecuencia sombría, pero siempre verdadera, de la vida misma” (Monsiváis 2002: 1006).

de un grupo social líder que marca las preferencias del público por medio del prestigio y la imitación. En un sistema literario, estos selectos grupos determinan el canon; en una situación como la de la polémica, seleccionan un modelo a imitar.

La polémica literaria, además de promover una literatura propia ejemplificada con *Los de abajo*, permitió el cuestionamiento de los viejos cánones que no sólo impedían la creación de nuevos modelos literarios, sino que también limitaban los canales de distribución en un sector cerrado y exclusivista al no proveer de novedades al público. Para los nuevos críticos, era necesaria una apertura estética, y ellos debían encabezarla. En “Existe una literatura mexicana viril” (1924) de Monterde encontramos una queja respecto a la ausencia de críticos verdaderos que además nos da una idea de la importancia de la orientación literaria para la formación de un público lector:

Falta quien elabore las frases que consagran, las que el público –la masa– se encarga de repetir creando así la popularidad, ya que no está capacitado para formarse por sí mismo una opinión sobre las obras nuevas. Por ello, por falta de críticos, el público de México no lee las obras mexicanas; prefiere comprar las extranjeras que vienen precedidas del prestigio de que las rodean los críticos de otros países (Monterde 1973b: 12).

A pesar de la fuerte carga clasista frente al público nacional, Monterde subraya la importancia del prestigio autoral en el momento en el que el público potencial se acerca a una obra. Faltan críticos verdaderos para las obras nacionales, y no hay más obras nacionales porque los críticos no dirigen su mirada hacia ellas. Parece un círculo vicioso infranqueable. Y peor aún: si los críticos no se preocupan por educar al público, el público no será capaz de elegir correctamente, y, si el público no elige correctamente, privilegiará obras de mala calidad estética:

En cierto sentido, podría decirse que buena parte del impulso de la polémica de 1925 se da precisamente porque los intelectuales nacionalistas de todas las vertientes abogaban por la constitución de una cultura nacional que permitiera

“civilizar” la institucionalización del proceso revolucionario en contrapeso al caudillismo imperante en el medio político de esos años. Por ello, la construcción de criterios morales y éticos les parece esencial para cumplir esta función, y la estética de los Contemporáneos, más europeizante, les parecía ajena a la coyuntura sociopolítica (Sánchez Prado 2007: 192).

En este marco, *Los de abajo* concilió los diversos puntos de vista: literariamente, ofreció un modelo imitable a los autores que buscaban algo más representativo de sus propias tendencias; críticamente, oscilaba entre los tradicionalistas que buscaban el “alma del pueblo” y los más modernos que derrochaban experimentación; comercialmente, fue un nicho temático que permitió la copia desmedida de un modelo atractivo y de fácil accesibilidad para el gran público; ideológicamente, funcionó como uno más de los emblemas nacionales que se enmarcaron en el aura nacionalista que respondía a meros intereses políticos y demagógicos. La conformación de la novela de la Revolución va de la mano con la consolidación de un ideario político, pues concretará una identidad nacional tras el derrumbe del sistema político del Porfiriato, desacreditando los aspectos culturales de esa etapa, reactivando el debate y la crisis y, finalmente, afianzando un nuevo modelo cultural, abanderado por el muralismo. En ambas manifestaciones culturales (el muralismo y la novela de la Revolución), “se suscribe una mitología tremendista y nítida” (Monsiváis 2002: 1008), basada en los héroes del movimiento armado, creada ante la necesidad de acordar una moral social fundamentada en las tradiciones y en una misma cosmovisión, que, al pertenecer intrínsecamente al pueblo, todos tendrán que respetar. De esta manera, la novela de la Revolución, como entelequia y construcción social, “apuntala el nacionalismo y se difunden concepciones elementales de la nacionalidad” (Monsiváis 2002: 1008).

Los de abajo se incluyó en la controversia de la literatura moderna porque contrastaba con el resto de la producción literaria y rompía con lo anterior al identificarse

con las propuestas ideológicas de su actualidad, por lo que en 1925 coincidió, obligadamente, con el paradigma literario que pretendía el gobierno. El nacionalismo cultural posrevolucionario creó un momento propicio para el desarrollo de la novela de la revolución, pues “se trata de una cultura que busca crear una intuición de vida *nueva*, un modo de sentir *nuevo* y una manera de ser *nueva* dentro de la dinámica social del México *nuevo*. Por eso los polemistas pretenden erigir, sin proponérselo directamente, una institución denominada Cultura de la Revolución, cuyo único sostén es el lenguaje” (Díaz Arciniega 1989: 22). La necesidad de ajustar ideológicamente *Los de abajo* a un esquema nacionalista a favor del movimiento armado puede verse en las páginas periodísticas dedicadas a la polémica, como las de Victoriano Salado Álvarez: “si alguna enseñanza se desprendiera de ella (y Dios quiera no tenga razón al asentarlo) sería que el movimiento ha sido en vano, que los famosos revolucionarios conscientes y de buena fe no existieron o están arrepentidos de su obra y detestándola más que sus mismos enemigos” (1973: 24). Ninguno de los críticos que participaron en la polémica señaló la contradicción ideológica entre la novela de Azuela y la doctrina con la que se buscaba empatar; pese a ello, estos juicios que se repitieron hasta el cansancio, pues cimentaron una falsa unidad primero alrededor de *Los de abajo* y luego en el resto de las producciones narrativas que se etiquetaron bajo el rubro “novela de la Revolución”.

CAPÍTULO 3. ESTABLECIMIENTO DEL MODELO DE LA NOVELA DE LA
REVOLUCIÓN MEXICANA

3.1. LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS COMO PROMOTORAS DE UN CAMBIO LITERARIO

3.1.1. EL PANORAMA LITERARIO EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS AL SURGIMIENTO DE LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Dentro del marco ideológico nacionalista que permeó en la cultura posrevolucionaria, la publicación de obras sobre la contienda armada parecía limitarse a unos cuantos textos; sin embargo, la producción fue mucho más fecunda en El Paso o en San Antonio, lugares que recibieron a una gran cantidad de exiliados, que propiciaron la aparición de narrativas sobre el tema y donde, además, había una mayor tradición editorial. Seguramente, las condiciones políticas en el territorio nacional no permitieron la aparición temprana de este tipo de obras, situación que fue muy distinta en la frontera norte, como veremos más adelante, pues es ahí donde encontramos las primeras huellas del marbete “novela de la Revolución”.

En las publicaciones periódicas, por el contrario, había un escenario muy particular, pues parecía abrirse un camino más o menos abonado para la futura proliferación de las narrativas sobre la Revolución. Como sabemos, desde el siglo XIX hay una fuerte tradición narrativa dentro de las páginas de las publicaciones periódicas que se mantuvo en las primeras décadas del siglo XX, permitiendo la difusión de tendencias artísticas muy diversas. Es obvio pensar que el movimiento revolucionario no rompería con estas prácticas literarias tan socorridas, dada la escasez de recursos económicos, tanto en la industria editorial como en el público consumidor. Si revisamos, de manera general, las publicaciones en soportes periódicos durante el siglo XIX, podemos notar una variedad de

temas y expresiones, algunos con vínculos nacionalistas, otros más con una clara influencia extranjerizante. En este momento,

Los diarios y revistas se pensaron como empresas y ahora veían a su público como consumidor, a quien debían persuadir para comprar y no como un público lector con el que compartirían ideas e intereses; esta circunstancia estableció otra variable en la relación prensa-poder, pues cobraron importancia e influyeron en los contenidos de las publicaciones el anunciante y el consumidor, además de los dueños, los empleados (periodistas, administrativos, de talleres, etcétera) y el Estado (Navarrete Maya 2007: 93).

Durante y después del movimiento armado, la situación cambió, ya que la mayor parte de las publicaciones periódicas se centraron, sin importar su tendencia política, en promover una literatura nacional o, por lo menos, de tema mexicano. Por supuesto que hay excepciones, pero las muestras que aún conservamos revelan claramente el desarrollo y promoción de una cultura nacionalista desde mucho antes de las polémicas literarias y el auge de las manifestaciones artísticas, como lo he mostrado en el capítulo 2. Incluso, “en el intento político de establecer un clima de paz propio de los gobiernos de la década de los años veinte, los anuncios publicitarios reflejan la nueva etapa, supuestamente floreciente, de los tiempos posrevolucionarios. Los reclamos nacionalistas de las manifestaciones culturales de la época se ven reflejados tanto en algunos anuncios como en el discurso publicitario” (Ortiz Gaitán 1998: 423-424).

En este panorama, las publicaciones periódicas tuvieron un papel muy importante en el surgimiento y aceptación de la novela de la Revolución, pues fueron ellas las encargadas de mostrarnos, en un primer momento con mayor intensidad que las editoriales, una perspectiva más fresca y actual de la realidad mexicana. Pero, ¿en qué momento podemos decir que las publicaciones periódicas dieron un giro y permitieron la publicación de textos como el de Azuela, distanciados temáticamente de los libros más populares del

momento o de las tendencias ideológicas de la época? ¿Fue hasta la polémica de 1925 o mucho antes? En realidad, las publicaciones periódicas, de una tendencia ideológica-política o de otra, parecen haber preferido textos escritos por mexicanos y de “temas mexicanos”, como he venido ejemplificando; sin embargo, una de las grandes muestras de apertura y cambio cultural a partir de la Revolución fue la creación de la Ley de Imprenta en 1917, gracias a la cual los periódicos renovaron sus contenidos y se separaron, algunos, claro está, de las ordenanzas gubernamentales. A raíz de esta iniciativa, surgen dos de los grandes diarios de circulación nacional, *El Universal* y el *Excelsior*, con los cuales, como expresa Laura Navarrete Maya, “se reanudó la etapa posrevolucionaria del periodismo mexicano, el informativo e industrial, y se dio una nueva relación estado-prensa, que pasó por el tamiz de la Constitución, de la Ley de Imprenta, y por los intereses económicos de la naciente sociedad capitalista” (2007: 26). No hay que engañarse: muchas publicaciones conservaron su vena partidista, aunque las propuestas literarias mostraron nuevas facetas; pero fue en la correspondencia entre público y editores donde encontramos verdaderos cambios, estrategias que, como veremos más adelante, fueron determinantes para la recepción de la novela de la Revolución.

Además, no hay que olvidar que la prensa y las publicaciones sufrieron grandes cambios estructurales en estos años. Por ejemplo, la forma en que se empezaron a manejar las noticias determinó, en muchos sentidos, los contenidos editoriales, pues, “cuando ésta llegó a México, en el último tercio del siglo XIX se desarrollaron la nota informativa, el reportazgo, la entrevista (*interview*) y el reportaje, todos estos géneros ligados a la noticia y abocados a satisfacer lo novedoso, el interés público, lo oportuno e impactante; además, los conflictos sociales y la denuncia se mezclaron para condimentar a la noticia (Navarrete

Maya 2007: 78). Estos subgéneros periodísticos serán muy importantes para entender, por ejemplo, la participación de los reporteros en la novela de la Revolución, así como el carácter noticioso que se privilegió en la gran mayoría de las obras y que fue tan popular entre el público.

Gracias a la libertad de imprenta y a la creciente demanda de producciones literarias nacionales, las publicaciones periódicas fueron las transmisoras principales de los frutos artísticos de la nueva ola de escritores que se abría paso; como sugiere Guillermo Sheridan, Jaime Torres Bodet advertía, por ahí de 1922,

cada vez con mayor certeza, que las revistas literarias eran el agente más adecuado para la promoción cultural, y que resultaban la opción lógica en un medio en el que los consumidores de literatura librería eran mínimos y en el que las ediciones (que solían ser de 300 ejemplares) solían abultar las bodegas de las librerías hasta que el dueño se decidía por un remate. Las revistas, en cambio, funcionaban como sucedáneos eficaces puesto que circulaban más y llegaban más rápidamente a los lectores adecuados gracias al gancho informativo que solían tener respecto a novedades editoriales (1993: 120).

La afirmación no es exagerada, pues el escaso público lector se debía, además del analfabetismo, al precio de los libros, elevado considerablemente por los altos costos del papel. Este fue un tema que tocó fibras sensibles desde muchos años antes, como puede verse en el siguiente fragmento tomado de *El Economista Mexicano* en su edición del 2 de diciembre de 1911:

El precio del papel es una de las causas, la principal, dícese, de que los publicistas del país no penetren ampliamente en el público; el libro no tiene en México, se sigue asentando, la circulación que en otros países, en razón del alto valor de la materia prima, una vez que los gastos de imprenta no difieren gran cosa y aun suelen ser menores que los erogados en Europa y Estados Unidos.

Dice a este propósito el autor de la iniciativa que motiva este dictamen: ‘No podemos asegurar que carecemos de autores que ilustren, amplíen y hasta modifiquen nuestra literatura nacional, cuando no hemos podido dar facilidad a esos obreros del pensamiento para que hagan ventajosa exhibición de su producto intelectual; pero sí hay que llamar la atención sobre que en los catálogos de libros aparecen distinguidos escritores mexicanos que se han refugiado a un editor piadoso

extranjero, para que en otros países se impriman sus obras con un costo más económico, beneficiándose así autores, lectores, editores y libreros, a la vez que retirando a nuestra industria tipográfica las ventajas de lucro y trabajo’.

La verdad es que la principal causa de que el libro no circule en México lo que circula en otros países, radica en la falta de público para esta clase de lecturas. ‘El libro muere porque no tiene lectores’, decía uno de los diputados que tomaron parte en la discusión de 1878, y hoy, después de treinta años, cabe decir lo mismo, apoyándose en la tristísima estadística de analfabetismo que arrojan nuestros censos. Púédense consultar las ventas realizadas por las librerías establecidas en el país y compararlas con las de otros países, y se verá el enorme saldo que existe en nuestra contra. No solamente faltan lectores al libro nacional sino que faltan también al extranjero, que tiene entre nosotros un consumo limitado, casi exclusivamente circunscrito a unos cuantos centenares de amantes de las letras y la ciencia... (170)

La nota muestra una realidad constante para los redactores de las publicaciones periódicas a principios de los años veinte y, como se ve, tampoco era desconocida para los editores de la década de 1910, pues se menciona que desde 1878 había habido discusiones respecto al tema. No es raro que los editores que buscaban incrementar el mercado de lectores concentraran sus esfuerzos en promoverse dentro de las páginas de las publicaciones periódicas, pues los costos, para el público, mejoraban considerablemente: en 1914, por ejemplo, *El Pueblo* costaba 5¢; en 1922, la revista *México Moderno* \$1.00; un libro de la editorial Cvltvra en 1920, \$1.00; *Los bandidos de Río Frío* en Ediciones México Moderno, \$5.00; mientras que el catálogo de Andrés Botas e Hijo en 1926 oscilaba entre \$1.00 y \$2.00 por ejemplar.

Un ejemplo radical en cuanto al “concepto de revista” lo encontramos en *Revista de*

Revistas:

Se inició justo en 1910 con el subtítulo de “El Semanario más completo, variado e interesante de la República”, su director era el licenciado Luis Manuel Rojas. Ya para 1915 el director era José Gómez Ugarte y el formato de la revista se había reducido. Puede decirse que bajó la calidad del papel y de la impresión, cuando se decidió producir una revista más barata. Sin embargo, el contenido refleja la riqueza en temas y asuntos del periodismo de la época, con un carácter eminentemente informativo que no incluía temas polémicos de política nacional ni se consideraba tribuna abierta para la confrontación y el debate (Ortiz Gaitán 1998: 423).

A pesar de la aparente apertura de los medios de comunicación impresos a raíz de la ley de imprenta, no hay que olvidar que, además de transmisores de información, son negocios, y, por tanto, no todos estuvieron dispuestos a ofertar nuevos modelos literarios que no auguraran un éxito seguro. De ahí que la labor de publicaciones como *El Universal Ilustrado* sea tan importante, no sólo para el impulso de la novela de la Revolución, sino de otras manifestaciones literarias tales como el estridentismo o el colonialismo, las cuales tuvieron tierra fértil en las páginas de este semanario.

Para 1927, la situación no era menos complicada; el 24 de febrero, en la sección editorial de *El Universal*, titulada “El monopolio del papel”, se discutía el aumento de los impuestos para la importación de papel, perjudicial para todos los negocios que dependían prioritariamente de él, lo que, para los redactores de *El Universal*, no sólo afectaba la economía, sino la cultura nacional, ya que

imposibilitan su difusión. Oponen graves y casi insuperables obstáculos a la publicación de revistas y periódicos ilustrados de todo género. Siegan en flor una industria que ahora renacía, y en la que fincaba la esperanza de hacer viables en México las empresas editoriales; a fin de emanciparnos con el tiempo de la tutela extranjera, y de poder aspirar a que los frutos del ingenio así propio como extraño pudieran tener un vehículo de difusión verdaderamente nacional y popular (3).

Evidentemente, el aumento en el costo de importación del papel fue una manera de impulsar la producción nacional, pero, en este año clave para el despunte de las publicaciones periódicas (bien sabido por el gobierno, pues no es casual que la iniciativa se intensifique en este año), fue un arma de doble filo.

La discusión a propósito del costo del papel se retomaría en la década de los treinta, justo en el año de la segunda polémica literaria, la de 1932, como consta en el artículo “El proteccionismo del papel”, publicado el 13 de diciembre de 1932 en *El Nacional*: “*El*

Nacional no litiga en los tribunales. Es doctrinario de altas finalidades en virtud de un programa de principios, en tanto que nuestro colega *El Universal* es una negociación exclusivamente mercantil, y por lo mismo, hecha para ganar dinero” (3). Esta controversia continuó por varios años y sin una solución satisfactoria para ambas partes. La única opción para la difusión entre las minorías y los lectores poco cultivados fue y siguió siendo publicar en periódicos y revistas; algunas veces se trató de obras que tuvieron nula notoriedad en el formato de libro cuando se editaron por primera vez y que, con la reedición en periódicos o revistas, disfrutaron de una segunda oportunidad; pero la mayoría de las veces fueron obras originales que se reeditaron, una vez alcanzado cierto éxito, en formato de libro. En realidad, la producción de libros nuevos en grandes tirajes era desconocida casi por completo en esos años, como afirma la siguiente publicación del 1 de abril de 1926 de *El Universal Ilustrado*:

Se nos ha pedido que reproduzcamos varios de los poemas que forman *Canciones para cantar en las barcas*, el libro más puro de los publicados en 1925, por los poetas de México. No circuló por culpa del editor, y de él se hizo reducido número de ejemplares. Por primera vez en estas páginas insertamos versos y es grato para nosotros que sean de José Gorostiza (4).

En esta línea se insertan los comentarios que introducen la publicación de *Los de abajo* en *El Universal Ilustrado*:

Fue el Dr. Mariano Azuela quien escribiera esta obra, hace varios años, editando apenas cien ejemplares para sus amigos. Naturalmente, ni el público ni la crítica pararon mientes en esta obra maestra, donde se recoge, con fidelidades de folklorista, el momento doloroso de nuestra transición. Pasaron años, hasta que, en una polémica literaria sostenida en *El Universal*, nuestro compañero Monterde García Icazbalceta defendió la personalidad del ignorado médico de provincia, verdadero novelista... Y, entonces, de la noche a la mañana, hubo curiosidad entre el público selecto de México por conocer la obra de este literato que, desde hace veinte años, publicara libros en pequeñas ediciones, siendo totalmente desconocido del gran público (29 de enero de 1925: 9).

En esta línea, los comentarios de la sección “La Actualidad Literaria” de *La Novela quincenal. Revista literaria*, del 15 de marzo de 1920, número dedicado a *El donador de almas* de Amado Nervo, no son desconcertantes: “Sabemos que próximamente va a publicarse en esta capital una Revista Literaria. Las personas que se quejan de la falta de un periódico serio de literatura, pueden estar de plácemes” (1). Sin duda, la oferta de publicaciones literarias no era abundante, pero seguramente tampoco lo era la demanda.

Es muy interesante también analizar la “Estadística de la producción bibliográfica nacional en 1931”, realizada por Gilberto Loyo y publicada en *El Libro y el Pueblo*, el 7 de julio de 1933, donde expone algunos datos de la producción bibliográfica mexicana, a partir del número de páginas:

Las obras de 51 a 100 páginas, fueron las más numerosas. Esto indica la máxima frecuencia de folletos y de libros cortos. Las altas proporciones de obras de 1 a 24 páginas y de 25 a 50, expresa la abundante producción de folletería, que se relaciona con los temas, en la proporción, polémicos y ocasionales, el grado medio de preparación de los autores y, sobre todo, el alto costo de las impresiones, en función del insignificante mercado librero (258).

Con estas cifras podemos darnos una idea de la importancia que tuvo publicar en periódicos y revistas, no sólo para la novela de la Revolución, sino para el resto de la producción literaria de la época. Ediciones de poca circulación y tirajes menores parecían opacar la labor literaria de la nueva generación de escritores; de ahí que Pablo Leredo se impresionara cuando

en un puesto de libros del Sardinero he comprado las *Luces de bohemia*, de Valle Inclán. Es un adelanto que en las librerías de las estaciones de ferrocarril y de los balnearios se encuentren ya verdaderas obras literarias, en vez de reducirse sus fondos a libros de pasatiempo, que están al margen de la literatura (*El Universal Ilustrado*, 11 de marzo de 1926: 5).

La literatura “real”, como la valora Leredo, no parecía ser un negocio más o menos redituable; pero el panorama cambiaría con la introducción de la etiqueta novela de la

Revolución, disfrazada de relatos costumbristas y memoriales de testigos de primera o segunda mano, al mundo editorial de finales de los años veinte.

Evidentemente, el cambio del mercado editorial fue paulatino, basándose en las viejas usanzas decimonónicas que, para estos años, estaban bien arraigadas en el medio editorial y literario. Así como en el siglo XIX surgieron publicaciones periódicas como *El Siglo Diez y Nueve*, *La Voz de México*, *El Renacimiento*, *Revista Azul*, por mencionar algunos, que dieron a conocer autores, temas, estilos y movimientos artísticos, la renovación periodística llegó también a las páginas de las revistas:

A principios de los veinte, los magazines *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas* representaban la vanguardia del periodismo cultural por lo novedoso y cosmopolita de sus contenidos y por el atinado manejo de su información gráfica (fotografías, caricaturas humorísticas e historietas) [...] En ellas además, la traducción ocupaba un lugar privilegiado, porque la mayoría de los textos publicados, tanto ensayísticos como de creación literaria de autores ingleses, franceses e italianos, se recibían vía agencias; esto ampliaba las posibilidades culturales de sus lectores y contribuía a darle un matiz cosmopolita a nuestra sociedad (Navarrete Maya 2007: 99).

Una de las publicaciones periódicas más relevantes en este momento fue *El Universal Ilustrado*, semanario que apoyó intensamente la actividad cultural de México, dentro y fuera de sus fronteras, formando parte de la moda de la cultura nacionalista, como puede constarse en sus páginas, sobre todo las que corresponden a los años previos a 1930, donde encontramos una gran cantidad de artículos que exaltaban la labor de los mexicanos en pro de la literatura, el deporte y el arte.³⁷ No es casual: en sus páginas se concentraba una ideología marcadamente nacionalista que buscaba encauzarse en todas las disciplinas y áreas que pudiera alcanzar la revista. Esto fue determinante para la difusión y aceptación de *Los de abajo* a partir de la polémica de 1925, ya que, sin la divulgación de la cultura

³⁷ Véase también el artículo de Yanna Hadatty Mora. “Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de *El universal Ilustrado* (2010).

nacionalista, es muy probable que la polémica no hubiera tenido el mismo impacto. De hecho, la influencia de la polémica y de la misma propaganda nacionalista no terminó en 1925, ya que, por ejemplo, el 26 de septiembre de 1929, *El Ilustrado* abrió su sección “Un cuento que usted debe leer cada semana” diciendo: “El “cuento que usted debe leer cada semana” –sección nueva– significa el esfuerzo de nuestras tijeras por ofrecer un SOLO CUENTO EXTRANJERO en cada número, con la condición –¡claro está!– que sea un gran cuento...” (30). Es decir, el semanario pasó de publicar varios cuentos extranjeros, a seleccionar uno con la calidad suficiente para sus lectores. Esto, por supuesto, benefició a los autores mexicanos quienes, como veremos, paulatinamente fueron apareciendo con mayor frecuencia en sus páginas. Esta tendencia fue en aumento desde mediados de los años veinte hasta bien entrados los treinta, ya que la temática de la Revolución estaba bien arraigada. Sin embargo, el paulatino arribo de las narraciones sobre la contienda se combinó con acotaciones en pro de la cultura nacional y de la Revolución. Por ejemplo, el 9 de febrero de 1928, aparecieron los comentarios teatrales de “Júbilo” sobre la obra *¡Maldita Revolución!*:

Comedia dramática en tres actos, es de afiliarse al teatro realista. Por lo menos la observación advierte en ella el propósito de llevar a la escena la realidad edificante de nuestra tragedia revolucionaria, aquella tan magistralmente vista, sentida y expresada por Mariano Azuela en su novela *Los de abajo* (13).

Como puede verse, para 1928 estaba claro que la novela de Azuela ya tenía un lugar privilegiado dentro del imaginario de la Revolución, pues destaca el realismo que daría veracidad al movimiento literario y que, en ese momento, ya era requisito ineludible, así como la importancia de *Los de abajo*, que motivó a llevarla al teatro muy tempranamente.³⁸

³⁸ En realidad, *Los de abajo* tenía ya un notorio impacto, como confirma el diario de Monterrey *El Porvenir* en su edición del 28 de noviembre de 1929, al publicar un anuncio de una serie de conferencias que se

Los comentarios sobre el tema continuaron con singular énfasis. El 1 de marzo del mismo año, salió el artículo “El arte escénico en México. Teatro y cine nacionales”, de Juan Bustillo Oro, donde se afirmaba que “la revolución dejó el campo libre para la siembra de las cosas genuinamente nuestras, originalmente nuestras; y ha llegado la hora de que comencemos a cosechar” (18). Para 1928, en las páginas del *Ilustrado*, ya había plena conciencia de la importancia de la Revolución, no sólo en las letras mexicanas, sino en la vida cultura. Sutilmente se fue cambiando de una cultura nacionalista a una cultura de la Revolución, como vemos en el artículo anónimo “El revolucionario”, publicado el 13 de septiembre de 1928, que puede resumir la cosmovisión que se estaba creando en esos años:

Y es que él constituye, encarna, mejor dicho, la fuerza de reserva que, para conservar su propia salud, posee el organismo nacional. [...] El revolucionario es el puente que se tiende al porvenir, el camino que conduce a la superación social de nuestro pueblo, la única disculpa de nuestras luchas drásticas, que nos han aniquilado a través de la sucesión de los años (19).

En efecto, el caso de *El Universal Ilustrado* es de sumo interés para la comprensión del establecimiento del modelo de la novela de la Revolución, pues, junto a *El Universal*, fue una de las publicaciones periódicas con mayor incidencia en la distribución del naciente *corpus*. Una de sus grandes competencias, por el formato, fue *Revista de Revistas*, pero, “a diferencia de *El Universal Ilustrado* no se atrevió a experimentar, ni a dar espacio a propuestas ni a escritores jóvenes. La primera se inscribió en la tradición, la segunda, en el cambio (Navarrete Maya 2007: 105). Una vez que se desencadenó la polémica de 1925 y se reeditó *Los de abajo* en formato de folletín, los editores vieron con buenos ojos las propuestas narrativas de tema revolucionario; poco a poco, se fueron incluyendo en sus

realizarían en el Teatro Independencia, a cargo del Lic. José María Lozano, una de las cuales era “*Los de abajo*, novela mexicana de Mariano Azuela” (5).

ediciones regulares, llegando a mantener una página o una sección, como se verá en los siguientes apartados. Antes de 1930, las principales publicaciones periódicas que difundieron la narrativa de la Revolución fueron *El Universal* y *El Universal Ilustrado* y, más adelante, se puede encontrar en muchas de las publicaciones populares, en las gubernamentales (*El Libro y el Pueblo*) y en las más culturalmente elitistas (*Contemporáneos*) y comerciales (*El nacional*). Sin embargo, pese a lo que puede pensarse en un primer momento, *El Universal Ilustrado* fue una revista frívola, relacionada con un público cosmopolita y educado, ya que, en sus páginas,

se iniciaban polémicas, se promovían modas literarias y, más que nada, se dejaban vislumbrar los gustos de esos lectores y consumidores que le darían continuidad a una incipiente industria cultural mexicana. Lanzar una revista de este tipo no era sólo una postura cultural, era una decisión pragmática. El perfil de los lectores mexicanos se diversificaba, y el *Ilustrado* (como se le conocía familiarmente) intentaba seducir a una amplia gama de consumidores con un mismo formato. El público ideal para esta revista frívola y seria, que se definía orgullosamente como “revista de peluquerías”, era la gente civilizada que –según Salvador Novo, su frecuente colaborador– “se corta el pelo y se asea el calzado” (Mahieux 2009).

Al igual que *Los de abajo*, la revista, que se editó entre 1917 y 1940, renació a partir de 1925, situación que se venía fraguando desde 1920 con la llegada de Carlos Noriega Hope; su nombre ya despuntaba desde la tan mencionada polémica de 1925, pues fue uno de los que firmó el artículo “La influencia de la Revolución en nuestra literatura” (bajo el seudónimo José Corral Rigán); además, como señala Christopher Domínguez Michael, el “director general de *El Universal Ilustrado* (1920-1934) abrió la prensa nacional al cosmopolitanismo de la década” (Domínguez Michael: 931).³⁹ Sus esfuerzos no sólo fueron

³⁹ Dentro de esta conversión a la vida cosmopolita, Arqueles Vela tuvo una participación constante, ya sea con artículos o entrevistas. Por ejemplo, en 1926, aparecieron varios artículos de temas superficiales, pero que manifiestan los intereses de la sociedad naciente y del público al que iba dirigido: “La influencia del chicle en el matrimonio” (21 de enero: 54 y 59), “Las mujeres y el automóvil” (4 de marzo: 33), “Cohetes luminosos” (4 de marzo: 35 y 64) o “El arte de lucir las pantorrillas” (10 de junio: 35 y 53). “Brazo derecho de Manuel Maples Arce y propagandista del movimiento [estridentista] antes de que fuese devorado por la cultura

reconocidos en *El Universal Ilustrado*; el 26 de agosto de 1923, *El Informador* (Guadalajara) publicó un artículo titulado “Carlos Noriega Hope”, firmado por Agustín Basave, quien reflexiona sobre la importancia y trascendencia de la labor editorial y autoral de Noriega Hope en el panorama literario de México que sigue añorando las grandes novelas decimonónicas y los éxitos de Federico Gamboa. Para el crítico, en el entonces joven de veintiséis años,

hay la fuerte personalidad de un muchacho de claro talento que se ha formado solo; que no ha vivido al margen de la vida, que no ha conocido exclusivamente a través de los libros y que nos habla de ella con tono libre, sin retórica ni alambicamientos. Su estilo es musculoso, su relato, ameno; sus figuras, sobrias; sus argumentos, ingeniosos e interesantes (2).

Es curioso, pero el valor, como escritor, de Noriega Hope se vincula a sus referencias cercanas, reales, como sucederá con *Los de abajo* en la polémica que se iniciará un año después. Carlos Noriega Hope, “se inició en el periodismo como corresponsal de *El Universal*, en Los Ángeles, California, donde se relacionó con el mundo del cine y las vanguardias culturales. Además de periodista, como sus predecesores, fue creador (narrador y dramaturgo) y crítico de cine y teatro. Con ese equipaje y sus veinticuatro años a cuestas llegó a la dirección del semanario” (Navarrete Maya 2007: 102).

A pesar del gran impulso a la cultura nacionalista y a la narrativa de la Revolución, el panorama literario era mucho más rico y variado. Previo a la polémica de 1925, buena parte de las publicaciones periódicas dedicaban sus páginas a traducir textos de literatura francesa, italiana o inglesa, y sólo algunas páginas estaban destinadas a literatura nacional, menos aún a la literatura de la Revolución. Por ejemplo, el 18 de octubre de 1923, *El Universal Ilustrado* incluyó “Leyendas de provincia”, un cuento de ambiente virreinal

estatal, Vela jugó un papel esencial como secretario de redacción de *El Universal Ilustrado*, en la conversión de este diario al cosmopolitanismo” (Domínguez Michael 1996: 549).

escrito por Francisco Monterde (30-31), autor que repetiría el 1 de noviembre de ese mismo año en la sección “Crónicas del virreinato” con “Sor Sebastiana” (37 y 53). El 8 de noviembre se publicaría una reseña de *¿Águila o sol? Novela histórica mexicana* de Heriberto Frías, y una de *La malhora* de Mariano Azuela, incluida en la sección “Los libros que nos envían”, escrita por Gregorio Ortega (8-9), figura clave en la edición de la obra de Azuela, donde ya se anunciaba lo que sucedería en la polémica de 1925:

Mariano Azuela es el único novelista de México no reconocido así por su falta de carácter para las reuniones académicas. [...] Es necesario que la atención se fije en este escritor humilde y retraído. Aunque esto tiene un peligro: que los generales de la próxima revolución venguen a los de la que termina de pasar. Porque Mariano Azuela ha hecho que perduren sus hazañas intelectuales y guerreras (9).

Esta reseña bien podría encajar en las largas y agudas contestaciones de la famosa polémica, pero debido a su precocidad llama la atención, pues pareciera que, mucho antes de iniciar los desacuerdos literarios entre críticos de la nueva y de la vieja escuela, los redactores ya buscaban vincular el nombre de Azuela con el de un nuevo tipo de literatura, no en ciernes, sino real y tangible.

Para diciembre de 1923, aparecen algunos poemas de Germán List Arzubide y se habla del movimiento estridentista como creador de nuevas corrientes estéticas (41); el 13 de diciembre, se publica una reseña de *El libro de las rosas virreinales*, cuentos de Jorge de Godoy (9); en la sección “Estampas de México”, “La soldadera” de José Corral Rigán (29); en “Los nuevos libros”, una reseña de “Los días” de Jaime Torres Bodet por Xavier Villaurrutia (56); y “Heroínas de la Novela Americana: *Santa*”, por Héctor Pedro Blomberg (57). El 27 de diciembre, en la sección “El mejor reportazgo del año”, “La muerte de Pancho Villa” por José Corral Rigán (34 y 49), así como “El alma de los ‘corridos’ mexicanos” por Hernán Robleto (36). En estas publicaciones llama la atención que se

empieza a hablar de literatura de la Revolución (los corridos) y de las figuras icónicas del movimiento armado (la soldadera, Villa), pero también que ya aparezca el seudónimo de José Corral Rigán, precisamente la triple firma de Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela (Englekirk 1935: 55), quienes iniciarían la polémica un año más tarde. También hay que destacar la presencia del movimiento estridentista, muy bien acogido en la publicación gracias a la colaboración de Arqueles Vela.

En *El Universal*, el primer día del año 1924 iniciaba con la publicación de una serie de doce cuentos regionales o de temática festiva, uno para cada mes del año: cuento de enero, “La dádiva de los reyes magos” de Julio Jiménez Rueda (11); cuento de febrero, “A la sombra de las vírgenes” de Ortega (13); cuento de marzo, “El celoso” de Julio Torri (15); “Cuento de abril” de Carlos Noriega Hope (17); cuento de mayo, “Niñas y flores” de Justo Sierra (19); “Cuento de junio” de Guillermo Jiménez (21); cuento de julio, “Doña María Casalta” de Enrique Fernández Ledesma (23); cuento de agosto, “El horóscopo” de Francisco Monterde (25); cuento de septiembre, “La infiel” de María Enriqueta (27); cuento de octubre, “Su tragedia de octubre” de Federico Sodi (29); cuento de noviembre, “La aprehensión” de Gonzalo Hernández Jáuregui (31); cuento de diciembre, “Navidades en el destierro” de Rafael Vera de Córdova (33). Los cuentos, si bien podría pensarse que podrían incluir algún recuerdo de la Revolución mexicana, sólo relataban alguna anécdota especial que se relacionara con las efemérides del mes, retomando leyendas y elementos de los cuadros costumbristas. Caso curioso es el de “El celoso” de Julio Torri, publicado también el 9 de mayo de 1925 en *La Antorcha* (25), en *Jueves del Excelsior*, el 16 de mayo de 1926, e incluido en el libro *De fusilamientos* (1940), el cual no profundiza en el tema revolucionario, sobresale por su prosa moderna y por la originalidad del tema frente al resto

de la nómina. En la edición dominical de *El Universal*, aparecía la sección “Museo de las letras”, dirigida por Enrique González Ledesma; el 6 de enero de 1924 publicó un cuento de López Velarde titulado “Los magos” (5), refiriéndose a la festividad del día.

Por su parte, *El Universal Ilustrado* incluyó en su edición del 10 de enero “Diorama estridentista”, página a cargo de Manuel Maples Arce (39); en “Crónicas del virreinato” del 17 de enero, “El naranjo del convento” de Francisco Monterde (38); el 21 de febrero, “Manuscrito de un hombre colonial” de Salvador Novo (43); el 28 de febrero, “Una mascarada en los tiempos del virreinato” de Julio Jiménez Rueda (42); el “Tríptico de Sor Juana” de Francisco Monterde se publicó el 7 de marzo (28). Pese a que esta lista, como todas las demás en mi estudio, es una selección, ejemplifica las tendencias que se encontraban antes de 1925 en las publicaciones periódicas más vendidas: la veta colonialista, que sería igual o mayormente difundida que la novela de la Revolución, y las prosas y poesías del estridentismo. Rafael Olea Franco advierte que “la innegable importancia de la obra de Azuela, y con ella de la novela de la Revolución, nos ha hecho olvidar que al lado de las manifestaciones literarias había muchas otras” (2001: 82). Y que, como señala Yanna Hadatty Mora, “de principios de los años veinte a principios de los años treinta coinciden las publicaciones de varios escritores mexicanos –no necesariamente aglutinados en torno a un grupo-, quienes, inconformes con las estrategias mimético-realistas, abren sus referentes hacia otras posibilidades para construir una prosa de ruptura, que aquí denominamos de vanguardia” (2009: 17).

Francisco Monterde fue uno de los grandes representantes del colonialismo en esos años y, como sabemos, también fue uno de los principales promotores de *Los de abajo* y de la novela de la Revolución, desde su trinchera crítica y su labor editorial. El colonialismo,

pese a la fuerte sombra de la novela de la Revolución, fue una tendencia literaria mucho más fuerte que la misma novela de la Revolución en esos años, incluso ya entrados los años treinta. Insisto, no hay que perder de vista que antes, durante y después de 1928, la narrativa de la Revolución convivía con la novela colonialista, el estridentismo y las remembranzas históricas del siglo XIX. Por ejemplo, el 31 de enero de 1925, justo durante la polémica literaria, *El Universal* incluyó “México-Maximiliano. Don Antonio de la Fuente”, de Enrique Santibañez (3). El autor señala:

Con este título genérico me propongo publicar en las columnas de EL UNIVERSAL, tan estimado por el público lector, que premia con amplia voluntad sus esfuerzos por servirle bien y a lo moderno, algunos artículos breves de vulgarización histórica, desarrollando en ellos temas interesantes en extremo, tomados de la época en que la vida política de México adquirió los caracteres más precisos para aquilatar al país y a sus habitantes (3).

En el caso de la novela colonialista, un buen ejemplo lo tenemos con Artemio de Valle-Arizpe, quien compartía las páginas editoriales de *El Universal* con textos tan disímiles como los de Martín Luis Guzmán; el 2 de enero de 1927, publicaría “Boda alborotada” en el apartado “Del tiempo pasado”. Ambos ejemplos, el de Enrique Santibañez y el de Valle-Arizpe, parecen contradecir la propuesta inicial de este trabajo: que la novela de la Revolución se empezó a difundir en las páginas de periódicos y revistas con una clara tendencia propagandística que, en un primer momento, orientó los gustos de los lectores, y, posteriormente, creó un público, que, a la larga, demandaría cierto tipo de publicaciones; de esta manera, el creciente grupo de obras narrativas que trataban sobre la Revolución parecía unificarse bajo un mismo marbete, como si la novela de la Revolución fuera la única propuesta dentro de las publicaciones o, por lo menos, la que tenía mayor presencia. Pero no es así; en estos años de formación, el sistema literario estaba constituido tanto por las narraciones de la Revolución, como por los relatos costumbristas, los cuentos colonialistas,

los poemas estridentistas y relatos como *Panchito Chapopote* de Xavier Icaza y *Return Ticket* de Salvador Novo.⁴⁰ En realidad, la novela de la Revolución no sólo disiente de los modernistas o las vanguardias de los años veinte, sino que está dialogando con la novela histórica de tema decimonónico (cuyo ejemplo más cercano es el cuento de Enrique Santibáñez), y responde contra la novela colonialista, tan de moda en esos años y que ya tenía una larga trayectoria en las publicaciones periódicas y en los libros. Así, los editores utilizaron a la naciente novela de la Revolución para romper la tradición literaria que limitaba tanto a los nuevos creadores como a los editores.

En los meses siguientes, las tendencias temáticas (el colonialismo, la novela histórica, las narraciones de la Revolución y el estridentismo) en las publicaciones no tuvieron grandes cambios: un fragmento de *La muy noble y leal Ciudad de México* de Valle Arizpe se publicó en *El Universal* el 4 de mayo de 1924 (5); en las “Notas bibliográficas” del 16 de mayo, se mencionan autores clásicos, como Baltasar Gracián (3); el 18 de mayo aparece un relato colonialista, “México en los tiempos idos” de Jorge Maslau (3), y algunos poemas de Villaurrutia (5); el 19 de mayo se reseña *Las calles de México* de Luis González Obregón (3). Como hemos visto, la veta colonialista predominaba en las páginas de las revistas y diarios de la época, dejando poco espacio para el desarrollo de otros caminos narrativos en la literatura mexicana; pero la curiosidad de algunos editores, como Carlos Noriega Hope logró imponerse, permitiendo el paso de prosas y poesías estridentistas y

⁴⁰ Hay que agregar que, en el caso de las publicaciones periódicas, además de los relatos costumbristas, históricos y colonialistas, era común que incluyeran textos de autores extranjeros que, como era de esperarse, cada vez fueron disminuyendo, pero que antes de 1925 y hasta 1927 por lo menos, en *El Universal Ilustrado* encontramos varias secciones dedicadas exclusivamente a las letras extranjeras: Letras Francesas, Letras Italianas, Letras Rusas, Letras Inglesas. Por ejemplo, la edición del 17 de marzo de 1927 publicó “El niño”, texto de Vsevolod Ivanor anunciado como “Nueva literatura rusa” (48-49 y 52-53).

narraciones más realistas que históricas, y los comentarios a propósito de la obra de Azuela fueron ganando terreno en el disputado mundo editorial.

Dentro de las publicaciones periódicas, los editores y autores encontraron un espacio idóneo para la reelaboración y la inventiva, muchas veces disminuidas por la escasez presupuestal. En un momento crucial, en sus páginas convivieron relatos colonialistas, relatos históricos, prosa y poesía de vanguardia, agudas críticas literarias y narraciones de la Revolución mexicana. Todas estas manifestaciones tenían algo en común: la raigambre nacionalista que pululaba en todas las expresiones artísticas y culturales de la época. Quizás por eso, no nos extraña encontrar muestras literarias estilísticamente contradictorias pero complementarias, como versos estridentistas con el tema del movimiento armado, como el publicado el 22 de noviembre de 1928, “Un poema revolucionario escrito especialmente para el *Ilustrado* por el poeta de vanguardia, Maples Arce” (34):

Partimos para siempre rodeados de la noche;
otra vez allá lejos la soledad me espera.
Yo tengo en corazón
enmarañado de recuerdos,
y el resplandor
de la Revolución
dentro del pecho.

Aquí ondea su nostalgia,
y un silencio de piedra
nos oprime; ¡quién sabe
qué presentimiento
me desgarró el espíritu!

¡Acaso en la penumbra
de la casa desierta
mi madre entristecida se empañará de lágrimas!
desolación
amargura todo hierve en mis versos,
destino

Arboleda de humo orillada de mausers
 donde acechan los otros; imposible Dios mío
 llegar más adelante;
 caminamos a tientas lo intrincado del pecho.

Todo es sombra.

– No importa,
 compañeros, avancemos.

La obertura de hierro de las detonaciones
 atruena en el paisaje.

Fogatas, resplandores, maleza de la noche;
 cuando guiñan el ojo los soldados,
 se estremece en lo íntimo
 nuestra carne de barro,
 y el silbar de las balas cuchicheando tu nombre,
 golondrinas siniestras que amenizan el viaje.

Te he sorprendido oh México,
 en el instante de la lágrima.
 Obscura muchedumbre que recorre el instinto,
 nuestro tropel romántico resonará en el tiempo.
 Los momentos se agolpan en nuestros corazones.
 Deja que el ruseñor burgués se irrite la garganta;
 la canción maquinal de los revólveres
 es el único ritmo que late en nuestras manos.

Con una estética diferente, el poema, aunque pretende emular a un corrido revolucionario, contrasta notoriamente, pues utiliza metáforas que amplían el sentido simbólico, mientras que un corrido tradicional es, más bien, un relato revolucionario realista. Tampoco encontramos referencias a héroes míticos, como Zapata o Villa, recurso importante en los corridos, pero que en estos versos parece desdibujarse en lo impersonal. Sin embargo, es innegable el interés de los autores en la lírica popular, en especial del corrido, como lo hacía Miguel N. Lira con “La guayaba”, poemas mexicanos, publicados en *El Universal Ilustrado* el 17 de febrero de 1927: 40 y 57); o Baltasar Dromundo, quien, en la misma

publicación, daría a conocer “Cuadro...”, del libro *Poemas de la Revolución mexicana* (2 de agosto de 1928: 14):

El sol se ha resbalado
 con la cáscara de la tarde
 sobre el pulmón de la montaña,
 en tanto que los árboles del valle
 dejan abrir sus manos
 – donde el paisaje reclinó la frente–
 para que pase un grito...
 “... Adelita, Adelita de mi alma,
 no me vayas por Dios a olvidar!”;
 y tose un 30-30.

Ningún silencio envuelve
 los ojos de oro de la tarde,
 muerta sobre las pautas telegráficas
 en que los hombres,
 como de un perchero,
 se sostienen del cuello desordenados por el viento.

Un nombre de mujer
 se recuerda sin llanto
 a la vista de los escapularios
 y algún dolor,
 sin ruido,
 avergonzado como un niño,
 se agazapa en el alma.

Nos juntamos,
 vamos,
 venimos.
 Esperar.
 (Hemos tomado el monte
 Como un hotel desalquilado.)

Se enjabona la noche
 como un rayo de luna
 que asoma por la grupa
 de una nube...

Manos amarillas y huesosas
 se matan el hambre
 con dejar caer en la boca

un cigarrillo de marihuana
que ha perdido las formas de su cuerpo.

Se deshilacha el “¡Quién vive!”,
y entre las piernas de la brisa
un rumor,
un silencio expectante.

Voces de 30-30
se columpian al aire.

Las sombras
dan tumbos a cada fogonazo,
¡el monte se ha quemado las pestañas!

¡Compadre...
ahí te encargo mi “vieja”...
dile que me quebraron...

Entre la apabullante cantidad de material narrativo sobre la Revolución mexicana publicado en *El Universal Ilustrado*, llama la atención encontrar versos dedicados al tema, más aún si no se trata de los populares corridos. Ambos poemas recuerdan a los “cuadros” revolucionarios de la obra de Azuela; son paisajes que rehúyen el componente político y subrayan el afectivo y pintoresco; es una suerte de violencia ornamental de acuerdo al canon de las estéticas de vanguardia, pero con un claro mensaje que Azuela y otros tantos ya habían dicho: tropas improvisadas sin un destino preciso.

Estas mezcolanzas genéricas fueron muy frecuentes en las publicaciones periódicas, quizás por la inquietud de los autores y editores de encontrar nuevas formas de expresión para sus inquietudes creativas e ideológicas. *El Machete*, por ejemplo, fue un periódico surgido en 1924 gracias a la iniciativa del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, entre quienes participaban Rivera y Siqueiros (Lear 2006: 145). Con claras tendencias políticas e ideológicas, la publicación se

encargó de difundir el trabajo visual de los muralistas y artistas del periodo, e incluyó algunos textos que bien podrían incorporarse en la tendencia proletaria de la novela posrevolucionaria que tuvo un mayor eco en la década de los treinta. En general, “el conjunto de los textos publicados en *El Machete* revela un proyecto literario más o menos coherente: el de promover una nueva orientación estética que serviría como puente entre el levantamiento popular y agrario de 1910 y un movimiento marxista-leninista en plena construcción” (Hert 2007: 134). Por tanto, las narraciones pocas veces tienen el tono impresionista-subjetivo de la mayor parte de las novelas de la Revolución que escribieron los epígonos de Azuela, pues promueven una serie de valores políticos que no congeniaban con el modelo literario de la novela de la Revolución o de la novela colonialista, por ejemplo. En realidad,

Los relatos y versos reunidos en las secciones literarias de *El Machete*, así como los grabados y dibujos del primer año del periódico, tienen un claro papel didáctico. Muchos de los textos representan preceptos comunistas y exhortan la solidaridad obrera; otros tienen una función de difusión de las luchas sindicalistas y de promoción de los emergentes héroes proletarios. Sin embargo, aunque se mantiene la publicación de textos que remiten a formas de expresión popular, las referencias a la Revolución Mexicana entran en estos textos sólo de manera indirecta. En cambio, la lucha obrera y la Revolución de Octubre son temas centrales en las publicaciones de las secciones “Los cantos del pueblo” y “El cuento de ‘El Machete’”. A la vez, se aprecia un esfuerzo por introducir nuevos estilos asociados al comunismo internacional. Estas dos estrategias –la reasignación de las formas populares de expresión y la nacionalización de estilos importados– representan un esfuerzo por resignificar la noción misma de la Revolución para los lectores de *El Machete* (Hert 2007: 140).

Aunque el tema de la Revolución empezaba a aparecer más frecuentemente en las publicaciones periódicas y en los libros en general, no era por el modelo literario en sí mismo, sino por la importancia y el prestigio de la Revolución como tema en estos años. De ahí que, como vimos en el capítulo anterior, la polémica literaria haya tenido tantas repercusiones; es probable que en otro marco temporal no hubiera tenido el mismo impacto.

Pero no hay que engañarnos: como nos recuerda Robert Hert, “las referencias a la Revolución Mexicana entran en estos textos sólo de manera indirecta”, sin tener un papel central en el desarrollo de la trama; mucho menos relevante el modelo de la novela de la Revolución, alejado totalmente de los fundamentos ideológicos del Partido y sus integrantes.

Un punto a favor de esta profunda tendencia didáctica en *El Machete* fue el rescate de algunos autores que, desde la cuestión literaria incluso, se han revalorado como iniciadores de la narrativa de la Revolución:

Al igual que los relatos de autores internacionales, los cuentos mexicanos publicados en *El Machete* reivindican la lucha proletaria y abanderan una ideología revolucionaria más radical. En “¡Salud, compañero!” de XX. Villegas, se presenta una fábula socialista sobre la apropiación de la plusvalía de la producción; en “Cosechando” de Ricardo Flores Magón, cuento publicado originalmente en *Regeneración*, un caminante se encuentra con campesinos y obreros al lado del camino quienes han levantado “malas cosechas” a pesar de su buena conducta, su trabajo honrado y hasta su apoyo a la revolución maderista. Al final, el caminante llega a la conclusión de que es el sistema capitalista el que determina la naturaleza de estas cosechas y que sólo cuando el pueblo despierte y lleve a cabo una verdadera revolución, cosechará “Pan, Tierra y Libertad para todos”. La reedición de este texto de 1911 tiene el efecto, para los lectores mexicanos de 1928, de renovar la lección del magonismo que veía con escepticismo el reformismo de los líderes revolucionarios burgueses, y de invocar la noción de una revolución incompleta. Además de funcionar como medio de propaganda política, la publicación de estos textos mexicanos al lado de los cuentos rusos destaca la tradición revolucionaria de la literatura mexicana y la sitúa dentro de un naciente canon internacional (Hert 2007: 142).

Si bien no estamos hablando exclusivamente de la novela de la Revolución, sí podemos destacar el interés mediático que había en el tema revolucionario a mediados de los años veinte, justo en el apogeo del nacionalismo y la consecuente cultura de la Revolución. Por un lado, notamos un gusto por encontrar autores que ya habían hablado de estos menesteres y que formarían una tradición literaria e ideológica que sustentaría las ideas actuales; por otro, equiparar “la tradición revolucionaria de la literatura mexicana” con, por ejemplo, “los

cuentos rusos”, es una ágil estrategia de valoración, tanto nacionalista como cultural, que, enfocada a los fines didácticos propios, era muy efectiva. Y no sólo se rescataron las primeras huellas de la Revolución en las letras; también exploraron la trascendencia social y literaria de los corridos, género vinculado estrechamente con la Revolución mexicana, pues “dialogan directamente con la tradición revolucionaria. Sin embargo, a la vez que expresan esta lucha en términos marxistas, la Revolución de 1910 se retrata en estos cantos como un proceso inacabado” (Hert 2007: 141).

El caso de *El Libro y el Pueblo* es interesante para este trabajo pues, surgido en el apogeo de la campaña nacionalista de Vasconcelos y con tirajes promedio de 5000 ejemplares, representó un excelente escaparate para los narradores de la Revolución. Si bien no encontramos escritos originales, su gran aportación radica en la presencia continua de reseñas críticas, principalmente de autores mexicanos, nacionalistas e, incluso, de tema de la Revolución, pues su función, como lo dice su presentación en el número 1, publicado el 1 de marzo de 1922, era educar al lector:

Nace esta revista porque pretende llenar un vacío dentro de la prensa independiente del país y de las publicaciones oficiales de la Secretaría de Educación. Hasta antes de ahora no se ha hecho un periódico exclusivamente destinado a orientar al público en la elección y lectura de los libros. Esta labor se realiza elementalmente en la escuela, se olvida después por el individuo y se abandona por el Estado. Por esta causa *El libro y el pueblo* toma para sí la tarea de cultivar el amor a la lectura y, sobre todo, la misión de enseñar la manera de ahorrar el tiempo, indicando qué debe leerse y en dónde puede leerse (Escobar 2007: 35-36).

Como veremos en varios aportados de este trabajo, las reseñas y comentarios de esta revista son muy útiles para entender el momento histórico en cuanto mercado editorial o, incluso, seguir impulsando la labor de Azuela como autor en, por ejemplo, la reseña de Alberto Quiroz, “*La luciérnaga*, de Azuela”, publicada en mayo de 1932. En general,

Las características propias del periodo histórico y de los agentes que le dieron vida durante cuarenta y siete años, se ven reflejadas en la revista, ya que al principio se revela un espíritu revolucionario, con una construcción intelectual de cepa nacionalista, pero posteriormente se observa la consolidación de una ideología oficial e institucional, que se desentendió de los graves problemas sociales y educativos que se plantearon al final de la década de 1960 (Escobar 2007: 40-41).

Ejemplos como los que he citado se pueden encontrar en buena parte de las publicaciones periódicas de esos años, pero tomé los más relevantes para enfatizar el panorama literario y editorial en el que se fraguaba la novela de la Revolución. Sin embargo, no es posible entender la entrada de esta etiqueta en los medios impresos de difusión masiva sin analizar cómo se fue introduciendo entre el público que, en un primer momento, fue en las publicaciones periódicas. Evidentemente, la paulatina inserción de este marbete en el mercado editorial de la época estuvo determinada por una serie de factores culturales (la cultura de la Revolución y el nacionalismo), políticos y económicos, pero también por una necesidad comercial por parte de los editores, rezagados por la inanición posrevolucionaria y por la falta de patrocinio a los autores nacionales. Bajo estas condiciones, la fecundidad del tema de la Revolución comenzaría a insertarse en las preferencias del público, orientado por los críticos y editores. Es aquí donde empieza el verdadero análisis del origen e impulso de la novela de la Revolución, ya que, aunque ya hemos visto el énfasis pro literatura nacional que había en las publicaciones de la época, este apoyo, por sí mismo, no hubiera logrado dirigir la atención del público a la novela de la Revolución si los editores, críticos y autores no hubieran implementado una serie de estrategias de mercado. Claramente, se detectó una necesidad específica en el mercado literario en México: la falta de una literatura propiamente nacional. Una vez que se identificó, la intensa campaña nacionalista abonó el terreno para que el público conociera y aceptara esta nueva propuesta. Las publicaciones periódicas, principalmente, formaron el

gusto del público, como bien deja ver Salvador Novo el 10 de septiembre de 1928 en la presentación de la sección “Noticia” de *El Universal Ilustrado*:

De algún tiempo a esta parte se hace a la gente mexicana el cargo de que “no lee” y se acude a la explicación de que “no sabe qué leer” o no encuentra en las librerías los importantes libros que la satisfarían. Y este desaliento libresco se debe en mi concepto a dos causas: A) Las secciones bibliográficas en México se hallan a cargo de personas unilaterales; a) que desprecian y combaten a ojos cerrados cuanto no toque a su generación, y b) que prodigan desmesuradas alabanzas a obras que no han leído, pero de cuyos autores son amigos, y que se empeñan por difundir y consagrar una producción que, como la sudamericana, parece tanto al parto de los montes. B) las personas que en México pasan por ultracultas se refugian en revistas de alto precio y escriben en ellas tan elevadas críticas del libro que acaban de leer, que el simple mortal se considera insuficiente y renuncia a comprar lo que le han dicho que su pequeña inteligencia no alcanzará (27).

Con estas palabras, Novo resume, en gran medida, la situación de la oferta, de la demanda, y de la preferencia de ciertas propuestas a finales de los años veinte, cuando todavía se intentaba quitar el peso de los críticos de generaciones anteriores que trataban de imponer sus gustos literarios, como se venía diciendo desde la polémica de 1925; pero también la peculiar influencia de los críticos sobre el gusto del público, quienes determinan, de muchas maneras, la recepción comercial de una obra y, a su vez, marcan tendencias y estilos en los creadores.

Los críticos y las publicaciones periódicas son termómetros para entender la labor literaria de un momento histórico y político,⁴¹ son factores fundamentales para la creación de un mercado editorial, pues:

⁴¹ Un notable ejemplo del funcionamiento de las revistas como condensación de un sistema político e histórico en un modelo literario lo podemos ver en *Cuadernos Americanos*, que, como señala Liliana Weinberg, “logra enlazar una política editorial con una política cultural en la que también participan otras instituciones que hacen de esas actividades un modelo de intervención en la sociedad. La imagen de una “cultura universal” que América resume vale entonces por sí misma a la vez que como traducción de lo que estaba sucediendo en el mundo de la letra impresa. La práctica escritural, la política editorial y el proyecto cultural de la revista presentan importantes analogías, incluso estructurales. “Cultura”, “libro”, “revista”, actúan como metáfora y metonimia que permiten nombrar y enlazar los distintos planos de intervención. Traducir el complejo mundo de las relaciones sociales y materiales al ámbito simbólico denominado cultura,

Las revistas culturales han sido tradicionalmente una fuente para la historia de las ideas y la historia de la literatura. A través de ellas se pueden estudiar las direcciones y las batallas del pensamiento en las sociedades modernas y hacer el mapa de las líneas de sensibilidad de una cultura en un momento dado. Pero las revistas son también una forma de agrupamiento y organización de la *intelligentsia* y una historia de los intelectuales no podría obviarla (Altamirano 2010b: 19).

Por tanto, no podemos obviar el trabajo editorial que hay detrás de textos que han llegado a nuestras manos en formato de libro, pues ya que muchos provienen de las páginas de periódicos y revistas, esto implica la existencia de fondo de políticas editoriales que, en gran medida, determinan un modelo literario.

3.1.2. LOS SOPORTES DE CREACIÓN Y DIFUSIÓN DE TENDENCIAS LITERARIAS EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

3.1.2.1. LAS POLÉMICAS Y LAS ENCUESTAS

Otra de las estrategias fue iniciar polémicas literarias; sin duda, las más recordadas fueron las de 1924 y 1932, pero hubo otras que, aunque no tuvieron el mismo impacto, reiteran la constante batalla que había en el mundo cultural del México posrevolucionario. No es mi intención hacer un estudio extenso de las polémicas y encuestas en este periodo, ya que hay dos magníficos estudios que dan cuenta de la importancia de estos eventos en la historia literaria de México: el de Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria”* (1925) y el de Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, además

y en él colocar, como clave del sistema, el libro, la revista, la política editorial, permite a la vez validar los unos y los otros” (2010: 257).

porque la polémica de 1925 enfatiza mucho más que la de 1932 el aspecto editorial y comercial de la novela de la Revolución.

Como se ha visto, una de las publicaciones que tuvo más repercusión en el cambio del mercado editorial alrededor de la novela de la Revolución fue *El Universal Ilustrado*, que, gracias a sus editores y colaboradores, se encargó de difundir, promover y prestigiar la propuesta de Azuela, gracias a la aceptación del resto de los escritores que establecieron como modelo esa forma narrativa. En sus páginas encontramos los ejemplos más elocuentes que certifican su importancia en la institucionalización de la novela de Azuela. Veamos los siguientes casos: el 1 de enero de 1925 se publicaron “¿Quiénes serán los escritores de 1925?”, por Francisco Dávalos (26 y 58) y “¿Quiénes serán los artistas de 1925?”, por Otilio Villaseñor (27 y 62), pregunta que responden Francisco Monterde, Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer: “¿Novela? ¿Novela, dice usted? Me encuentro perplejo para contestarle. Estoy temiendo que nos hayamos detenido en *Santa*, porque gustamos de las peores compañías. ¡No! Recuerdo un esfuerzo serio, bien apuntado, pero reducido a doscientos ejemplares para los amigos, por la pobreza de nuestro medio: el de Mariano Azuela en *Los de abajo*, lo más interesante de diez años a la fecha” (26). Claramente, detrás de estas afirmaciones está la controversia literaria de 1924-1925, pero es interesante cómo los redactores del semanario intentan aprovechar la atención suscitada para poner en el ojo público nuevos talentos, por supuesto, en sus páginas.

En la misma publicación, pero algunos días después, el 22 de enero, se empezó a publicar una controvertida encuesta: “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, famosa por formar parte de la polémica literaria de 1925:

Los más distinguidos escritores de México, tanto de la pasada generación como de la novísima, opinan acerca del estado actual de nuestra literatura, a propósito de la

polémica iniciada en los diarios de la mañana. *El Universal Ilustrado* demuestra, con hechos, que es el único Semanario Nacional capaz de preocuparse, periodísticamente, por las más altas cuestiones del momento (30).

La semana siguiente: “Continuamos en este número la interesante encuesta relativa a la moderna literatura mexicana. Para los que ven la parte frívola de este periódico, nada mejor que esta seria y trascendental exposición de opiniones” (s. p.). Las respuestas son excelentes ejemplos del tono que tuvo la polémica en general, pues, como los editores tuvieron el cuidado de incluir a varios autores que representaron las diversas posturas, vale la pena conocerla y analizarla. La primera respuesta es la de Enrique González Martínez, bajo el título “Habla el poeta de ‘Los senderos ocultos’”:

Escribiendo al único crítico de juventud, sinceridad, vigor e inteligencia, Enrique González Martínez expresa sus opiniones, desgraciadamente sólo en lo que a la lírica se refiere:

“Recibí su conferencia y la leí con deleite y provecho, pues más de alguna apreciación crítica, más de un dato y más de una consideración oportuna han contribuido a darme una idea general que afiance o modifique lo que yo pienso acerca del momento actual de la lírica mexicana, mucho más importante de lo que a primera vista parece. Salvo pormenores de menor cuantía y dejando sin comentario lo [que se] refiere y que lo debo a su benevolencia más que a su espíritu justiciero, yo suscribiría sus opiniones, sobre todo en aquellos puntos que revelan entusiasmo por la nueva generación. La [he] seguido con mayor interés y con m[ayor] cuidado de lo que ella misma supon[e] y del grupo que usted prefiere y [...] otros poetas tratados más a la ligera y con menos simpatía por usted, aguarde muchas cosas nobles y bellas” (s. p.).⁴²

El entrevistador se lamenta que su respuesta sólo se refiera a la lírica, pues, seguramente, buscaba la reafirmación del valor de la nueva narrativa por parte de una autoridad como González Martínez; pero, aunque no se refiera a *Los de abajo*, el poeta está de acuerdo en la importancia de la poesía del momento.

⁴² Lamentablemente, las condiciones físicas de este material no permiten la lectura de algunas partes. Las palabras que aparecen entre corchetes son interpretaciones más para reconstruir el texto faltante.

La siguiente respuesta es la de Rafael Calleja, “El juicio de un famoso editor español”:

Don Rafael Calleja, [quien ha se]guido con gran atención [el mo]vimiento espiritual de México, piensa: “Creo que en ningún país de lengua española es más que en México [...]visible una actividad literaria tan fecunda como selecta. Advierto con alegría cómo se destacan de entre el grupo nutrido de escritores mexicanos poetas vigorosos de envidiable presen[cia], de porvenir espléndido, que expresan su espíritu en un castellano jugoso y a la vez muy de siempre y muy de[...]ra, muy nuestro y muy de cada [uno] (s. p.).

No es casual que los redactores del semanario entrevistaran al “famoso editor español”, uno de los fundadores de la Sociedad de Autores Españoles; buscaban un punto de vista comercial que avalara la “recién renovada” industria editorial mexicana como un negocio fructífero, tanto en lo económico como en lo cultural. En esta línea, la respuesta de José Vasconcelos es rotunda:

Sí, aunque todavía en formación. La prueba está en el número de libros que hoy se publican por año, mucho mayor que en años anteriores a la Revolución. Lo q[ue en]gaña es el propósito de buscar sólo dentro de un grupo, dentro de un ce[nácu]lo. Esto vuelve estrechos los juicios. Como todo nacimiento social, las grandes épocas literarias se anuncian, [pri]mero, generosamente, en la cantidad de la producción; lo excelso viene después o viene contenido en ese río de em[ocio]nes y pensamientos impresos. Mie[ntras] no hay gran producción no hay pr[áctica]mente literatura. Parece que una [n]ación entera tuviese que ponerse a [...] a perder, a difundir lo mediano [en]serio como base necesaria para que [se produ]zca la obra genial. Y esto es lo [que] ahora existe, y no lo habíamos te[nido] antes, un gran número de gentes [que t]rabajan afanosamente, poseídas [por el a]nhelo de crear. Los cenáculos se [han d]isuelto, pero se han puesto a tra[bajar] las prensas. Este es un síntoma muy favorable. Cada semana aparece, en cambio, algún libro casi anónimo; todos hemos comenzado así, pero lo que es bueno se impone solo, sin necesidad del bautismo de los críticos. Ya no queremos más críticos, ya es tiempo de que aparezcan creadores. Hay una docena por lo menos de prosistas jóvenes que prometen superar toda literatura mexicana anterior. Sólo por vía de ejemplo citaré a dos casi completamente desconocidos, pero llenos de talento, de preparación y de empuje: Samuel Ramos, Leopoldo Moreno. Atravesamos por una época de renovación de [todos] los valores, y esto forzosamente [tiene] que producir una vigorosa, una resplandeciente literatura (s. p.).

Las palabras de Vasconcelos resumen las condiciones editoriales de México en esos años: una producción mayor a la que había años antes, grandes obras por descubrirse o por escribirse, nuevos nombres que empiezan a despuntar; la renovación social, política y cultura tendría que dejar su huella en las letras nacionales; pero se debe buscar en todas partes, no en un sólo grupo de obras o autores, hay que dejar de concentrarse en la labor crítica y hacerlo en la creación auténtica. En general, para Vasconcelos hay una literatura nacional en ciernes, que tiene su base en el movimiento social que se gestó a partir de la Revolución.

Por el contrario, para Agustín Basave, no hay una literatura moderna propiamente mexicana:

No existe una literatura característicamente mexicana, a pesar de unos cuantos tanteos más o menos afortunados. Para tener literatura propia, necesítase de original ambiente generador.

Podremos tener grandes literatos; pero no una literatura distintamente mexicana. Por toda la mundial tendencia hacia la uniformidad, las literaturas nacionales irán desapareciendo y fundiéndose en una literatura mundial.

Claro es que perdurarán las diferencias individuales; pero, creo que desaparecerá, poco a poco, el exotismo colectivo (s. p.).

La respuesta de Kin-Taniya (Luis Quintanilla), quien publicaba con frecuencia en las páginas de *El Universal Ilustrado* poemas vanguardistas, reitera que el problema no es la literatura en sí misma, sino la percepción de los académicos:

¿Qué si existe una literatura mexicana moderna? ¡INDUDABLEMENTE QUE SÍ! Y no solamente existe, sino que, tanto por el número de los escritores como por la intensidad de las diversas tendencias, puede uno asegurar que el movimiento literario mexicano presente es el más rico, el más interesante, el más trascendental de todos los movimientos intelectuales que hayamos presenciado en nuestro país. El error consiste en que hombres mal preparados para ello, como el venerable señor Salado Álvarez, se atrevan a dar su opinión sobre algo que están intelectualmente incapacitados para comprender y apreciar.

El único requisito para pretender hablar de “modernidad” debe ser, en efecto, VIVIR EL MOMENTO PRESENTE. Y el venerable señor Álvarez, historiador,

académico y periodista reumático, no entiende, no puede sentir este polifónico jazz-band del siglo XX, ¡y sigue bailando su “polka” y sus “lanceros”!

La culpa de que se haya llegado al extremo ridículo de enunciar la pregunta que encabeza esta encuesta, recae toda sobre la falta absoluta de crítica, en México, y sobre los que, como Alfonso Reyes y Eduardo Colín, por ejemplo, permanecen sumidos en el más mexicano de los silencios, en lugar de analizar, con su innegable talento de críticos inteligentes, nuestra producción literaria y trabajar así por la mejor orientación de las letras mexicanas y, sobre todo, de la gente interesada en ella.

La crítica inteligente es inoportuna y molesta como esos postes indicadores que suelen romper el encanto de los paisajes más bellos, pero, como ellos también, es necesaria para que no se pierdan en la excursión los turistas que se aventuran en la selva de las Letras (s. p.).

El tono del reclamo del poeta es violento, pero no deja de asombrar la crudeza y la veracidad de sus palabras, más allá del claro desacuerdo generacional con Salado Álvarez: México no estaba listo para una verdadera crítica, pues “la crítica inteligente es inoportuna y molesta”, y los críticos que podrían cambiar el rumbo de las letras, permanecían callados. En realidad, la respuesta de Kin-Taniya es un buen ejemplo de lo virulenta que se tornó la disputa, dejando fuera el verdadero valor de la literatura por las opiniones personales mal infundadas.

La réplica titulada “La esquividad del eremita de Lagos” corresponde al poeta Francisco González León, quien también expone su punto de vista:

De una carta dirigida a unos redactores, insertamos las siguientes palabras del alto poeta Francisco González León: “Probablemente hoy salgo a Aguascalientes, donde es posible que radique por algún tiempo. De allá le escribiré; y por lo pronto, le expreso humildemente que por lo que se refiere a la encuesta que me propone, no estoy en condiciones de cultura para opinar, y me faltan las necesarias premisas para llegar a la conclusión que usted desea”. “Recibí el ejemplar de EL UNIVERSAL ILUSTRADO, y le quedo muy agradecido por todo” (s. p.).

Pese a la importancia que podría haber tenido la polémica literaria, parecía que no todos los escritores estaban al tanto de lo que ocurría; de la misma forma, el prestigio de la novela de la Revolución no se lograría durante los años veinte, mucho menos durante la controversia;

se necesitarían varias décadas para institucionalizar su valor en la cultura nacional y su correspondiente lugar en la literatura mexicana; pero es en este momento cuando empieza a tener la notoriedad necesaria para que los editores apuesten a ese grupo de obras heterogéneas que se estaban creando e incluyan una sutil etiqueta comercial que, a la postre, identificaría un aparente género literario.

La última respuesta pertenece a Victoriano Salado Álvarez, quien, como era de esperarse, no aplaudía la labor de los nuevos autores:

Me parece, amigo mío, que en este asunto hay una confusión de palabras que conviene aclarar. Existen muchos literatos, algunos de ellos de gran talento; pero no hay una literatura mexicana moderna.

Nuestras evoluciones literarias se habían caracterizado no por el afán de rechazar influencias extranjeras (cosa imposible), sino por la mayor o menor habilidad para adaptarlas a nuestro medio. Tal había sucedido con la misma España, que nunca dejó de ser susceptible a las corrientes exteriores.

Espronceda imitaba a Byron; el duque de Rivas y Zorrilla a Hugo, a Merimée, a Gautier; Larra a Jouy, según se dice (quizás a Swift y a Adison a lo que yo creo). Pero todos componían y mezclaban su extranjerismo con un españolismo tan acentuado que, naturalmente, convertían en materia propia todo lo que habían asimilado.

En la época de la intervención, entre nosotros pasó cosa idéntica. Roa Bárcena había sido imperialista y al escribir la *Noche de Querétaro* era un clásico, pero también era un mexicano. Prieto, Manuel M. Flores, Juan Valle y otros dioses menores eran románticos y mexicanos al mismo tiempo.

Ahora no hay nada de eso; se jactan los jóvenes escritores de seguir unas modas de París que hace años están abolidas en París (pues en esto de la imitación hay que estar muy al cabo de lo que se estila para no salir con trajes del año novecientos en este de novecientos veinticinco).

Me pasan por la memoria nombres de poetas excelentes que podría traer a cuento, que o no hablan de México para nada o lo mencionan de una manera tan ruin y artificiosa que a leguas se conoce o no lo sienten. Su receptividad es libresca, su expresión es retórica, su inspiración es extranjeriza –mal adaptada por cierto.

Y no me maravillo de ese fenómeno. ¿Acaso no miran esos señores lo que pasa en su alrededor? Toda esta sangre que se derrama, toda esta riqueza que se disloca, toda esta sociedad que se desquicia, ¿no les merecen más que desdén o incomprensión? (s. p.).

Aunque en realidad Salado Álvarez asimila en una misma la idea de “literatura nacional mexicana” con “literatura de tema mexicano”, su carta no es tan pesimista si la leemos con

cuidado. Evidentemente, los redactores de *El Universal Ilustrado* la dejaron al final para contrastar su respuesta con la del resto de los entrevistados, como una estrategia retórica de convencimiento, pero, el final de la misiva deja clara una cosa: el crítico, pese a su edad, a su rigidez intelectual, no está en desacuerdo con la temática de la Revolución, por el contrario, le parece extraño que los autores no se hayan detenido un poco más en ella: “¿Acaso no miran esos señores lo que pasa en su alrededor? Toda esta sangre que se derrama, toda esta riqueza que se disloca, toda esta sociedad que se desquicia, ¿no les merecen más que desdén o incomprensión?” Lo cual implica también adscribirse a un realismo-costumbrismo.

En general, si bien este ejemplo de encuesta periodística no tiene mayores diferencias esenciales con el resto de las publicaciones de la polémica literaria, sí manifiesta algo muy importante: las publicaciones periódicas, sobre todo *El Universal Ilustrado* y *El Universal* en una primera etapa, fueron el espacio idóneo para la discusión de ideas nuevas, para el planteamiento de nuevas alternativas y, lo que me compete, para la difusión de la literatura de la Revolución.

Unos años más tarde inició una nueva encuesta-polémica, específicamente el 23 de agosto de 1928, bajo el título “¿México tiene seis personas prominentes?”; en ella, los redactores destacaban a Azuela como novelista, Gamboa el literato, Vasconcelos el pensador y Rivera el pintor: “En la novela, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, parecen tener un largo antecedente y, ahora que empiezan a ser conocidos en Europa, los jóvenes concluyen que América sólo tiene dos expresiones: Rubén Darío, Mariano Azuela” (16). La visión de lo mexicano en Europa fue un tópico que sacudió las páginas de los periódicos en la época y el *Ilustrado* no fue la excepción, así que el redactor literario en París inició, el 22

de noviembre de 1928, “Una encuesta literaria sensacional: Cómo juzgan en Europa a los intelectuales mexicanos”; él apuntaba:

Los valores mexicanos de la generación actual son, quizás, más discutidos en el extranjero que en nuestro propio país. [...] El paisaje intelectual –puramente intelectual– me parece dominado por Diego María Rivera y Mariano Azuela [...] Al segundo empieza a perjudicarle el ser del autor de *Los de abajo* –desastre y pesimismo– porque se olvida que es el novelista de un formidable ciclo revolucionario, de una vasta y poderosa serie que va desde *Mala Yerba* a *Las tribulaciones de una familia decente*, y de *La Malhora* y *María Luisa*. Azuela todavía no es conocido en México y, claro, no hay Secretaría de Educación que se preocupe de preparar la edición popular de sus obras completas. Digamos, valerosamente, que si dentro de pocos años la revolución no aparecerá como una carnicería inútil y miserable, lo deberemos a José Vasconcelos, Ramón López Velarde, Diego María Rivera y Mariano Azuela. [...] En literatura, no existe una preocupación, que, siendo universal, sea mexicana. Tal pareciera ser, un momento, el contenido del “estridentismo”, del “estridentismo” que era –únicamente– Manuel Maples Arce y que con Manuel Maples Arce tuvo su oportunidad en Veracruz. Maples Arce hubiera realizado ya una obra considerable, porque está dotado de la capacidad de emoción poética, si su ignorancia de la técnica, si su increíble y cómoda incultura, si su escandaloso esnobismo no lo ataran como con camisa de fuerza. Se le ha concedido, por los ingenuos, demasiada atención a Maples Arce y a su “Estridentismo”. Abandonado de sí mismo, hace tiempo que estaría en el Limbo (14).

Esta encuesta recuerda la importancia de la perspectiva extranjera, fundamental para la aceptación, primero de *Los de abajo*, y luego del resto de la narrativa revolucionaria, pues fue una manera de validar y prestigiar su independencia y calidad cultura frente a otras naciones, tema que desarrollaré más adelante, a propósito de las traducciones y reseñas en el extranjero.

3.1.2.2. LAS SECCIONES ESPECIALES

Desde 1925, Carlos Noriega Hope impulsaba la publicación de novelas cortas en *El Universal Ilustrado*, entre cuyas filas empezaron a aparecer los relatos sobre luchas

armadas (Dessau 1972: 269) y de índole impresionista regional, los cuales tuvieron cabida en las nuevas secciones que se fueron creando, como “¿Cuál es el mejor cuento que ha escrito usted en su vida?”, donde circularon nombres como el de Luis González Obregón (“El barbero de su excelencia”, 27 de diciembre de 1928: 24-25 y 51), Mariano Azuela (“La luciérnaga”, 3 de enero de 1929: 46-47 y 51), Artemio de Valle-Arizpe (“Las flores del pino”, 10 de enero de 1929: 15 y 36-37), Ernesto Magaña Cosío (“Con el corazón roto”, 31 de enero de 1929: 43-45, 48 y 57); títulos que representan la diversidad genérica que se publicaba en el semanario (narraciones revolucionarias, colonialistas y realistas urbanas). Para nosotros, muchos de estos nombres están olvidados, pero para los editores de *El Universal Ilustrado*, representaron la nueva literatura mexicana y, sobre todo, la oportunidad de mostrar sus recién descubiertos valores literarios, como se percibe en sus presentaciones: “La cuentista fingida” de Pablo C. Moreno “es el primer cuento de un nuevo hallazgo del *Ilustrado*” (8 de agosto de 1929: 13 y 43); “Y cuando pierde” de Miguel Arce, “sin exageración alguna, este cuento mexicano podría figurar en una antología... Lo encontramos en nuestra mesa de redacción, entre un fárrago de originales, donde estaba olvidado y desconocido. Su publicación coloca a Miguel Arce, en primera línea entre los nuevos cuentistas mexicanos” (8 de abril de 1926: 19); “El desertor” de Celestino Herrera Frimont: “He aquí una de sus narraciones mexicanas, tan llenas de color y de vida, que demuestran hasta qué punto está constituyéndose en un futuro gran novelista de la patria” (3 de octubre de 1929: 15); en “El amanuense” de Artemio de Valle-Arizpe, se afirma que “el excelente escritor mexicano, nos ha hecho el honor de escoger al *Ilustrado* para presentar a un verdadero ingenio de provincia, que hasta ahora no había traspasado los límites de su terruño. Como podrá fácilmente apreciarse con la lectura de esta delicada

narración, “El amanuense”, existe, a no dudarlo, un novelista en puerta” (31 de octubre de 1927: 14). Otras secciones creadas *ex profeso* en *El Universal Ilustrado* fueron “La novela mexicana inédita de *El Universal Ilustrado*” y *La novela de los jueves*; ejemplo de la primera es “Verdugo de honras”, “una palpitante narración de nuestra clase media”, publicada el 20 de septiembre de 1928, pues “nuestros deseos son los de publicar, fundamentalmente, cuentos inéditos mexicanos” (31-33 y 52), y de la segunda, “La suprema voluntad”, del 14 de febrero de 1929 (33-35 y 49), ambas de Ernesto Magaña Cosío; se pueden incluir en narraciones de corte realista o costumbrista, pero no en la novela de la Revolución.

En un primer momento, el impulso y la creación de las nuevas letras mexicanas recayó, sobre todo, en *El Universal* y *El Universal Ilustrado*, quizás porque fueron las publicaciones periódicas que más participaron en la polémica de 1925 y, sin duda, buscaban aprovechar el éxito de la reedición de *Los de abajo* y el interés suscitado a raíz de la controversia; pero también porque tuvieron un interés por la literatura nacional desde el principio. Al parecer, las revistas populares como *El Universal Ilustrado* necesitaban defender su valor literario frente a los críticos más conservadores, tal y como hacía el mismo Carlos Noriega Hope en una nota de *El Universal* publicada el 10 de febrero de 1925, donde se amparaba de los ataques contra su semanario:

Convencido de que el éxito de una revista popular –no de una revista para la “élite”, sino precisamente de una “revista de peluquería”–, consiste en la más ecuánime selección de los originales. Ahora los literatos “se hacen pagar su trabajo, si es solicitado por los periódicos que viven del público. De la misma manera las revistas actuales no son otra cosa que una mercancía. Frívola, fútil, vacua, como se quiera, pero al fin reflejo de la mentalidad media de la nación”. Pero son ellas las que han descubierto “los valores reales de la nueva literatura mexicana” como *Revista de Revistas* descubrió a Miguel Othón Robledo. “Y *El Universal Ilustrado* lanzó los cohetes estallantes de Maples Arce y demás estridentistas, presentando a una escuela revolucionaria y actual. Por otra parte, desde Salvador Novo hasta Arqueles

Vela, ha ofrecido un brillante cortejo de jóvenes escritores de un valor indudable a nuestras letras, así tuerza el gesto don Victoriano Salado Álvarez (3).

Este artículo, perteneciente a la polémica de 1925, mostraba, ya tempranamente, cómo la postura beligerante de algunos críticos de la vieja escuela no reconocía los méritos literarios de los autores que las revistas proponían, menos aún su importancia cultural dentro de la elitista academia de las letras; de ahí que, número tras número, revistas como *El Ilustrado* necesitaran reafirmar la calidad de sus selecciones por medio de estrategias populistas como las campañas nacionalistas. En este momento, no está consolidado el *corpus* de la novela de la Revolución; es más, tampoco ha iniciado la fructífera producción en el formato de libro, por lo que los nuevos críticos defienden su postura frente a las intransigencias de sus colegas mayores; en realidad, la polémica de 1932 es la que dará un giro total a la recepción de esta narrativa, como se verá más adelante.

A pesar de la variedad literaria que buscaban los redactores de *El Universal Ilustrado*, las páginas principales las ocuparon los relatos de la Revolución, enmarcados en secciones que sugirieran un *corpus* aún informe: “Páginas de la Revolución Mexicana” (“Los cuarenta ahorcados”, de Gerardo Montaña, 7 de julio de 1927: 35 y 45), “Anecdotario de la Revolución” (“Los lugartenientes de Vidal Tenorio”, de Lino Linares, 11 de agosto de 1927: 23 y 70), “Los grandes cuadros de la Revolución Mexicana” (“El jicote”, de Alfonso Fabila, 21 de marzo de 1929: 38-39), “Un cuento mexicano cada semana” (“El hijo”, de Celestino Herrera Frimont, 9 de mayo de 1929: 15 y 44), “Un formidable cuento mexicano” (“Las mutiladas”, de Carlos M. Samper, 16 de mayo de 1929: 12-13 y 46), “Episodios mexicanos” (“El niño corneta”, por Roberto Barrios, 20 de mayo de 1926: 46 y 66) o “Un cuento de la Revolución”, por J. Xavier Mondragón (2 de septiembre de 1926: 19 y 60). El año de 1928 fue fructífero, pues durante varios meses

Rafael F. Muñoz tuvo lugar dentro de sus páginas: “El feroz cabecilla” (1 de marzo de 1928: 33-35 y 43-44); en el mismo mes publicaría “Soldaderas” (8 de marzo de 1928: 39 y 50-51), “El puente” (23 de marzo de 1928: 35-37 y 47), “Muy hombre” (29 de marzo de 1928: 39-41 y 48). En los siguientes meses la publicación continuó: “El saqueo” (19 de abril de 1928: 35-37 y 51), “La cuerda del General” (26 de abril de 1928: 35-37 y 50-52) y en la sección “Los grandes cuentos de la Revolución”, “Obra de caridad” (6 de septiembre de 1928: 43-45 y 51-52). El 13 de septiembre de 1928, en *El Ilustrado*, encontramos otro cuento de “La novela hebdomadaria de la vida real” llamado “Un episodio heroico de la revolución”, escrito por Mario Rojas Avendaño. (56-57 y 74); más allá del contenido, llama la atención el adjetivo “heroico” que se utiliza. Como se puede notar desde los títulos, estos ejemplos cumplen con las características formales y temáticas del modelo de la novela de la Revolución: temática que gira en torno a hazañas, lugares, héroes o situaciones de la Revolución, lenguaje sencillo y coloquial, carácter testimonial-cronístico, personajes de raigambre popular, realismo extremo, etc. Destaca, por supuesto, la conocida figura de Rafael F. Muñoz, quien empieza a publicar frecuentemente los cuentos que, pocos años después, se incluirían en sus renombrados libros.

Sin embargo, desde el punto de vista de la recepción, vale la pena destacar el alcance mediático de los títulos de las secciones en las que se incluyeron estos textos, pues, además de predisponer la lectura del lector, determinó un modelo formal que fue muy popular para la transmisión de las narrativas de la Revolución. En los ejemplos anteriores, notamos dos tendencias generales: la primera engloba textos con tema mexicano y estilo realista (“Un cuento mexicano cada semana”, “Un formidable cuento mexicano” y “Episodios mexicanos”); la segunda incluye textos también de estilo realista pero de tema

puramente revolucionario (“Un cuento de la Revolución”, “Páginas de la Revolución Mexicana”, “Anecdotario de la Revolución”, “Los grandes cuadros de la Revolución Mexicana”, y “Un episodio heroico de la Revolución”). Pese a esta aparente distinción, ambas clasificaciones no son formales, sino temáticas; la diferencia radica, además, en la percepción que transmiten en el lector: los títulos de las secciones de tema mexicano promueven un sentimiento de aprecio por lo nacional, enfatizando el carácter épico de lo propio con sustantivos como “episodios” o adjetivos como “formidables”; los de tema revolucionario, por su parte, subrayan el valor testimonial con palabras como “anecdotario”, el histórico (“episodio” o “páginas”), el nacional (“los grandes cuadros” y “episodio heroico”). Estos elementos coadyuvan a crear una identidad genérica, por lo menos dentro del semanario, lo cual implica que los textos publicados deban adecuarse a este modelo temático y formal que se duplicará en los textos más amplios, como los libros, al ser, gran parte de ellos, recopilaciones de textos previamente publicados en periódicos.

3.1.2.3. LAS NOVELAS POR ENTREGAS

Dentro de la producción literaria de las publicaciones periódicas, uno de los lugares más importantes lo tienen, como sucedió en el siglo XIX, las publicaciones por entregas o en folletín que, si bien no son sinónimos, en las revistas y periódicos se usaban ambos conceptos. En realidad, por sus características sería apropiado usar “novelas por entregas”, pero en varios ejemplos que he encontrado, los editores utilizan “folletín”. Para mi estudio, prefiero utilizar “novela por entregas”, pues define mejor los modos de transmisión de estas

obras.⁴³ En el caso de la novela de la Revolución, de nuevo *El Universal Ilustrado* tomó la delantera con la publicación de *Los de abajo* el 29 de enero de 1925:

Toca a EL UNIVERSAL ILUSTRADO el honor de ofrecer, antes de que ningún otro periódico, la verdadera novela de la Revolución.

Los de Abajo es una vigorosa síntesis de nuestras tragedias íntimas, que hasta la fecha han quedado inéditas, gracias al afán metropolitano o exótico de nuestros novelistas, incapaces de recoger el espíritu de México en las páginas de un volumen... Fue el Dr. Mariano Azuela quien escribiera esta obra, hace varios años, editando apenas cien ejemplares para sus amigos. Naturalmente, ni el público ni la crítica pararon mientes en esta obra maestra, donde se recoge, con fidelidades de folklorista, el momento doloroso de nuestra transición. Pasaron años, hasta que, en una polémica literaria sostenida en *El Universal*, nuestro compañero Monterde García Icazbalceta defendió la personalidad del ignorado médico de provincia, verdadero novelista... Y, entonces, de la noche a la mañana, hubo curiosidad entre el público selecto de México por conocer la obra de este literato que, desde hace veinte años, publicara libros en pequeñas ediciones, siendo totalmente desconocido del gran público.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO, que vigila atentamente el desenvolvimiento artístico del país, fue quien se propuso, contra viento y marea, mostrar a la Nación la figura interesante del doctor Mariano Azuela. Y ahora siente que ha cumplido con su deber, justificando a un hombre que, a los cincuenta años de edad, se enfrenta, de pronto, con el público y ve su nombre traído y llevado en polémicas. La pequeña gloria –si así puede llamarse– le ha llegado cuando se encuentra en el declive vital... No obstante, nosotros esperamos mucho, todavía, del vigoroso novelista de la Revolución.

Los de Abajo conmoverá hondamente a nuestros lectores. Es una novela desnuda, realista y palpitante, que marca una dolorosa etapa de nuestra vida política, felizmente ya recorrida. El protagonista, Demetrio Macías –en realidad aquel general Julián Medina que se adueñara de Jalisco–, tiene la fuerza de un altorrelieve. Su aventuras nos cautivan y vemos en él, no solamente al hombre inculto que se lanza “a la bola”, sino al vengador de un pueblo sojuzgado y triste, que ve florecer, de pronto, apóstoles rudos, sanguinarios y audaces...” (9).

La presentación de *Los de abajo* es una buena síntesis de lo que sucedió durante la polémica literaria, de la difícil situación editorial de la obra de Azuela y, en general, de muchas de las publicaciones que se escribieron en el exilio, pero también es una muestra de

⁴³ Véase el artículo de Ana Laura Zavala Díaz. “‘Yo nunca escribo una novela sin que me la pidan’: José Tomás de Cuéllar, escritor de novelas por entregas” (2010).

los tópicos que encontramos en gran parte de las revistas y periódicos cuando se trataba de “presentar” su descubrimiento, y de la distancia temporal necesaria para tratar el tema.

Otro caso es el de “La novela semanal”, también de *El Universal Ilustrado*, que, como señala una reseña de Pablo Leredo del 18 de junio de 1925, es uno de los principales aportes a la difusión de la nueva literatura mexicana:

“La novela semanal” núm. 1. junio de 1925. Una de las manifestaciones más importantes de la publicidad literaria, en España, es la de los cuadernos semanales con novelas y cuentos, cuadernos dirigidos casi siempre con un buen gusto unido a amplísima visión comercial.

Recuerdo que en la Península la revista inicial fue La Novela Corta, que desarrolló un vasto y bien pensado programa de difusión intelectual, digno de todo elogio y aplauso, ya que dio a conocer a los mejores novelistas españoles y extranjeros, resucitando aquellas producciones clásicas y románticas que juzgaba la dirección debían conocerse [...] “La novela semanal” que aparece hoy, “sale a la calle –dice el director– sin humos de pretensión; y al recibir el aire, saluda con la mayor cordialidad a toda la prensa nacional”. Explica, el director también, el papel que viene a llenar la novísima revista, y que indudablemente, bien llevada, llegará a tomar incremento. Sin discusión, la vida literaria mexicana necesitaba ya ese camino, por las exigencias de ella misma, pues que los novelistas y cuentistas carecían de medio para difundirse (4).

De nuevo, un panorama del mundo editorial que buscaba nuevos medios para difundir, no sólo la literatura más reciente, sino otras que habían pasado desapercibidas por la lucha armada, por el exilio o por las pobres ediciones en las que circuló. Aunque hay que tomar las palabras de Leredo críticamente, la aparición de “La Novela semanal” marcaría un punto culminante para la difusión de nuevas propuestas, entre ellas, la novela de la Revolución, ya que, dentro de sus 2 o 3 páginas bellamente ilustradas, semana a semana introducía nuevos autores, casi siempre poco conocidos en el medio. Entre las publicaciones que pasaron por “La novela semanal” destacan, por ejemplo, *El Desquite* de Mariano Azuela, de la cual transcribo la reseña de Pablo Leredo, publicada el 2 de julio de 1925:

El Desquite. Mariano Azuela. La Novela Semanal. México, 1925. Publica el autor de *Los de abajo*, en esta nueva revista, la última de sus novelas, de un estilo novísimo y vibrante, en el que asoma una completa renovación de modo novelístico. Ha causado esta obra sorpresa y desconcierto: Francisco Monterde y García Icazbalceta la considera una obra magnífica, superior a cualquiera otra obra del escritor de Lagos; en cambio, hay quien vea en ella una novela de acertijos, indescifrable.

Esto contribuye a que sea leída con más interés. “La Novela Semanal” progresa velozmente, y no cabe duda que si continúa mejorando logrará imponerse en definitiva (3).

También hay ejemplos fuera de la temática de la Revolución en los mismos años; el 7 de julio de 1927, *El Universal Ilustrado* publicó el tercer folletín de “Rouletabille en las fábricas Krupp”, de Gastón Leroux, que correspondía a los capítulos IX-XI (9-12), así como “Return Ticket” de Salvador Novo (29 y 43), del cual comentaban: “hemos recibido carta de algunos lectores felicitando al señor Novo por su estilo original y moderno en estas cuartillas de viaje, y nos causa un verdadero placer recomendar este artículo de la serie” (29). La semana siguiente continuaron con el cuarto folletín de Leroux (14 de julio de 1927: 13-16), y para el 18 de agosto, continuaba la publicación de “Return Ticket” ininterrumpidamente.

Por supuesto, este recurso no fue exclusivo de *El Universal* y sus revistas; en los treinta, *El Nacional* retomó esta estrategia, ya sea fragmentando obras para que pudieran completarse semanalmente, o como el estudio *Emiliano Zapata y el agrarismo en México*, del General Gildardo Magaña, quien el 14 de junio de 1933 publicó el capítulo XVII (3) de su primera edición (aunque la primera, en libro, sería en 1937); o *Pedro Moreno, el Insurgente*, de Mariano Azuela, que “principiará a publicar en su Suplemento del próximo domingo 24 de los corrientes” (anuncios del 15 y 19 de diciembre de 1993: 2).

Uno de los grandes ejemplos de *El Universal Ilustrado* es, por supuesto, la publicación de *Los de abajo*, que se anunciaba constantemente en sus ediciones, como la

del 5 de febrero de 1925: “Lea Usted la Sensación Literaria del Momento: *LOS DE ABAJO*. La Publica Cada Ocho Días Esta Revista” (24). En ese mismo número se publicó, por primera vez, una propaganda de Ediciones Botas e Hijo que indicaba “novelas mexicanas” (66-67). Para 1927, *Los de abajo* ya contaba con ediciones en libro y tenía un lugar en el gusto de los lectores, tanto los críticos como los comunes; no extraña que el 15 de septiembre, *El Universal Ilustrado* decidiera homenajear al autor y a la novela “con motivo de su edición definitiva hecha en Madrid” (40), pues, en palabras de Azuela: “Fuimos muchos millares y para estos millares *Los de abajo*, novela de la Revolución, será obra de verdad, puesto que esa fue nuestra verdad” (40). En este número también se incluyó una entrevista a Azuela realizada por Gregorio Ortega, “Al margen del triunfo de Azuela. El protagonista de *Los de abajo*” (41 y 84-85).

Los primeros años después de la polémica literaria fueron poco productivos (en crítica, pues en producción los listados confirman que ya había un nicho creciente en torno al tema), si comparamos la descomunal producción que vendría a partir de 1928. En las páginas de las publicaciones periódicas, encontramos mayoritariamente reseñas y notas de libros, como “Un hombre, un libro”, acerca de *La raza cósmica* de Vasconcelos (*El Universal Ilustrado*, 18 de marzo de 1926: 49 y 66); o la de Herrera Frimont que escribió para la sección de *El Universal Ilustrado* “Libros y Revistas que llegan” sobre *Panchito Chapopote* de Xavier Icaza: “Por fin, como un exponente de lo que debe ser nuestra novela, con técnica nueva y con marcado sello de nacionalismo, hace su presentación en nuestras letras *Panchito Chapopote*” (10 de mayo de 1928: 62). Menudean cuentos y narraciones de la Revolución, como “El niño corneta” de Roberto Barrios, “dramático episodio de nuestra vida revolucionaria” (*El Universal Ilustrado*, 20 de mayo de 1926: 46);

“Magnavox 1926” de Xavier Icaza “tiene el sabor de nuestras cosas, a través del sentido moderno” (*El Universal Ilustrado*, 6 de enero de 1927: 22).

Uno de los casos más curiosos fue el de los ferrocarrileros, quienes tuvieron una sección creada expresamente para sus manifestaciones literarias, cercana a lo que se conoce como novela proletaria. Las “Páginas literarias por y para los ferrocarrileros” fue una sección a cargo de Esteban Rouch, quien cada semana ofrecía a los lectores la visión de los trabajadores: “Continuamos en este número en poner de manifiesto los nuevos valores literarios que laboran en las Líneas Nacionales, tocando por ahora su turno al señor Rogelio E. Rivera, joven ferrocarrilero que gusta de galantear con las musas, tratando de adaptarse a la nueva modalidad literaria. Vaya, pues, esta página, donde damos a conocer algunas de las producciones del citado rielero, que ha contribuído con su producción a engrosar la línea de ferrocarrileros que escriben” (14 de julio de 1927: 9). Rox de Lóriga, en su “Glosario editorial”, cada semana incentivaba la producción de literatura nacional y social: “Por medio de las presentes líneas hacemos un cordial y sincero llamado a todos los ferrocarrileros de la República, así laboren en el más lejano rincón del sistema ferroviario, nos aporten su colaboración entusiastamente, en la inteligencia de que tendrá la acogida que se merece en nuestra redacción [...] Como ya lo hemos manifestado anteriormente, existen inteligencias ignoradas. Individuos de talento que lo único que necesitan es darse a conocer” (28 de julio de 1927: 4). Pese al aparente vínculo que podría tener esta “novela de ferrocarrileros” con la novela de la Revolución (el ferrocarril es un *leitmotiv* en la literatura sobre el tema), está más relacionada con la novela proletaria de los años treinta. Sin embargo, no hay que olvidar que el estatus de los ferrocarrileros dependía, en gran medida, de la importancia de los ferrocarriles durante la Revolución mexicana.

La propuesta de *El Ilustrado* es interesante, no sólo por la curiosa temática, sino por la aparente cercanía que podría tener con la novela de la Revolución; en realidad, los textos se parecen más los relatos costumbristas que también compartían las páginas del semanario. Entre los textos publicados en la sección “Páginas literarias por y para los ferrocarrileros” estuvieron: “Cuento ferrocarrilero”, de Rox de Lóriga (6 de enero de 1927: 18); “Un cuento ferrocarrilero: La tercera en el pecho”, de J. Munguía Torres (24 de febrero de 1927: 14); “¡Usted no sabe quién soy yo!”, de J. Murguía Torres, una “chispeante aventura ferrocarrilera muy frecuentemente a bordo de los trenes” (7 de julio de 1927: 13 y 45); “Notas de mi carnet”, por Rogelio E. Rivera (14 de julio de 1927: 9); “Cuento sintético”, por Esteban Rouch (28 de julio de 1927: 6); “Amor de los amores” (11 de agosto de 1927: 10). En la “Sección ferrocarrilera”, a cargo de Rox de Lóriga, “Meditaciones sobre los rieles” (14 de julio de 1927: 8 y 55.); “Glosario editorial”, de Rox de Lóriga (21 de julio de 1927: 4); “Sobre una locomotora” por Máximo Bontempelli (21 de julio de 1927: 6 y 60); “Diario de un agente. En una pequeña estación del Pan-Americano” por Rogelio E. Rivera (4 de agosto de 1927: 6); casos aún más curiosos como los poemas impresionistas de los “Rieleros poetas”: “Las últimas producciones de Daniel Rossano A.” (se refiere a *Preludios*, prologado por Federico Gamboa; 28 de julio de 1927: 8). Con el regreso de la editorial ferrocarrilera el 1 de septiembre de 1927 en la página 6, la sección incluyó tanto cuentos breves (“Entrevistas ínfimas: con un papelerero” de Teotimo, “Impotencia” de Amparo M. Espinosa T. y “Enigma” de Daniel Rossano), como poemas (“Íntima” de Samuel Ortega Hernández); además de un reportaje en la “Miscelánea ferrocarrilera” titulado “Notas mundiales”, sección de Estevany Saucedo (7); o en el apartado “De la vida inquieta del ferrocarrilero”, “Una aventura interesante” de Rox de Loriga (8). Los textos

breves continuarían apareciendo la semana siguiente: “Dionisio”, de Miguel Valadez, “Claro de luna”, de D. Rossano, “El mendigo...”, de A. Valdez Recio (8 de septiembre de 1927: 8); y durante todo el mes: “De la vida inquieta del rielero: Un cuento sencillo”, por Esteban Rouch (29 de septiembre de 1927: 4), y “Los caminos de hierro y la obsesión del viaje”, por Gudelio Morales (29 de septiembre de 1927: 5).

3.2. LOS NUEVOS TIPOS DE ESCRITORES “PROFESIONALES”: CRONISTAS, TESTIGOS Y PERIODISTAS

Como señala Luis Leal, el panorama literario en México cambió en 1928: “el interés del público en el cuento de la Revolución obtiene su más alto nivel a partir de 1928 y decae hacia 1940. Durante esos doce años aparecen tanto en periódicos y revistas como en colecciones y antologías más cuentos sobre la Revolución que sobre ningún otro aspecto de la vida mexicana” (1976: xii). Este margen temporal coincide, obviamente, con la actividad editorial de *El Universal Ilustrado*, pues en 1927 y 1928 tuvo un fuerte impulso basado en los relatos revolucionarios, pues “fue hasta la Revolución Mexicana cuando hubo muchos corresponsales de prensa abocados a informar sobre ésta e incluso fotógrafos, cuyas imágenes resultaban impactantes por reflejar la crudeza de la lucha armada. Estos pertenecían a agencias, a publicaciones extranjeras y mexicanas” (Navarrete Maya 2007: 54). Es cierto, gran parte de las consideradas novelas de la Revolución están firmadas por periodistas, y muchas de ellas, por su apego al valor cronístico, las podemos encontrar citadas como fuentes históricas, como es el caso de *Contra Villa. Relatos de la campaña 1914-1915* del General Manuel W. González, clasificada junto a los libros históricos del movimiento armado. Como he venido diciendo a lo largo de este trabajo, la novela de la

Revolución se ubica en un lugar intermedio entre la historia y la literatura; para algunos, las narraciones documentan hechos concretos; para otros, esas mismas narraciones son más ficcionales que testimoniales. En realidad, la azarosa conformación de un modelo literario escueto que proponía, como eje, un tema (el de la Revolución) y una forma principal (la prosa narrativa), provocaron la desmesurada producción que se ha etiquetado bajo un mismo nombre.

Sin embargo, gran parte de la explicación la encontramos en los autores de estas obras: periodistas y testigos de primera o segunda mano, quienes frente al público tenían la credibilidad suficiente para prestigiar un modelo literario que proponía un realismo y un apego histórico absoluto. Si bien *Los de abajo* no tiene un estilo cronístico, la cercanía con el realismo provocó la identificación, tanto en el público como en los escritores. Pero si analizamos con cuidado el resto de la producción novelística de la Revolución, podemos notar que este realismo se interpretó de dos maneras: como cuadros de costumbres y como crónica: “is the name given in Spanish to a hybrid genre that combines literary with journalistic elements in a variety of ways, resulting in brief texts that often focus in contemporary topics and issues addressed in a self-consciously literary style” (Aníbal González 2007: 24). En efecto, la crónica es un género híbrido de la literatura y el periodismo, muy cercano a lo que vemos en muchas de las novelas de la Revolución, ya que, “as a journalistic genre, the *crónica* was obliged to convert news of current events and to be subject to the commercial law of supply and demand. As a literary genre, it had to be original and entertaining but it also had to be well written, with a solid philological awareness of the history of language” (Aníbal González 2007: 28). Bajo estas palabras, la novela de la Revolución encuentra su antecedente más directo en las crónicas

decimonónicas. En la sección “Crónicas de la semana” del tomo I de *El Renacimiento*, de 1869, encontramos una crónica descriptiva que bien puede encajar en el estilo costumbrista:

México se anima por todas partes en el día del Señor; las calles están hendidas de gente, las iglesias concurridas, la alegría derrama una lluvia de luz y de flores sobre esta población zumbadora y turbulenta que va y viene, que canta, que ríe, que grita y que parece olvidarse de las penas de la vida, entregándose a los regocijos de una fiesta deseada en seis largos días de trabajo.

Pero donde México es encantador los domingos, es en la plaza de Armas, en el atrio de la Catedral y en las calles centrales, particularmente en las de Plateros y San Francisco. Allí está el corazón, el foco de la belleza, del lujo y del buen gusto. Allí se ve a la flor y nata de las hermosuras mexicanas, con sus elegantes atavíos y en todo el esplendor de su beldad (*El Renacimiento* 1979: 51).

Contrastemos el fragmento anterior con uno de la novela *¡Ladrona!* de Miguel Arce:

Era domingo y desde muy temprano, como de costumbre, empezaron a llegar de los ranchos cercanos vendedores de gallinas y de otros pueblos, comerciantes en monos de Guadalajara, juguetes de Celaya, chicle de Talpa, longaniza de Cocula, alfajor de Colima y mil especialidades de lejanas ciudades. [...] Los comerciantes locales consideran en este día poco práctica la estrechez de sus almacenes y sacan a la calle lo mejor de sus mercancías: los últimos percales floreados, los fustes relucientes, los quesos añejos o frescales, la miel de abejas o los pilones de azúcar (1985: 90).

A pesar de los más de cincuenta años que hay entre uno y otro, los dos fragmentos tienen una cercanía narrativa asombrosa, muy probablemente por el gusto literario que tenían los escritores mexicanos exiliados durante el movimiento armado en Estados Unidos. Pero incluso las novelas de la Revolución más tradicionales conservan este apego a los modelos literarios del siglo XIX, como se ve en el inicio de *Apuntes de un lugareño* de José Rubén Romero:

Pintada de un añil corriente se alzaba mi casa cerca de las Cuatro Esquinas. En el fondo del patio, poblado de geranios y rosales, la sombra prieta de los vástagos sobre la pila siempre rezongona. Angostos corredores llenos de macetas. Cuartos bastante oscuros. Este es el recuerdo que tengo de la casa donde nací. [...] De aquella escuela solamente dos detalles guardo en la memoria: que me saqué un plato de cajeta quemada en una rifa y el suave y perfumado recuerdo de los días de campo organizados como premio a la aplicación o como descanso mensual a la tarea de conjugar un verbo o de multiplicar por nueve, y eso las alumnas más aprovechadas, cantidades de cuatro guarismos (1991: 53).

Esta larga tradición costumbrista la encontramos en otras novelas decimonónicas, más cercanas, por el tema y el punto de vista, a *Los de abajo*, como *La bola* de Emilio Rabasa (1887), la cual, si bien comparte la descripción detallada del paisaje y de las costumbres del pueblo, la agilidad de los diálogos, la claridad ideológica y la crudeza narrativa la convierten, seguramente, en un fuente de inspiración, para Azuela y Guzmán:

¡Y a todo aquello se llamaba en San Martín una revolución! ¡No! No calumniemos a la lengua castellana ni al progreso humano, y tiempo es ya para ello de que los sabios de la Correspondiente envíen al Diccionario de la Real Academia esta fruta cosechada al calor de los ricos senos de la tierra americana. Nosotros, inventores del género, le hemos dado el nombre, sin acudir a raíces griegas ni latinas, y le hemos llamado *bola*. Tenemos privilegio exclusivo; porque si la revolución como ley ineludible es conocida en todo el mundo, la bola sólo puede desarrollar, como la fiebre amarilla, bajo ciertas latitudes. La revolución se desenvuelve sobre la idea, conmueve a las naciones, modifica una institución y necesita ciudadanos; la bola no exige principios ni los tiene jamás, nace y muere en corto espacio material y moral, y necesita ignorantes. En una palabra: la revolución es hija del progreso del mundo, y ley ineludible de la humanidad; la bola es hija de la ignorancia y castigo inevitable de los pueblos atrasados (Rabasa 1919: 204-205).

En el texto anterior notamos una fuerte crítica, no sólo al movimiento armado y sus razones, sino también al término “revolución” que, por sí mismo, debería significar un cambio total en los sistemas sociales, situación que no se ve en la novela de Rabasa. Es una fuerte estocada a este concepto, muchas veces usado sin razón, desvalorizando su significación en el campo semántico del simbolismo histórico, como se podrá ver también en las crudas palabras de Mariano Azuela en *Los de abajo*:

De lo alto del cerro se veían un costado de la Bufo, con su crestón, como testa empenachada de altivo rey azteca. La vertiente, de seiscientos metros, estaba cubierta de muertos, con los cabellos enmarañados, manchadas las ropas de tierra y de sangre, y en aquel hacinamiento de cadáveres calientes, mujeres haraposas iban y venían como famélicos coyotes esculcando y despojando.

En medio de la humareda blanca de la fusilería y los negros borbotones de los edificios incendiados, refulgían al claro sol casas de grandes puertas y múltiples ventanas, todas cerradas; calles en amontonamiento, sobrepuestas y revueltas en vericuetos pintorescos, trepando a los cerros circunvecinos. Y sobre el caserío

risueño se alzaba una alquería de esbeltas columnas y las torres y cúpulas de las iglesias.

-¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie! –pronunció Solís conmovido. Luego, en voz baja y con vaga melancolía:

-Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los de las turbas entregadas a las delicias del saqueo; a que resplandezca diáfana, como una gota de agua, la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!... ¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!... ¡Lástima de sangre! (1996a: 71-72).

De la misma forma en que Rabasa criticaba estos impulsos sin fundamento ideológico, desorganizados y estériles, Azuela levanta una polvareda de dudas sobre la utilidad del movimiento armado. Pero hay una diferencia fundamental: en Rabasa es el narrador quien enuncia la idea; en Azuela, son los personajes mismos. Aunque en otra línea (la de una crónica testimonial en primera persona), Martín Luis Guzmán descubre inconsistencias entre las filas revolucionarias, y, pese a sus propias creencias, reconoce la falsedad de esta mitificación, como vemos en *El águila y la serpiente*:

Atento a cuanto se decía de Villa y el villismo, y a cuanto veía a mi alrededor, a menudo me preguntaba yo en Ciudad Juárez qué hazañas serían las que pintaban más a fondo la División del Norte: si las que se suponían estrictamente históricas, o las que se calificaban de legendarias; si las que se contaban como algo visto dentro de la más escueta realidad, o las que traían ya tangibles, con el toque de la exaltación poética, las revelaciones esenciales. Y siempre eran las proezas de este segundo orden las que se me antojaban más verídicas, las que, a mi juicio, eran más dignas de hacer Historia (2010: 169).

Otra de las grandes influencias es *Tomóchic* (1893) de Heriberto Frías la cual, muy prematuramente, retrataba las anécdotas de un movimiento revolucionario, en un estilo que podemos encontrar, años más tarde, en Rafael F. Muñoz:

Era un espléndido día aquel 30 de octubre. Había helado fuertemente en la madrugada, pero el sol apareció tras las montañas en un cielo de azul purísimo. No obstante, continuaba sobre el campo el sombrío espectáculo del desastre, y los

mismos contornos tristes de las casas arruinadas y de la iglesia en escombros, ardiendo silenciosamente, abandonada, vomitando negras humaredas, tornaron a angustiar al oficial predisponiéndole más que nunca a la tristeza (Frías 1998: 226).

Pero a cien metros, a ciento cincuenta, a doscientos metros de la orilla de la laguna, el caballo fuese fatigando de no encontrar tierra firme bajo sus herraduras, de meter los cascos en un lodazal negro, espeso, congelado. Y aun cuando el nivel del agua no le llegaba al vientre, ya no sacaba las pezuñas al aire; seguía caminando firme, pero lento, recto pero fatigado, resoplando como una locomotora. De sus narices abiertas, dos grandes agujeros negros, salían chorros de un vaho espeso. Las orejas enhiestas parecían percibir una misteriosa señal de peligro que partiera de las aguas, agitadas en círculos concéntricos que iban borrándose en la distancia (Muñoz 1976: 68).

El primer ejemplo es un párrafo de *Tomóchic*, en el que se describe el paisaje en ruinas tras una fuerte batalla. La descripción augura un destino inevitable y trágico, donde las enumeraciones plagadas de adjetivos semánticamente pesimistas alimentan la incertidumbre del lector. En la misma línea está el segundo ejemplo, tomado de “Oro, caballo y hombre” de Muñoz: la cuidadosa concatenación de detalles de la escena intensifica la acción retrasando el fatal e inminente desenlace. En ambos fragmentos, el realismo, cuidado por medio de la economía del lenguaje típicamente periodística, acentúa el dramatismo y, por ende, la agilidad del texto.

El estilo cronístico no sólo lo podemos encontrar en las meticulosas descripciones; también la cronología es un mecanismo inherente a este género y, en el caso de la novela de la Revolución, le da una cercanía histórica invaluable. Veamos el caso de *Las caballerías de la Revolución* de José C. Valadés, quien también fungió como periodista:

Decidido a detener al general Álvaro Obregón, el general Rafael Buelna salió de la ciudad de Tepic llevando lo más selecto de su gente. El mando de esta escolta se lo dió al general Rafael Garay.

Sin un plan definido para asaltar a Ixtlán, donde el general Obregón había establecido su cuartel general, Buelnita se detuvo en las goteras de la población, sin que su presencia causara la menor sospecha, y envió espías al centro del poblado, con el objeto de darse exacta cuenta de qué elementos contaba el jefe del cuerpo de ejército, en caso de que hiciera resistencia. Obregón, muy ajeno a la determinación

de Rafael, se encontraba en Ixtlán solamente acompañado de su estado mayor y de una pequeña escolta, preparándose para continuar su viaje hacia el Sur, ya que el grueso de la columna revolucionaria tocaba los límites del Estado de Jalisco (José C. Valadés 1937: 79-80).

Aquí también encontramos el estilo concentrado, muy característico de la crónica periodística, determinado, principalmente, por las restricciones editoriales del periódico y el estilo propio de la crónica decimonónica. En *Las caballerías de la Revolución*, los capítulos aparecen en orden cronológico, de hecho, se agrupan por eventos históricos, mientras que los párrafos son pequeños e informativos.

Alfonso Taracena también ofrece un excelente ejemplo en su obra *En el vértigo de la Revolución mexicana*:

Enero 1º.- Es agraciado con la reelección el Gobernador perpetuo de mi Estado de Tabasco, Gral. Abraham Bandala. Por supuesto que no ha habido tales elecciones. Al frente de mi casa queda el sitio en que cada y cuando se instala una mesa electoral. Es la gran mesa familiar del comedor, mueble que es cubierto con plomizo cobertor de lana sobre el que se tienden montones de boletas que llenan pausadamente los vecinos. No se necesita de tropas para mantener el orden, que es absoluto. A la gente vieja no le importa la consigna; parece resignada y hasta contenta de que haya paz y trabajo en abundancia, y ni la suplantación de firmas, que he visto con mis propios ojos, la conturba; una de las víctimas, músico, ha sonreído al descubrir la farsa.

—¡Ajá, bribones!— ha dicho solamente a los de la mesa, que le devuelven sus risas.

Pasan de dos lustros los que lleva de gobernarnos el mandarín que nos ha tocado en suerte en mi provincia; se trata de un vejete enamorado y propenso a los arrebatos, un soldadón de tanto cepillado ya y lleno de servilismo faldero hacia su amo, el Gran dictador. Parece seguir al pie de la letra las instrucciones que sin duda se le señalaron desde el primer momento: conservar el orden sobre todas las cosas; tener contenta a la aristocracia; dejarla que veje, si quiere, a los humildes, no escandalizarse por los abusos de los hacendados para con los jornaleros, así lleguen a la crueldad; y, para quienes clamen contra el caciquismo, el calabozo pestilente, las “monterías” o Quintana Roo (1930: 7-8).

Aquí, el autor hace un relato cronístico, en el que los capítulos son nombrados por los años y casi cada párrafo trata de una fecha en especial. Sin embargo, llama la atención el realismo, la crudeza descriptiva, así como la fuerte tendencia ideológica en esta obra,

constantes que ya veíamos en *La bola y Tomóchic*. Una anécdota que podría haber pasado desapercibida se convierte, a los ojos de un personaje aterrorizado por las barbaries de su pueblo, en una fuerte crítica social y política basada en hechos históricos de 1907: unas elecciones que nunca se llevaron a cabo, la eterna reelección de un cacique que no indigna a nadie, y que, ante la obvedad más absoluta, sólo recibe la sonrisa indiferente y juguetona de su pueblo.

Sin duda, el siglo XIX ha aportado varios modelos literarios a la novela de la Revolución, entre ellos la crónica. Los periodistas que cubrían los hechos recurrieron a estos modelos por accesibilidad y por preferencia entre el público y, a su vez, el público accedió a ellos por gusto y curiosidad. De esta forma, se fue creando un estrecho vínculo entre el quehacer periodístico y la literatura realista que, en la novela de la Revolución, encontró un mercado idóneo. La aparición de estos relatos y el éxito de *Los de abajo* impulsaron a testigos y participantes del movimiento armado a escribir sus memorias de la Revolución; pero muchos de ellos carecían de la calidad literaria que sí tenían sus colegas periodistas.

Para el propósito de mi trabajo, tomaré un par de ejemplos de periodistas que forman parte de los novelistas de la Revolución: el de Martín Luis Guzmán y, sobre todo, el de Rafael F. Muñoz, ya que, en este momento, fueron los autores más publicados en las revistas y periódicos, así que el análisis de la difusión de sus obras dentro de las publicaciones periódicas es clave para entender el complicado proceso de establecimiento del modelo de la novela de la Revolución. En primer lugar, se debe partir de un concepto clave para el periodismo moderno desde el siglo XIX:

El *reporter* diremos que es una figura que nos viene del periodismo noticioso norteamericano, donde surgió a mediados del siglo XIX. Ésta era un personaje con

espíritu aventurero, observador y activo, que se aparecía como por arte de magia en el momento menos esperado. Para él su actividad cotidiana representaba y representa la posibilidad de transformar hechos sociales en noticia y de elaborar la nota informativa y el reportaje con un lenguaje atractivo e impactante (Navarrete Maya 2007: 75).

Esta figura será muy importante para entender la popularidad de los relatos revolucionarios, pues responde a un modelo periodístico sumamente explotado. De ahí que muchos de los testigos presenciales de la Revolución mexicana hayan sido periodistas que originalmente fueron a cubrir una noticia al lugar de los hechos, aunque no siempre con el sentido inmediato del reportaje.

La obra de Martín Luis Guzmán siempre despertó la curiosidad de los editores y no fue la excepción para los colaboradores de *El Ilustrado*. El 26 julio de 1928 se publicó “Apuntes de la revolución mexicana. Una visión de Venustiano Carranza y Álvaro Obregón”, con la siguiente presentación: “Este capítulo, inédito en México, de Martín Luis Guzmán —el hombre de letras que, domingo a domingo, encanta a los lectores de *El Universal* con sus relatos maravillosamente gráficos de la Revolución Mexicana—, encuadra perfectamente con la fotografía que aparece en esta página y con el momento actual” (9). Esta nota se refiere tanto al arranque de la publicación de *La sombra del Caudillo*, como a los textos que formarían parte de *El águila y la serpiente*, publicados desde 1927. Cabe señalar que la opinión pública de Guzmán era muy variada, ya que, al mismo tiempo que los lectores aceptaban gustosos sus textos, el ambiente político del momento lo mantenía en el exilio.⁴⁴

⁴⁴ El caso de Martín Luis Guzmán es, por demás, ejemplar en cuanto a la situación política del momento: en 1919 regresó a México tras un exilio, dirigió *El Heraldo de México*, y es nombrado secretario particular del secretario de Relaciones Exteriores, Alberto J. Pani. Para 1922 funda el periódico *El Mundo* y es elegido diputado. Su suerte cambia al apoyar la candidatura presidencial de Adolfo de la Huerta y es, de nueva cuenta, exiliado hasta 1936 (Olea Franco 2002: 436-439). Curiosamente, nunca perteneció en estos años, como el resto de los ateneístas, a la cruzada educativa de Vasconcelos. Para Fernando Curiel, esta podría justificarse

El Universal también difundió tempranamente la obra de Martín Luis Guzmán, primero con *El águila y la serpiente*, cuyos fragmentos aparecieron en la página editorial de las ediciones diarias o en la tercera sección de la edición dominical, ambas bajo el título “De mis días revolucionarios”, por ejemplo, “En la casa de don Joaquín Casasús” (31 de enero de 1927: 3 y 5), “Un ardid de Breceda” (27 de febrero de 1927: 1), “La carrera en las sombras” (6 de marzo de 1927: 1);⁴⁵ después con *La sombra del Caudillo*, donde se empezó a publicar desde el 27 de mayo de 1928 hasta el 20 de octubre de 1929 (Zavala Díaz 2002: 786-788); posteriormente, con las *Memorias de Pancho Villa*, ya en el suplemento dominical *Magazine para todos*, del 31 de enero de 1937 hasta el 23 de julio de 1939 (Zavala Díaz 2002: 788-797).

La reseña que aparece en “Libros mexicanos” llama la atención por su sencillez explicativa: “Un lector asiduo de *El Universal* no ha menester comprar este grueso libro de

de la siguiente forma: “¿Por qué Guzmán, antiobregonista confeso, fue a dar a la Secretaría de Relaciones Exteriores y no a Educación Pública? ¿No estaba su lugar natural junto a los muralistas, a la colección de clásicos, a la revista *El Maestro*? Una hipótesis. Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos se empeñan en una tarea semejante, sólo que en frentes distintos. El segundo pugna por la redención del retraso cultural; el primero, por la redención de la barbarie cívica. El objetivo de Vasconcelos es la educación; el de Guzmán, reconociendo la importancia del primero, la política. Las armas de Vasconcelos: las escuelas, las bibliotecas y las bellas artes. Las de Guzmán: el periodismo, la crítica, el partido revolucionario. Vasconcelos se dirige al pueblo. Guzmán a los caudillos. Vasconcelos se ve asistido por pintores, escritores; Guzmán lucha solo y su pluma (y su radiodifusora). La suerte les responde de manera disímbola. Si bien desde diversas posiciones, Vasconcelos ministro, Guzmán diputado y director de un diario, rompen con Obregón. Ahora que en tanto la obra de Vasconcelos –aquellas escuelas, aquellos tiros de clásicos de 25, 000 ejemplares por título, aquella revista con 75, 000 copias, el muralismo, etcétera–, enraiza y perdura, el censor Guzmán, por el contrario, se topa con el desdén. Nadie celebra su rechazo al obregonismo y al pablismo faltos de ideología, su remedio barrediano del Partido Único de la Revolución. Menos todavía se celebran los artículos, también publicados en *El Herald de México*, que complementan la serie. Despiadadas requisitorias contra el militarismo político mexicano –aquí no hay militares a secas sino militares políticos–, y contra los primeros prevaricadores, ladrones, de la Revolución triunfante; inmoralidad cuyos orígenes retrotrae a la infamia porfirista (el folletínista de *La querrela...*, recuerde el lector, lo hace hasta la mismísima Independencia). En nada corrige, desde las páginas de *El Herald*, de *El Mundo*, el estado de atraso político, la incivildad dominante, la fiesta de facciones. Sólo rechazo, oídos sordos, indiferencia le acarrea el abordar, *in situ*, los temas de los que escribió en el Madrid de 1915 y en el Nueva York de 1916 a 1919: los abusos de poder, la errónea política norteamericana de los gobiernos nacionales, la incuria de los intelectuales y las clases decentes, el desorden, la improvisación” (1993: 155-156).

⁴⁵ Para más información, véase la “Bibliografía” en la edición crítica de *La sombra del Caudillo* (Guzmán 2002), a cargo de Ana Laura Zavala Díaz (2002: 783-786).

anécdotas revolucionarias, bien escritas. Sin embargo, ha llegado ya la segunda edición” (25 de octubre de 1928: 35). En sus “Notas bibliográficas”, Celestino Herrera Frimont (29 de noviembre de 1928: 29 y 55) ahondaba en aspectos que se retomarían en la consolidación del *corpus*:

La Revolución, el determinante suceso de todas nuestras actividades a que se contrae nuestra época, que logró reformar instituciones, modificar conceptos y ampliar nuestra visión; que revalorizó manifestaciones artísticas autóctonas y que en su esfuerzo noble nos está acercando a la posesión de un arte **nacional**. Esfuerzo gigante que era alentado por intelectuales de valía; enorme hoguera que recibía el soplo de los preparados; impetuosa corriente encauzada por espíritus que trataban de contrarrestar la incultura y el primitivo impulso de aquellos de sus ejecutores salidos del pueblo y que por el abandono de regímenes anteriores escasamente habían aprendido a leer unos, y otros ni siquiera eso. [...] El libro de Guzmán viene a enriquecer el pequeño acervo de la literatura revolucionaria —escasamente podemos citar como novela de la Revolución a *Los de debajo* de Azuela, quizá por única tan elogiada y unos cuantos ensayos históricos de determinadas épocas revolucionarias-literatura que dada la magnitud del suceso debería ser la más copiosa y dado también que en la música, al conjuro de las canciones sentimentales de los campamentos revolucionarios y de los evocadores “corridos” populares se ha llegado al movimiento nacionalista que tiende a singularizar nuestra música, y en pintura después de algunos tanteos se ha llegado a la formación de una escuela, discutida y hasta menospreciada por espíritus miopes, pero al fin **mexicana** (29).

En este fragmento, Herrera Frimont ya notaba la clara influencia de la Revolución en la vida cultural de México, principalmente por el nacionalismo. Su postura es clara: realzar la labor de los intelectuales en la renovación social, rubro en el que bien se puede ubicar el trabajo de Martín Luis Guzmán. La siguiente parte de la reflexión se centra en el libro de Guzmán, cuya publicación viene a acrecentar el *corpus* de las obras sobre la Revolución, las cuales, para el crítico, aún son pocas, sobre todo si las contrastamos con el amplio registro de obras musicales y pictóricas de tinte nacionalista. Para Herrera Frimont, gracias a esto *Los de abajo* ha tenido notoriedad, pues ha sido la única obra verdaderamente literaria sobre la Revolución, frente a los que, él considera, ensayos históricos. Guzmán, por tanto, es una adhesión virtuosa a este escaso grupo de obras en formación.

El 31 de julio de 1928, Enrique Díez-Canedo publicó en *La Voz Nueva* su reseña

“*El águila y la serpiente*”:

Todos los tiempos revueltos han producido en literatura obras fuertes. Será un poema épico, una colección de cantos, como nuestros romances; será la novela picaresca o la narración stendhaliana, el relato popular o la concepción ideológica. ¡Cómo no ha de ser hoy el país mexicano, lo mismo que Rusia, venero abundante de temas, arsenal inmenso de materiales? A propósito de la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela, se hizo resaltar la semejanza entre los escritores mexicanos y los rusos. Puede haber algo de imitación, de influencia inevitable. Tal vez se compare también ahora el arte de narrador de Martín Luis Guzmán con el de los novelistas eslavos. Es muy difícil discernir entre lo que se parece por el asunto y lo que se parece por la manera. En la manera encuentro yo a este escritor muy distinto de aquéllos. Está siempre muy sobre sí, vigilante, para que nada desvirtúe la fuerza de lo que quiere expresar.

Las palabras del reseñista resaltan las virtudes de Guzmán desvinculándolo de la obra de Azuela, lo cual, en este momento, era muy importante para un novelista de la trayectoria de Guzmán. *Los de abajo* fue un punto de partida, una llamada de atención, pero Guzmán no deseaba aparecer como epígono de Azuela, pues su estilo no era ni remotamente cercano al de Azuela. Aún así, la historia literaria los ha ubicado en el mismo rubro por tener en común sólo el tema.

Por otro lado, también es importante analizar el caso de Rafael F. Muñoz y su vasta producción, difundida en las publicaciones periódicas, ya que, como afirma Domínguez Michael, “fue Muñoz quien hizo del cuento corto una de las formas preferentes de la literatura de la revolución. No podía ser de otra manera pues los suyos son cuentos donde la fábula legendaria es casi un corrido en prosa determinado por la moraleja” (Domínguez Michael 1996: 47). “El feroz cabecilla” publicado en *El Universal Ilustrado* el 1 de marzo de 1928, se presenta como un “emocionante relato absolutamente verídico, arrancado de nuestras páginas revolucionarias” (33); en la presentación del cuento “Muy hombre”, publicado el 29 de marzo de 1928 en *El Universal Ilustrado*, se anotaba: “Verdadero interés

han despertado las narraciones, escritas especialmente para este periódico por el conocido periodista don Rafael F. Muñoz, basadas en palpitantes acontecimientos de la vida revolucionaria de México. La presente “novelette” narra la tremenda toma de Torreón, por las fuerzas villistas” (39). De nuevo, encontramos otro marbete tratando de clasificar un relato que sobrepasa los límites de un cuento, pero que no alcanza la proporción de novela. Los nombres pueden variar, pero siempre retoman su base histórica y anecdótica. En la misma revista, pero el 12 de abril, se publicó “El niño” (38-39 y 47-48), otro relato de tinte revolucionario. El domingo 14 de octubre de 1928, *El Universal* publicó “El espía” (1-2, tercera sección).

Al año siguiente, el 25 de abril de 1929, los elogios para Rafael F. Muñoz llegaron a la sección “Bibliografía mexicana” a cargo de Herrera Frimont con la nota “Un nuevo cuentista de la Revolución: Rafael F. Muñoz”:

Después de algunos ensayos, entre los cuales se destacaron obras de mérito – crónica, cuento, novela, teatro–, la Revolución mexicana parece haber encontrado ya un género propio al que no se podría catalogar íntegramente en ninguno de los enumerados y que, a decir de Carlos González Peña, en su reciente *Historia de la Literatura Mexicana*, al referirse a la obra de Martín Luis Guzmán, es “una interpretación novelesca de la historia”; clasificación acertada, pues si examinamos las características de esta nueva literatura de la Revolución no podríamos en estricta clasificación, hacerla encajar en la narración histórica, ni tampoco a pesar de su semejanza podríamos llamarla cuento, ni novela corta. [...] En la que el público encuentra interés, y que contribuye para acrecentar nuestro caudal literario (34).

Como se puede ver en los comentarios de Herrera Frimont, la obra de Muñoz, a pesar de incluirse en el rubro “cuentos de la Revolución”, muestra la paradójica indefinición que había en 1929 para este grupo de obras que oscilaba entre la crónica, el cuento, la novela, el teatro o la historia novelada.

El 4 de septiembre de 1930, Baltasar Dromundo comentaría en la sección “Algunos libros recientes”, un libro de Rafael F. Muñoz, aún no titulado (seguramente, *¡Vámonos con Pancho Villa!*), pero del cual afirma que

Ha logrado superar el aspecto anecdótico y la historia breve de la época de convulsión, para llegar al perfil literario más exacto de la lucha social. [...] Él sabe que ciertamente existe ya esta inminencia espiritual entre los que, –con él– están formando una nueva posición literaria en México, entre otras cosas, como modo de reaccionar frente a la más reciente generación anterior que no deja una obra de servicio social y que, en última instancia, no es original, ni siquiera personal. Este es el doble valor de combatiente en Muñoz. [...] Desde el punto de vista literario, el libro merece nuestro aplauso (31).

En 1930, el modelo de la novela de la Revolución parecía definirse a partir de su relación con el aspecto anecdótico pero que, en el caso de Muñoz, se perfeccionaba. Los comentarios de Dromundo destacan algo que muchas veces se deja fuera: más allá del nacionalismo cultural autoimpuesto que se discutió en varios momentos, los méritos literarios de las obras son los que les den un verdadero valor atemporal.

Para 1931, las reseñas y comentarios favorables llegan a otras publicaciones, como *El Nacional*, el cual, en su edición del 1 de septiembre de 1931, tenía una reseña en la sección “Bibliográficas”, sobre *¡Vámonos con Pancho Villa!*:

El ambiente de la obra puede ser seguido, palmo a palmo, en los escenarios en que ella se desenvuelve sin llegar por eso al realismo fotográfico de que adolece, por ejemplo, *Los de Abajo*. Fácil el estilo dentro de la ponderación literaria de la novela: preparando con habilidad los momentos dramáticos pero sabiendo eludir certeramente el aspecto de “folletín” que caracteriza a muchas de las novelas revolucionarias que se han escrito en los últimos meses (8).

El realismo, una de las características del modelo de la novela de la Revolución, encuentra en Muñoz una nueva vertiente, dejando de lado la descripción minuciosa que se verá en muchos de los relatos anecdóticos sobre la Revolución, peculiaridad que marcaría una diferencia tajante frente a la producción de aspecto folletinesco que aparecía cada vez con

mayor frecuencia. Estas virtudes también se rescatarán en el diario de Monterrey *El Porvenir*, que publicó el 16 de diciembre “Un tópico cualquiera. *¡Vámonos con Pancho Villa!*”:

Sucede aquí lo que sucede en Rusia, o sea que los novelistas están saliendo no de las filas de los literatos ni de los escritores consagrados, sino de la masa anónima; no de las mentalidades de vasta preparación y de acucioso cultivo, sino de las cabezas que no han sido modeladas mas que por el dolor y por el sufrimiento, o que, como las piedras de los ríos, se han repulido en fuerza de rodar (3)

Pero no me interesaba porque su título *¡Vámonos con Pancho Villa!* me había dado la impresión de que se trataría de una de tantas historias como las que han surgido por ahí sin más objeto que el de fantasmagorizar sobre las hazañas del célebre guerrillero y sin más fin que el de una vulgar especulación entre la masa enorme que se emboha con los relatos episódicos de los héroes de “mucho caballo y de mucha pistola” (3).

Como se puede ver, ya en 1930, los relatos de la Revolución habían encontrado un público que gustaba de ellos, pero, al mismo tiempo, la popularidad de *Los de abajo* había empezado a marcar una tendencia narrativa que empezaba a ser predecible para los críticos; de ahí que la obra de Muñoz destaque por su frescura y originalidad.

Otros ejemplos los tenemos con Hernán Robleto en la edición dominical de *El Universal* de “El hombre que no sonrió más”, “una dantesca escena de la Revolución en el estado de Morelos” (30 de septiembre de 1928: 1); o con Ernesto Magaña Cosío (“Con el corazón roto”, *El Ilustrado*, 31 de enero de 1929: 43-45, 48 y 57), autor que no pasó a formar parte del canon, pero que en 1929 recibió de *El Ilustrado* grandes elogios y apoyos: “Conservando nuestro eclecticismo, nos place ofrecer este cuento de un joven autor, cuyo nombre principia a conocerse en México. Alternamos así los nuevos literatos, con los ya consagrados” (43). Baltasar Dromundo fue otro de los nombres recurrentes, tanto en la crítica como en la producción; el 14 de febrero de 1929, *El Ilustrado* publicaría en su sección “De nuestra vida pintoresca”, “El general Zapata y el Doctor Atl”, del libro inédito

Episodios de la Revolución (44); el 16 de mayo, “Las mutiladas” de Carlos M. Samper, “el autor ha reflejado, en estas evocaciones, una visión tremenda de la vida revolucionaria en la sierra nayarita” (12); y el 3 de octubre “El desertor” de Celestino Herrera Frimont, “He aquí una de sus narraciones mexicanas, tan llenas de color y de vida, que demuestran hasta qué punto está constituyéndose en un futuro gran novelista de la patria” (15). Baltasar Dromundo, en las reseñas de la sección “Algunos libros recientes” del 4 de septiembre de 1930, también comentaría *La línea de fuego* de Celestino Herrera Frimont:

Contiene este volumen algunas historias breves de la revolución. Desde luego, no es un libro de doctrina y, por lo tanto, sin función social extraliteraria [...] El libro de Herrera Frimont está bien escrito. Nosotros veníamos leyendo al señor Herrera muchos antes de que nos hablara de él Leopoldo Méndez. Y nos parecen bellos sus cuentos. Sin embargo, no creemos que la literatura revolucionaria deba ser falsamente realista, es decir, con invención de sus propios motivos (31).

En estos textos, algunos más afortunados que otros, encontramos las características que definieron el *corpus* de la novela de la Revolución. Por ejemplo, las narraciones descriptivas y de tono naturalista en “El hombre que no sonrió más” y en “Las mutiladas”; pasajes y anécdotas biográficas de personajes conocidos de la historia de la Revolución en “El general Zapata y el Doctor Atl”; un magnífico cuento de la Revolución, “El desertor”. El estilo, mediado por las exigencias del semanario en cuanto a extensión, es realista, fluido en la mayor parte de los casos; los temas siguen la tendencia marcada por Azuela y, en casos como el de Herrera Frimont, incorporan componentes propios, como el elementos trágico, muy presente en su obra, pero sin caer en el pesimismo.

El éxito del marbete en los periódicos fue de tal magnitud que, ya en 1934, List Arzubide prevenía de los reporteros que escribían sobre la Revolución sólo por moda, imitando acentos y distribuyendo noticias de segunda mano:

Ejemplo tan elocuente de cómo se puede llegar a ser un escritor revolucionario a tan poca costa, fue invitación para que todos los reporteros que habían contado los sucesos de la Revolución a tanto la columna, creyeran que más derecho tenían ellos a ser aplaudidos, y como setas después del aguacero, aparecieron todos esos libros ‘revolucionarios’ en que el relato de hechos truculentos conocidos por referencias de segunda mano, han llenado páginas a granel (1934: 613).

Pero, más allá de la gran cantidad de narraciones de la Revolución que se escribieron a partir de 1928, vale la pena destacar una realidad concreta: los nuevos escritores, los que escribían mayoritariamente sobre la Revolución, eran periodistas y testigos, de primera o segunda fuente, pero no escritores “profesionales”. Esto dio un giro a la manera de concebir, difundir y recibir la literatura, pues además de que surgieron epígonos de Azuela de manera desproporcionada, las editoriales y los editores de revistas y periódicos tuvieron que encontrar una nueva manera de presentar esos textos.

De hecho, Federico Gamboa ya hablaba de la profesionalización de los escritores desde 1924, en la nota “En defensa de los de pluma”, publicada el 30 de mayo, meses antes de que iniciara la famosa polémica literaria y en el mismo periódico (*El Universal*); en él, Gamboa pedía ciertas reglamentaciones que beneficiaran a los escritores nacionales, con el fin de profesionalizar su trabajo,⁴⁶ tomando como ejemplo las propuestas de la Academia Real de Bélgica:

1ro. Provocar la creación de revistas literarias, y acordarles, lo mismo que a las existentes, con preferencia para las baratas y populares, largas subvenciones que les permitan vivir y desenvolverse.- 2do. Que se inscriba y conserve en el presupuesto, una suma anual bastante a costear la publicación de obras literarias que lo merezcan.- 3ro. Que con cierta frecuencia envíe escritores nacionales al exterior, sea otorgándoles becas de viaje, sea encomendándoles misiones adecuadas.- 4to. Que instituya un premio literario de importancia, anual o quinquenal, alternativamente

⁴⁶ En realidad, estas solicitudes no sólo la reclamaron para los escritores; el 1 de febrero de 1921 en *México Moderno*, Manuel M. Ponce pedía más o menos lo mismo que Gamboa, pero para el gremio de los músicos: “Si la República Argentina gasta *cincuenta mil pesos* anualmente para premiar las mejores obras de sus artistas, ¿por qué en nuestro país no se dedica una pequeña suma destinada a salvar del olvido las obras más notables de nuestros compositores?” (46-47).

atribuido a la novela, la historia, el drama, la poesía y la crítica.- 5to. y último: que para mejor proveer, el Secretario de Educación designe un comité consultivo de literatos, encargado, además, de representar y defender cerca de él, los intereses de los escritores. [...] Los famosos Juegos Seculares, de Roma, no viven en la memoria de los hombres por sus ejercicios físicos: viven y vivirán por el ‘Canto Secular’ de Horacio, que los inmortalizó para las posteridades (3).

En términos de Ángel Rama, se podría decir que Gamboa abogaba por la constitución de una cultura letrada integral y orgánica, donde confluyeran los escritores, el público y el Estado.

3.3. EL MODELO DE LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

La inusitada atención alrededor de la novela de Azuela durante la polémica de 1925 despertó el interés en un público ansioso por nuevas propuestas, que se sorprendía de la aparente ausencia de material literario que se refiriera a la reciente lucha armada, lo cual dio cabida a una novela que, si bien se había publicado casi diez años antes, no había encontrado un lugar en las letras mexicanas hasta ese año definitorio: *Los de abajo*. Azar, justicia o estrategia comercial, *Los de abajo* se empieza a publicar en cuadernillos que aparecieron en *El Universal Ilustrado* del 29 de enero al 24 de febrero de 1925, iniciando una oleada de imitadores apegados a la nueva moda literaria, con la que se constituiría el *corpus* de la novela de la Revolución mexicana (Ruffinelli 1996a: 232-236).

En la peculiar manera que se “descubrió” *Los de abajo*, llaman la atención dos cosas: los medios de comunicación que motivaron la polémica (periódicos) y la forma en que se publicaría (en cuadernillos dentro de un periódico), evidencia clara de la importancia que tenían las publicaciones periódicas en la difusión literaria y cultural de la época. Sin embargo, la amplia difusión y posicionamiento de la novela de la Revolución no sólo se

debe a la creación de un mercado de lectores que no existía, sino a la fuerte campaña política que impulsó el desarrollo de la cultura nacionalista y mitificó el movimiento armado, sobre todo en la pintura (el muralismo) y, más tarde, en la literatura (la novela de la Revolución). La fuerte maniobra nacionalista encontró un gran apoyo en los periódicos y en las jóvenes editoriales para divulgar, entre un público amplio y heterogéneo, la ideología que enmarcaría los años posrevolucionarios y el gobierno que surgiría de ella. La campaña nacionalista creó una amalgama perfecta en la que los intelectuales de la clase media y escritores famosos de la época con fuertes vínculos con el proyecto cultural del gobierno posrevolucionario, encontraron un nicho de trabajo que resultó altamente redituable, pues las demandas del público lo permitieron.

3.3.1. EL ESTILO Y LOS GÉNEROS LITERARIOS IMBRICADOS EN LA ETIQUETA “NOVELA DE LA REVOLUCIÓN”

Si bien es cierto que el inusitado impacto editorial y comercial de *Los de abajo* dio un giro a la forma de entender el mercado de la novela mexicana moderna, el problema tiene varias aristas: gracias al impulso gubernamental, la comercialización de la novela de la Revolución labró su propia etiqueta editorial, vinculándola en un principio a la gustada novela histórica de tradición decimonónica, lo cual no es casual: la novela histórica fue eco del nacionalismo que surgió por la necesidad de un país que no tenía identidad propia. Por ejemplo, las novelas de Altamirano “corresponden a un tal proyecto de una subjetividad formadora. Su proyecto novelístico es un proyecto republicano. [...] expresan la visión del mundo de una fracción hegemónica de la sociedad” (Escalante 1997: 190). En el caso de *La navidad en las montañas*, “prefigura una pequeña Arcadia del pensamiento liberal. Una

arcadía eficiente y modesta, apta para los tiempos de la restauración republicana” (Escalante 1997: 194).⁴⁷ Sin intenciones de profundizar en los conceptos de la novela histórica o tratar de ubicar a la novela de la Revolución dentro de esta tendencia y ampliar mi tema innecesariamente, es importante entender que la novela histórica, para el siglo XIX latinoamericano, son “discursos de legitimación de la ideología liberal, de ratificación del poder y de una búsqueda para confirmar la identidad de las nacientes repúblicas frente a esa otredad que era el pasado colonial. La novela histórica latinoamericana del siglo XIX no sólo tenía que colaborar en construir el futuro de esas nacientes repúblicas, sino que también tenía que participar en la construcción del pasado” (Pons 1996: 88). Por supuesto que no es su único fin y, al final del siglo XIX las formas se habrán diversificado; sin embargo, claramente nos enfrentamos a una situación en la que los lectores estaban acostumbrados a un marbete atractivo y, al empezar a aparecer novelas que trataban temas de la Revolución, era natural que también pertenecieran al género “novela histórica”. Nadie dudaba de que, al igual que con los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós y los cambios temáticos y temporales entre las 46 novelas, el movimiento armado fuera la continuación del entramado histórico que venían haciendo Vicente Riva Palacio, José Joaquín Pesado, Ignacio Rodríguez Galván, Mariano Meléndez y Muñoz y Justo Sierra O’Reilly (Martínez 1993: 306); después de todo, la Revolución parecía ser sólo un tema. Pero para los editores, la etiqueta “novela histórica” fue una oportunidad de crear una estrategia alrededor de una novela nacional actual, de ahí que, como veremos más adelante, encontremos títulos que se refieran a esta denominación popular claramente asentada.

⁴⁷ Véase también el trabajo de Christopher Conway. “El libro de las masas: Ignacio Manuel Altamirano y la novela nacional” (2010).

Sin embargo, para entender por qué la novela de Azuela deslumbró a la opinión pública, es necesario hacer una revisión de la bibliografía de tema revolucionario previa al “descubrimiento” de *Los de abajo*. En los títulos se evidencia el interés de los lectores por asuntos de actualidad en formatos narrativos variados, como la novela: *¡Tomóchic! Novela histórica mexicana* de Heriberto Frías (Mazatlán, 1906); *Andrés Pérez, maderista* de Azuela (1911), la reedición de *¡Tomóchic! Novela histórica mexicana* (París-México, 1911) y *El triunfo de Sancho Panza. Novela de crítica social mexicana. Continuación de “Tomóchic”* (1911), ambas de Heriberto Frías; *La camada, novela histórica mexicana* (1912, Librería de Ch. Bouret) de Salvador Quevedo y Zubieta (en la curiosa selección de “Psicología social”); *El Atila del Sur, novela histórico trágica con narraciones, fantasías, anécdotas, sucesidos y documentos auténticos* de Héctor Ribot (1913?); *La majestad caída o la Revolución mexicana* de Juan A. Mateos (1911); *Satanás, novela histórica* de Alfonso López Ituarte (1914), *Las campañas del Norte (sangre y héroes)* de Justino N. Palomares y Francisco Muzquiz, “testigos presenciales” (1914); *Cómo ardían los muertos, novela mexicana* de Julio Sesto (1914),⁴⁸ un libro de cuentos de José Rubén Romero *Cuentos rurales* (Tacámbaro, 1915), *¡Carne de cañón!* de Marcelino Dávalos (1915), *Misérias de México. Novela* (1916), de Heriberto Frías, *La venganza del caporal* de Manuel Mateos (San Antonio, 1916); una obra de teatro *Huerta, drama histórico en cinco actos* de Salvador Quevedo y Zubieta (1916); *El separatismo en Yucatán, novela histórico política* de Roberto Villaseñor (1916), *En casa ajena. Impresiones y semblanzas*. “Páginas del

⁴⁸ Salvador Quevedo y Zubieta y Julio Sesto tratan temas relacionados con el movimiento armado, pero sus novelas, según Díaz Arciniega, no pueden considerarse de la Revolución pues “muestran la ausencia de algún intento de innovación formal y la estrechez de miras para observar y ponderar la realidad sociopolítica del momento. Esto último se agudiza en el caso de Quevedo y Zubieta, quien obstinadamente externa opiniones reprobatorias y se manifiesta intransigente con los cambios consecuentes a la revolución” (1989: 47). En estos juicios se confunde lo ideológico con el tema.

destierro” (San Antonio, 1916) de Manuel Múzquiz Blanco, una pieza de teatro anarquista *Un gesto: drama social en dos actos y un cuadro* de Rafael Pérez Taylor (1917),⁴⁹ *Luchas pre-revolucionarias* de Ernesto E. Guerra (1918), *Dilema. Novela* de Xavier Icaza y López Negrete (1921), y *Sangre de mi sangre: cuentos* de Alfonso Fabila (1924). En estos ejemplos notamos la fuerte preferencia por ubicar los textos dentro de las etiquetas “novela”, “drama histórico” y “novela histórica”, pues parecen ser las más prestigiosas; de esta manera, los temas de actualidad refuerzan el interés al vaciarse en los esquemas prestigiosos para ese momento (novela y novela histórica). Hay que destacar que la gran mayoría de los autores fueron literatos profesionales, incluso Heriberto Frías, quien después terminó por volverse escritor literario profesional. Esto, sin duda, es determinante para comparar con lo que sucedería unos años más tarde, cuando empieza la demanda de narraciones de la Revolución y en la lista de autores predominen “testigos presenciales” y periodistas.

Es importante recordar que, en este momento, la novela histórica distaba mucho de los intereses revolucionarios, pues había una preferencia por recrear el pasado colonialista o los hechos históricos del siglo XIX. Por eso el caso de *Cómo ardían los muertos* de Julio Sesto (1914) es tan peculiar, pues sitúa la narración en la Ciudad de México (la mayoría lo hace en provincia, cuando aún el movimiento armado no había llegado a la capital), y su aguda conciencia periodística le permite escribir un libro crítico sobre el movimiento armado, sin dejar de lado el artificio literario. Veamos un par de ejemplos:

¡El Palacio de Hierro!... ¡Cuántas ilusiones se quemaban en él! ¡Cuántas complicidades! ¡Y cuántos recuerdos! Allí se confeccionaban las suntuosas vestiduras de las esposas de los próceres; allí se almacenaban los juguetes de los niños; allí se bordaban los uniformes de los generales soberbios que imperaban; allí

⁴⁹ Marcela del Río Reyes refiere a esta obra en 1997: 186.

habían detenido sus automóviles las aristócratas desterradas por las revoluciones de 1910 a la fecha; allí había sedas que se adquirían con besos; allí había tocados con que soñaban las queridas de algunos ministros; allí había vestidos de novias; allí había pan para muchos diligentes servidores de la casa; allí había cristales que encerraban los “bibelots” de París; allí había espejos, allí había luz, allí había esperanza... (Sesto 1914: 9).

En este fragmento, los lamentos por el incendio de El Palacio de Hierro se transforman en una sutil y efectiva descripción de la situación política en ese momento que, sin duda, no pasó inadvertida. Más adelante, las fuertes críticas se hacen más evidentes: “La revolución no había satisfecho los ideales de Del Pozo y sus camaradas. A él lo habían recompensado bien; pero no estaba conforme con la política del nuevo Gobierno, y, tanto por esto, como porque se había habituado a los combates, que hacían más ruido que la locomotora, volvió a empuñar las armas” (Sesto 1914: 40-41). Por supuesto que el contenido crítico es más cercano a *Los de abajo* que a la literatura colonialista que estaba de moda; quizás por eso el libro no tuvo mayor resonancia en los ámbitos literarios, pues no estaba en consonancia con la política de entonces.

Un ejemplo más “convencional” de la novela histórica previa a la polémica de 1925 es *Satanás. Novela histórica sobre la invasión de Veracruz en 1914* de Alfonso López Ituarte, que trata de la invasión norteamericana a este puerto, tema estrechamente relacionado con la Revolución mexicana, pues la invasión norteamericana fue uno de los episodios del movimiento armado (Aguilar Camín 2009: 58):

En la madrugada del día 22, así que hubieron entrado al puerto las cuatro unidades de guerra de los Estados Unidos, que venían a robustecer las fuerzas invasoras, procedieron a desembarcar dos mil hombres más, que unidos a los que en las primeras horas de la mañana envió el “Florida” y el “Utah” formaron un total aproximado de tres mil quinientos hombres con cuatro cañones de montaña, diez ametralladoras y tres fusiles Rexer (López Ituarte 1964: 105).

El caso de *La majestad caída o la Revolución mexicana* de Juan A. Mateos es particularmente interesante ya que la fecha de publicación es muy cercana a los hechos relatados, la cual, dentro del contexto histórico, reanimaba la aprobación por la causa revolucionaria:

Yo no sabía qué pensar; estaba lelo, imaginando el final de aquella escena. Comenzó el almuerzo y todos recobraron el buen humor; sólo el coronel estaba convulso y descolorido. Yo no lo conocía, me estremecí, porque veía venir una tempestad sobre nosotros. El coronel, con mucha reserva, había hablado con todos los oficiales de su Estado Mayor, y en la mesa cada uno se sentó junto a uno de los jefes de la revuelta.

Cuando el entusiasmo había subido al último punto, se levantó el coronel, y en medio del silencio más profundo: «Señores –dijo–, brindemos por el señor Presidente de la República». A esta voz, que despertó un nutrido aplauso, los oficiales todos del Estado Mayor sacaron sus pistolas e hicieron fuego sobre los jefes que estaban a su lado. Como los disparos eran a quemarropa, fueron certeros los tiros, y todos los revolucionarios cayeron envueltos en sangre (1957: 33).

El rechazo a la dictadura de Díaz era un aliciente efectivo para el lector, envuelto en las páginas plagadas de referentes cercanos (inmediatos) y de datos históricos cuidadosamente hilados:

La Majestad, con una desdeñosa indiferencia, oculta el temor que hay en el fondo de su alma, de que todo aquel grandioso aparato desapareciera en las sombras de la revolución, que ya se dibujaba en los lejanos horizontes de aquella majestad suprema; pero no pensaba que aquel mismo tumulto lo derribaría en breve de su pedestal, para envolverlo en las nubes confusas de la proscripción y del olvido (Mateos 1957: 12).

Estos ejemplos (*Satanás*, *La majestad caída* y *Cómo ardían los muertos*) muestran la diversidad, no sólo temática, sino formal que había en las novelas históricas de la época en la que se escribió *Los de abajo*. Si lo pensamos cuidadosamente, no hay cercanía entre estas novelas y la de Azuela, y es probable que haya sido uno de los motivos por los que se intentó desvincular de estas obras.

Por otra parte, entre las ofertas editoriales previas a 1925 también encontramos biografías, libros de viaje, crónicas y reportajes, algunos con un marcado tono novelesco autobiográfico, sobre el movimiento armado o temas históricos y políticos recientes, pues, en su mayoría, los autores son periodistas o escritores no profesionales. En esta etapa, es probable que un reportero preferentemente no usara la etiqueta de novela ya que, después de la polémica de 1925, los escritores más esteticistas “quedaron” del lado de la literatura afeminada (escritores profesionales) y los que “descuidan” la estética para atender a la noticia de forma más cruda quedarán del lado varonil (los escritores no profesionales y Azuela y Guzmán). Así, abundan títulos informativos y narrativos como: *El antiguo régimen y la Revolución* (1911) de Antonio Manero, *El por qué del conflicto. Folleto de actualidad política* (1912) de Diego Arenas Guzmán, *La revolución y Francisco I. Madero* (Guadalajara, 1912) y *Momento psicológico* (1914) ambas de Roque Estrada, *De cómo se hizo revolucionario un hombre de buena fe* de Gonzalo de la Parra (México, 1915), donde “el hombre de buena fe es él”, la *Trilogía heroica. Historia condensada del último movimiento libertario en México* del profesor Lucio Tapia y del doctor Krumm Heller (1916), *Prensa y tribuna revolucionarias* (1916) de Diego Arenas Guzmán, *Nuestros problemas* (1916) de Roque Estrada, *México revolucionario, 1913-1917* de Alfredo Breceda (Madrid, 1920), *Sobre el ara sangrienta* de Querido Moheno (1922, aunque escrito en el exilio en La Habana), *El contrato de la Huerta-Lamont* de Antonio Manero (1922), *Más allá de la patria: ensayos económicos y políticos* de Rafael Nieto (1922), *Desde el tren amarillo: crónicas de guerra* de Fernando Ramírez de Aguilar (1924).

Los años previos al auge de la novela de la Revolución fueron determinantes para la delimitación y caracterización del *corpus* a partir de elementos editoriales conocidos para el

público: la novela histórica y la biografía. La novela histórica, por un lado, dotó de un marco comercial común a los textos de narraciones revolucionarias, permitiendo que sus lectores potenciales se identificaran con este *corpus* ampliamente distribuido; la biografía, por otro, reafirmó el carácter histórico que tendrían las novelas de la Revolución, afirmando, de cierta manera, un acuerdo de lectura con su público. De esta forma, el mercado editorial de la novela de la Revolución surge del mismo mercado que promovió las novelas históricas y las biografías noveladas decimonónicas. Quizás por esto, las narraciones de las luchas revolucionarias fueron aceptadas gustosamente por el público mayoritario.

3.3.2. LOS ELEMENTOS PARATEXTUALES EN LA RECEPCIÓN DE LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN

3.3.2.1. LOS TÍTULOS Y LOS SUBTÍTULOS

Un adecuado análisis de los títulos de las novelas de la Revolución tendría que iniciar con *Los de abajo*, no sólo porque ejemplifica con suma claridad el desarrollo de esta etiqueta editorial, sino porque fue esta novela la que, en cierta medida, determinó el modelo literario y comercial que se habría de seguir. El título es “qui établit le premier (et peut-être décisif) contact entre l’auteur et son public; il est l’appât qui, du passant dont le regard erre un instant sur les volumes d’un étalage, va faire un acheteur pour le libraire et, pour l’auteur, un lecteur” (Hélin 1957: 1); es el primer contacto entre el público y el texto, la manera en que el autor invita al lector a acercarse a su obra y, en muchos casos, no sólo el autor, sino

también los editores, como es el caso de *El águila y la serpiente*, título sugerido por el editor español de Martín Luis Guzmán. Pero el título no sólo sintetiza el contenido de un texto, sino que sugiere parámetros de lectura, propone etiquetas editoriales, alude tendencias, recrea marcos históricos comunes, determina públicos, crea mercados: “Le titre est non seulement cet élément du texte qu’on perçoit le premier dans un livre mais aussi un élément autoritaire, programmant la lecture. Cette suprématie de fait influence toute interprétation possible du texte” (Hoek 1981: 2).

Algunos críticos como Hélin, Genette y Hoek proponen un estudio de los títulos como unidades completas de significación, “nous le titre comme un texte” (Hoek 1981: 17), pero siempre en relación con el texto original. El novedoso artículo de Hélin de 1957, si bien no profundiza en una propuesta teórica como la de Genette, sí realiza un cuidadoso examen de los títulos desde la gramática, intentando sistematizar sus observaciones. Sin embargo, el estudio de Hoek, simultáneo al de Genette, ofrece para el caso de la novela de la Revolución, un estudio más eficiente por dos razones: la primera, por ser un acercamiento estructural a la sintaxis del título; y la segunda, por tratarse de un análisis comparativo y cualitativo desde el diacronismo histórico: “L’analyse de la structure syntaxique et sémantique, de la portée et des fonctions de l’object en question, afin de parvenir à la description de la structuration sémiotique et du fonctionnement socio-historique” (Hoek 1981: 22). En mi aproximación, por tanto, sistematizaré la variedad de títulos que ofrece el *corpus* de la novela de la Revolución a partir de un análisis semiótico, enfocado a dilucidar la relación entre el título y el tema-contenido de la obra. Si tenemos presente que mi propuesta es mostrar la novela de la Revolución como una etiqueta comercial que da pie a un mercado editorial definido, la jerarquización de las novelas de la

Revolución a partir de sus títulos nos dará una idea concreta de la conformación de este *corpus* literario, como manifestación de un proceso histórico-cultural determinado:

L'intitulation des textes constitue un processus culturel pour les raisons suivantes (cf. Eco, 1976, 21):

(a) le titre est un signe culturel parce que les usagers s'en servent pour renvoyer à un monde possible (ou réel) par le biais du co-texte ; ils utilisent ces textes et donc ces titres pour transformer la relation entre l'homme et la nature par réflexion, spéculation, action, etc.

(b) le titre est un signe culturel parce qu'il permet à ses usagers de renvoyer à des textes, en leur assignant un nom.

(c) le titre est un signe culturel dans la mesure où il permet l'échange de biens (textes), en facilitant la transformation de leur valeur d'usage en valeur d'échange. Bref, le titre renvoie indirectement à un monde possible, il donne au texte un nom en vertu d'une convention sociale et il permet l'échange de biens dans une société (Hoek 1981: 28).

El título o subtítulo “novela de la Revolución” que aparecerá en casi todas las obras del *corpus* es el resultado del desarrollo del mercado editorial en el México posrevolucionario, le da nombre a un texto de acuerdo a una convención social validada, lo que permite su aceptación en la esfera comercial, en este caso, literaria.

Si bien la novela de la Revolución se ha concretado en *Los de abajo*, un estudio de los títulos debería abarcar más allá. Evidentemente, la obra de Azuela no basta para explicar el movimiento creativo posterior, pero fue un llamado de atención que orientó las inquietudes creativas de varios autores, periodistas en su mayoría (Paúl Arranz 1999: 50) o testigos, autores no profesionales que habían pasado por el proceso revolucionario y vieron en la obra de Azuela un modelo que concretaba sus propias experiencias (Paúl Arranz 1999: 55-56 y Dessau 1972: 267). Al mismo tiempo, estos autores, que en un primer momento no se dedicaron a la literatura, encontraron un espacio en el que podían desarrollar profesionalmente la escritura, suerte que acompañó a algunos el resto de su vida, como al mismo Azuela o a Martín Luis Guzmán (casos excepcionales) o que, por lo

menos, dotó de prestigio a otros tantos que siguieron en sus profesiones dentro del campo intelectual, desde las cuales se produjo su definición ideológica, como Nellie Campobello, quien vivió prioritariamente de la danza.

Los de abajo, sin embargo, no se limitó a proporcionar modelos formales y temáticos de enorme accesibilidad tanto para los lectores como para los escritores no profesionales; Azuela también propondría, en las versiones posteriores de la novela, un marbete con el que identificaríamos a este grupo de obras: novela de la Revolución. Es obvio que el caso de *Los de abajo* no es el único que muestra el desarrollo de una etiqueta editorial autoimpuesta y la consolidación de convenciones plásticas para el diseño de portadas que iniciaría un nuevo camino en la recepción de las obras modernas en México (el diseño de una portada genérica vinculada a una colección o a una editorial se personalizó mediante una propuesta estética, ideológica y propositiva hacia el lector que permitía identificar la obra publicada dentro de un género); pero es cierto que al ser la primera obra de la Revolución reconocida unánimemente, traducida y estudiada, sintetiza los cambios, sutiles pero efectivos, que sufrieron los subtítulos y etiquetas de las novelas sobre la Revolución. Una vez que *Los de abajo* tuvo la etiqueta adecuada (novela de la Revolución), las diferencias se hicieron menos evidentes en sus epígonos, pues todos utilizaban marbetes similares; de ahí que revisar los cambios en el subtítulo que acompañó a *Los de abajo* durante sus primeras ediciones ejemplifique mejor los ensayos editoriales durante la conformación de este *corpus*.

En la primera edición de *Los de abajo* (la de 1915, publicada por entregas en *El Paso del Norte* en Texas para la población mexicana que había emigrado a esa parte de Estados Unidos), aparecía el subtítulo *Cuadros y escenas de la revolución actual*, el cual

nos remite, en una primera lectura rápida del título, más al teatro que a la novela y más al periódico que a la narrativa propiamente literaria; pero, como se verá más adelante, “cuadros” no se vinculará con el teatro, sino con “escenas” y “viñetas”, marbetes muy utilizados en los años venideros que tenían su origen en las escenas naturalistas del siglo XIX. Esto no es casual, pues aunque la novela colonialista se llevara las palmas en esos años,⁵⁰ los escritores ya estaban hablando sobre la Revolución, vinculándose a la tradición de la novela histórica del siglo XIX; de ahí que Azuela intentara desvincularse del modelo de novela decimonónica que él mismo ya había experimentado en *María Luisa* (1907), *Los fracasados* (1908), *Mala Yerba* (1909), *Andrés Pérez, maderista* (1911), y *Sin amor* (1912), con poco o mediano éxito. Quizás por eso, su insistencia en distanciarse de la novela histórica que se iba formando en torno a la Revolución utilizando el carácter testimonial y casi noticioso de los ágiles “cuadros” que retrataba.

En las versiones posteriores en libro y folletín (1916, 1917, 1920, 1925), y hasta 1927 (en la colección Biblioteca Popular, en Xalapa), Azuela se decidió por *Cuadros y escenas de la Revolución mexicana* (Ruffinelli 1996b: 345), subtítulo en el que mantenía una cierta filiación al género dramático (quizás por la agilidad y economía, razón por la que se representó rápidamente, pero también por la cercanía a los cuadros de noticias que se recreaban en los periódicos desde el siglo XIX), pero sustituyendo la “actualidad” por razones evidentes: el movimiento armado estaba cada vez menos cercano, sin constituir aún un referente histórico lejano que, para muchos críticos, es imprescindible para constituir

⁵⁰ Luis Leal señala que “un obstáculo en el desarrollo del cuento de la Revolución fue el concurso de cuentos nacionales convocado en septiembre de 1916 por el periódico *El Mexicano*, órgano oficial del primer gobierno revolucionario: el Jurado premió cuentos de tema colonialista –hecho que dio impulso a esta tendencia en el cuento mexicano- e ignoró los temas revolucionarios” (1976: XI).

una novela histórica.⁵¹ Es muy interesante la campaña publicitaria que se hizo *El Paso del Norte* a la edición de *Los de abajo* en formato de libro, como puede verse en el siguiente anuncio del 5 de diciembre de 1915, donde ya aparecía el título *Cuadros y escenas de la Revolución mexicana*”, pero también se referían a la obra como “novela”: “Esta novela es el trasunto más fiel de la contienda civil en México. Su autor no adula a ninguno de los partidos políticos y con la verdad desnuda dolorosamente flagela el crimen y la injusticia en donde quiera que lo encuentra, sin restricciones ni piedad alguna” (Robe 1979: 93). Evidentemente, el redactor señala el valor testimonial, la fidelidad con la que retrata los hechos y la honestidad crítica, particularidades que no fueron muy frecuentes en la literatura de la Revolución de los primeros años.

Más allá de discernir si la novela de la Revolución es o no una novela histórica, me interesa señalar que, para Azuela, era importante romper la tradición de la novela histórica decimonónica, pues bajo su influjo no había alcanzado el reconocimiento que esperaba (situación que en su caso se repetirá con la trilogía de las novelas vanguardistas y los nuevos modelos literarios a seguir). Pese a ello, el mundo editorial no sólo se rige por consideraciones estéticas y autorales, pues los editores e impresores necesitan garantizar sus ventas; de ahí que para 1927, en la edición madrileña de Biblos, se le subtuló *Novela*

⁵¹ Pese a lo discutible que puede ser afirmar que una de las características esenciales de la novela histórica sea la distancia cronológica, Anderson Imbert, Seymour Menton (1993) y Fernando Aínsa (1997) consideran que es fundamental. Sin embargo, el desglose que propone Kurt Spang me parece más pertinente, pues definir a la novela histórica a partir de una distancia temporal única es insuficiente: la novela histórica se escribe “en determinado momento”, puntualización con la que Müller insiste en la necesidad de que entre el momento de creación y la época histórica que se plasma en la novela histórica debe haber transcurrido por lo menos una generación, o sea, un mínimo de 30 años. Hay quienes exigen aún más distancia mínima, como el propio Walter Scott, para el que debe haber un lapso de tiempo de 60 años, como revela ya en el subtítulo de la primera de sus 29 novelas –*Waverley: Waverley, or, 'tis sixty years since*. Lo importante parece ser que el autor no haya vivido personalmente la época y los acontecimientos que evoca en la narración. Puede haber, sin embargo, casos límite como, por ejemplo, la trilogía de *La guerra carlista*; el acontecimiento plasmado en la novela se produce en 1873 y Valle-Inclán nace cuatro años antes, en 1869. Por esta cercanía la trilogía ciertamente no deja de ser novela histórica, pero sí influye en su elaboración y configuración” (1998: 85-86).

mejicana (Ruffinelli 1996b: 345), quizás porque, para el mercado español, era necesario un subtítulo que llamara su atención (“mejicana”); pero también es probable que el subtítulo “novela” diera a Azuela la seguridad que le había faltado hasta entonces para referirse a su obra como a una “novela” de verdad;⁵² no olvidemos que él mismo la consideraba “una serie de cuadros y escenas de la revolución constitucionalista, débilmente atados por un hilo novelesco”, y que el subtítulo era “primitivo”, tal y como afirma en su conferencia de 1945 en El Colegio Nacional (Azuela 1996b: 324). Pero la constitución del marbete con el que se identificaría finalmente a *Los de abajo* y al resto de la producción literaria sobre la Revolución, llegó hasta 1930 con la edición de Espasa-Calpe: novela de la Revolución mexicana, etiqueta en la que se definía un género (la novela) por su delimitación temática (la Revolución mexicana). De esta manera, se consolida la importancia del título en relación con el significado social de la obra:

En tant que composante du texte, le titre a comme celui-ci une intention de communication: le titre est un signal communicatif. Ce signal est informatif et persuasif car il renseigne le récepteur sur le texte présenté et l’incite à le lire ; en marquant le début du texte, le titre participe à la délimitation textuelle (cf. Hoek 1975, *id.* 1978b, *id.* 1980a) et constitue un signal prosodique ; en renseignant le lecteur sur le sujet du texte présenté, le titre forme un signal sémantique (Hoek 1981: 28).

Por supuesto que, aunque esta evolución en el título se ejemplifica muy bien con *Los de abajo*, en sus otras novelas también encontramos casos de subtítulos significativos de novelas en búsqueda de una etiqueta genérica propia e independiente de la novela

⁵² El prestigio alrededor de la novela es evidente, como lo señala Leonardo Pasquel en el prólogo a la edición de 1964 de *Satanás. Novela histórica sobre la invasión de Veracruz en 1914* de Alfonso López Ituarte: “Acaso ningún género literario sea más leído que el novelístico, lo cual no sólo se debe a lo ameno, accesible e interesante que es sino a que constituye una de las más placenteras fugas de la implacable realidad [...] Posee grandes recursos para abarcar la temática que ofrece la vida, en general, y para representar a nuestra época tan intensa y tormentosa. Y aún así resulta, todavía, magnífico documental para el conocimiento de pueblos y hombres. Con esto basta para explicarnos porqué se le cultiva y lee en tan gran proporción. Y porqué no existió en el México anterior a su Independencia, ya que se trata de una obra que supone y requiere de un clima de libertad suficiente a producirla” (xi).

histórica, como el peculiar subtítulo para *Los caciques. Novela de costumbres nacionales* (“Escrita especialmente para los lectores de ‘El Universal’”, 1917), *Los fracasados. Novela de costumbres nacionales* (1918), y la reedición de *Mala yerba* en 1924: “novela de costumbres nacionales”, publicada por Rosendo Terrazas, en contraposición al sencillo título *Andrés Pérez, maderista* (1911), de Imp. de Blanco y Botas. Es posible que el subtítulo “novela de costumbres” se vincule con el de “Cuadros [de costumbres] de la Revolución mexicana” de *Los de abajo* por la actualidad de sus temas y la fuerte influencia del naturalismo; pero tampoco hay que descartar que el uso de “cuadros” para referirse a obras teatrales no era desconocido en la época, como vemos en *El corrido de Juan Saavedra* “en seis cuadros” de María Luisa Ocampo (estrenada en 1929 y publicada en 1934; Río Reyes 1997: 256) y en *Un gesto, drama social en dos actos y un cuadro* de Rafael Pérez Taylor. Antes del “descubrimiento” oficial de *Los de abajo*, la falta de un *corpus* más o menos conocido de novelas sobre temas de la Revolución en México, quizás orilló al editor a subtítular *Mala yerba* “novela de costumbres nacionales”, tratando de vincularla a un movimiento decimonónico (novela de costumbres), pero con un prestigio que sugeriría a los lectores potenciales un texto más cercano a sus preferencias literarias. La realidad es que *Mala yerba* (publicada originalmente en 1909) hablaba sobre la corrupción, una de las razones por las que el movimiento revolucionario inició, y tema recurrente en la narrativa de la Revolución; para ese año aún no había una novela de la Revolución, pero sí una lucha en ciernes; lo curioso es que para 1924, el editor considerara como mejor opción ubicarla bajo ese subtítulo, el cual resulta irónico o terriblemente realista: una novela donde la costumbre mexicana es la corrupción; quizás había una doble intención en el subtítulo, pero lo que sí se puede comprobar es el referente que los editores encontraron para estas

novelas que retrataban la provincia y las costumbres con un cierto realismo, característica que dominará en la gran mayoría de las novelas de la Revolución.

Hasta aquí pareciera que la etiqueta “novela de la Revolución” empieza y termina con *Los de abajo*. No obstante, si bien es cierto que esta obra ejemplifica muy bien el tránsito entre un marbete provisional y una clara estrategia de mercado que definió un modelo literario, no fue la primera que novela que tuvo este subtítulo. A partir de los datos obtenidos en mi investigación hemerográfica, he podido constatar la presencia de este marbete en 1919: *La ruina de la casona. Novela de la Revolución mexicana* de Esteban Maqueo Castellanos, la cual, aunque publicada en 1921 por Eusebio de la Puente, la *Revista Mexicana* (San Antonio, Texas), desde el 5 de enero y hasta el 5 de octubre de 1919, incluyó propaganda de esta obra, anunciando la venta de los dos primeros tomos, en espera de uno más:

Haga Ud. su pedido desde luego. No olvide que las novelas, dan mejor impresión de las épocas pasadas que la misma historia. ¿Qué historiador nos ha revivido a Cartago como Flaubert en Salambo? Tiene más interés que el relato frío, la narración de los sentimientos sociales. Por eso, quien lea “La Ruina de la Casona”, se entera perfectamente de la naturaleza íntima de la Revolución Mexicana.

Recordemos que en Estados Unidos, sobre todo en San Antonio y en El Paso, la publicación de narraciones sobre la Revolución era frecuente, debido al gran número de exiliados por el movimiento armado: *La venganza del caporal* (San Antonio, 1916) de Manuel Mateos, *Heraclio Bernal, “El Rayo de Sinaloa”*. *Novela de costumbres mexicanas* (San Antonio, 1920) y *El automóvil gris. Novela de los tiempos de la Revolución Constitucionalista* (San Antonio, 1920), las dos de José Ascensión Reyes, *En casa ajena. Impresiones y semblanzas*. “Páginas del destierro” (San Antonio, 1916) de Manuel Múzquiz Blanco, *Como perros y gatos o Las aventuras de la señá Democracia en México*.

“Historia cómica de la revolución mexicana por Caricato” (San Antonio, 1924) de Teodoro Torres, *¡Ladrona!* (San Antonio, 1925) y *Sólo tú* (San Antonio, 1928), ambas de Miguel Arce, y *Carranza. Novela de la revolución* (San Antonio, 1928) de Alfredo González.⁵³

La situación del exilio mexicano en Estados Unidos debido a la Revolución es, por sí sola, un tema muy interesante pero, en este caso, es necesario subrayar su importancia en cuanto a la creación de una etiqueta editorial. En primer lugar, el periódico *La Prensa* fue fundado en 1913 por Ignacio Lozano en San Antonio, Texas, pensando en el público inmigrante mexicano que había huido por el movimiento armado. Al principio fue semanal, pero debido al éxito, a los tres años ya “era el periódico de habla hispana más grande e importante de Estados Unidos” (Parle 1985: 7). Asimismo, “como negocio secundario a su próspero periódico, Lozano abrió una librería y fundó la Casa Editorial Lozano. Entre los años de 1919 y 1928, la Casa Lozano publicó siete novelas de la Revolución Mexicana” (Parle 1985: 7). Para Ignacio Lozano, su periódico y su editorial fueron, además de un negocio, la oportunidad de seguir escribiendo sobre los acontecimientos actuales sin la censura obvia que permeaba en territorio mexicano. Para los exiliados, sin duda, fue una ventana al México que habían dejado atrás:

En el primer número de *La Prensa*, 13 de febrero de 1913, Lozano declaró que el propósito específico de lanzar su periódico era mantener la unidad e identidad netamente mexicana informando a la comunidad de refugiados y, por extensión, a la comunidad México-americana, de los acontecimientos que sucedieran en México hasta el momento en que los refugiados pudieran regresar a la madre patria. Este mismo propósito motivó más tarde la apertura de la librería y la fundación de la editorial. Por lo tanto, era lógico que la Casa Lozano publicara novelas de la Revolución, ya que esto ayudaría a realizar el doble propósito de mantener el interés en los acontecimientos patrios a la vez que reforzaba la identidad nacional mexicana (Parle 1985: 7).

⁵³ Para más información véase Blanca Rodríguez. “Fronteras y literatura: El periódico ‘La Patria’ (El Paso, Texas, 1919-1925)”, *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*. 19, 1 (2003): 107-125.

De estos datos podemos inferir que la comunidad mexicana en el exilio promovió la novela de la Revolución, en primer lugar, como medio de comunicación de los eventos actuales; en segundo lugar, la etiqueta empezó a ser atractiva por la temática que contenía. Curiosamente, fue aquí, principalmente en El Paso y en San Antonio, donde los autores se dedicaron a escribir del movimiento armado mucho antes que en México; de hecho, la primera edición de *Los de abajo* se publicó en El Paso, en 1915. Dennis J. Parle señala que “este interés popular por la Revolución como tema literario parece haber surgido en Estados Unidos antes de que prevaleciera en México. Para 1929, *El automóvil gris* y *Pancho Villa* tenían tres ediciones cada una. *¡Ladrona!* tuvo dos ediciones, y *Heraclio Bernal* cuatro. Por contraste, el público de México descubrió *Los de abajo* de Mariano Azuela hasta 1925” (1985: 8). Es en la frontera con Estados Unidos donde encontramos las primeras manifestaciones de literatura de la Revolución y las primeras huellas del marbete “novela de la Revolución mexicana”, ya que las posibilidades editoriales eran mejores en Estados Unidos y los excombatientes mismos tenían más tiempo fuera de las batallas cotidianas, como sucedió con Azuela.

Sin embargo, debemos tener cuidado, pues aunque las novelas de la Revolución de Casa Lozano tratan sobre los mismos temas que el resto de la producción de los años treinta la realidad es que, estilísticamente, distan mucho unas de otras. Para aclararlo, pondré algunos ejemplos de una de las obras más representativas de Casa Lozano, *¡Ladrona!* de Miguel Arce. En el primer caso, tenemos un ejemplo de la ideología en torno a la Revolución a través de la reflexión del teniente, quien pretendía renunciar al ejército, pero los levantamientos del 21 de noviembre de 1910 se lo impiden:

Pero tras el levantamiento de Puebla siguieron otros. Aquiles Serdán había muerto allí, en aras de su credo; pero por todas partes se levantaban portadores de la misma

bandera. No pasaba un día sin que se supiera que un nuevo cabecilla había surgido en los desiertos del norte o en las serranías del sur. Comenzaron los ataques a los trenes, la toma de pequeñas plazas, las breves escaramuzas. Los grupos rebeldes crecían; los federales se movilizaban; se oía hablar de combates formales, de derrotas sangrientas, de fusilamientos. El odio de la gleba, humillada tantos años en los campos, robada por los patrones, envilecida por los poderosos, se armaba y corría a la venganza o a la lucha por encender la nueva aurora de la democracia (Arce 1985: 214-215).

La reflexión continúa, pero se ve interrumpida por la voz autoral:

Los muertos se olvidan, las ruinas se reconstruyen, los odios pasan, los crímenes se perdonan, y México queda erguido, nervioso, con temblores de ira, con inquietudes de ala, de pie sobre la nieve impávida de sus volcanes, mirando frente a frente el nuevo sol que se alza sobre el porvenir, sol que sólo resisten las pupilas que saben lo mismo del rojo de las pesadillas sangrientas que del blanco azulado de la luna en las noches musicales de los trópicos.

Perdone el lector esta involuntaria salida de tono y vuelva conmigo a las tribulaciones del teniente Monreal. Aunque creía que los últimos acontecimientos no tendrían más importancia ni duración que una llamarada de heno, el sentimiento del deber, la dignidad de hombre y la educación de soldado lo obligaban a permanecer en su puesto, listo para contribuir a la restauración del orden en la forma que le tocara (Arce 1985: 217).

Como se puede ver, tanto el estilo como el punto de vista se alejan del modelo que popularizaría Azuela en *Los de abajo*; aquí, la posición ideológica es mucho más clara y enfática, pero si vemos con cuidado, el estilo es más cercano a la prosa modernista, por el cuidado en las descripciones, el refinamiento del lenguaje, la plasticidad de las imágenes, así como las reflexiones personales. No hay que perder de vista que, si bien *La Prensa* fue un periódico de tendencia liberal, los exiliados simpatizaban y añoraban el periodo porfirista: “Juzgando por la orientación política de los editoriales publicados en *La Prensa*, los afiliados a la Casa Lozano se consideraban liberales, pero eran claramente liberales del siglo diecinueve” (Parle 1985: 8). De hecho, “Huerta se apoyó en la prensa cortesana, en los periódicos editados por algunos mexicanos en los Estados Unidos de Norteamérica y en

publicaciones extranjeras que alquilaban sus espacios a los reaccionarios mexicanos, como *La Prensa*, de San Antonio, Texas” (Navarrete Maya 2007: 90).

La influencia y la preferencia del modernismo sobre el realismo en las novelas de la Revolución de San Antonio y El Paso fue obvia, como puede constatarse en las páginas del diario, ya que durante los años de publicación de las novelas de la Revolución de Casa Lozano, en las páginas del periódico predominaban fragmentos y poemas de Rubén Darío, Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo (Parle 1985: 10-11). En este sentido, las clases menos privilegiadas son retratadas con un tono despreciativo, como se puede ver en el siguiente ejemplo de la novela *¡Ladrona!*, en donde se percibe quizás una influencia de la novela de la Azuela cuando se refiere a “los de abajo” (recordemos que, a la publicación de *¡Ladrona!* ya habían pasado 10 años de la primera edición de *Los de abajo*):

La de vida de los de abajo tiene grandes contactos con la de los de arriba, pero a la vez sus profundas desigualdades. Son también perezosos, también gustan del aguardiente, de las ramas de fuego, de los gallos y de la baraja; pero mal aprenden a leer en la escuela parroquial y a diferencia de los patrones, sudan la gota gorda para ganar irrisorios jornales. Pero dada la baratura de los efectos de la cocina, se preocupan por trabajar tan sólo lo indispensable para comprarse de cuando en cuando una muda de ropa y para que la damajuana de mezcal no falte en el humilde hogar (Arce 1985: 37).

El estilo de las obras que se escribieron en Estados Unidos dista mucho de los ejemplos que veremos en territorio nacional, ya que, según afirma Parle,

las novelas de San Antonio se dirigían a un lector sofisticado e instruido. La dicción es formal y culta, la narración está llena de alusiones literarias y artísticas, a menudo de origen clásico. Los personajes son, por lo general, de la clase media alta y, quizá de acuerdo con el sentido estético modernista, la acción tomó lugar antes de que estallara el conflicto o en la periferia de la violencia, la cual los autores parecen evitar como si ofendiera al buen gusto. En comparación con las novelas de la Revolución publicadas en México, las de la Casa Lozano son similares en temática y estilo a *Fuertes y débiles* (1919) de López Portillo y Rojas y *La fuga de la quimera* (1919) de Carlos González Peña, novelas típicamente realistas naturalistas, escritas por dos antiguos miembros del movimiento literario del porfiriato (Parle 1985: 12).

En general, las escenas que vinculan a la novela de la Revolución del exilio con la novela de la Revolución apegada al modelo “tradicional”, son las costumbristas decimonónicas, pues más allá de la temática y el marbete, es el vínculo real con la producción narrativa nacional:

Antes de proseguir y porque tal vez más tarde le sea útil, es bueno que el lector conozca algunas características del pueblo de Analco. Su nombre significa en mexicano “del otro lado del río”, y otros muchos lugares lo llevan, siendo todos ellos, por razón etimológica, ribereños. En efecto, el nuestro se halla cubriendo un ángulo recto que forma el río Santiago.

Por otro de sus costados lo abraza el arroyo de los *Ahuilotes*, que si bien merece el segundo nombre por el gran número de árboles así llamados que crecen a sus orillas, no le resulta apropiado el primero, al menos en tiempo de lluvias, porque el tributo que recibe de la sierra crece su caudal de tal modo que se convierte en río, si no anchuroso, sí profundo, rápido, y que año por año amenaza salirse de madre, lo que las veces que ha sucedido ha dejado imborrables y tristes recuerdos (Arce 1985: 35).

El largo camino de correcciones, aclaraciones y restricciones en los subtítulos que acompañaban a *Los de abajo* y a la producción narrativa del exilio, inicialmente con *La ruina de la casona*, se vería reflejado, a partir de la década de los treinta, en todos los libros que se editarían bajo el rubro “novela de la Revolución”. En el caso de Azuela, por ejemplo, *Los caciques*, publicado por *La Razón* en 1931: “*Los caciques*, novela de la Revolución mexicana. Precedida de *Las moscas*, cuadros y escenas de la Revolución”. Lo que en *Los de abajo* era un hallazgo, en *Los caciques* se perfilaba ya como una estrategia comercial debido al prestigio ganado por las polémicas de 1924 y 1932. A partir de la primera mitad de la década de los treinta, la Editorial Botas publicó una gran parte de la obra de Azuela con subtítulos muy significativos: *El camarada Pantoja* (1937) se promovía como “novela”, parte de la colección “Novelas mexicanas”, al igual que *María Luisa* (1938) y *Avanzada* (1940). Las siguientes novelas, si bien ni son propiamente novelas de la

Revolución, afianzaron el prestigio de Azuela como *novelista*: *Las tribulaciones de una familia decente* (2da. ed., 1938), *Regina Landa* (1939), *La Marchanta* (1951) también como “novela”, pero esta última ya en una colección especial “Obras de Mariano Azuela”, claridad que se extenderá en la reedición de *Sin amor* (1945) con el subtítulo “Mariano Azuela, autor de ‘Los de abajo’”, que se repetirá en *Pedro Moreno, el Insurgente* (1949), “Biografía novelada”. Precisiones genéricas como ésta también se presentan en obras de otros géneros: *Teatro. Los de abajo. El búho en la noche. Del llano hermanos S. en C.*, versiones teatrales del propio Azuela pues, “en el año de 1929 se presentó en el Teatro Hidalgo un arreglo dramático de la novela *Los de abajo*, elaborado sin intervención del autor. El presente, es rigurosamente inédito” (1938: nota aclaratoria). Es muy probable que los medios de comunicación impresos estuvieran satisfaciendo un gusto de sus lectores. Esta etiqueta sólo puede usarse como estrategia comercial una vez que se ha reconocido, para lo cual será determinante la polémica de 1925 ya que, además de revalorar *Los de abajo*, dota de prestigio al resto de la obra de Azuela; curiosamente es aquí cuando se empieza a usar el marbete “novela de la Revolución”,⁵⁴ primero en el artículo del 20 de noviembre firmado por José Corral Rigán (“La influencia de la Revolución en nuestra literatura”), donde se augura “La revolución tiene [...] un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la revolución” (citado por Englekirk 1935: 55); después en la famosa frase extraída de “Existe una literatura mexicana viril” de Francisco Monterde “¿Quién conoce a Mariano Azuela, aparte de unos cuantos literatos amigos

⁵⁴ En la primera reseña de *Los de abajo*, escrita por Enrique Pérez Arce y publicada en *El Paso del Norte* el 21 de diciembre de 1915, no hay mención directa a este término; lo más cercano es la siguiente frase: “Gráfica, como *María Luisa*; intencionada como *Los fracasados*; pintoresca y sutil [sic] como *Mala yerba*, producciones pretéritas de su brillante péñola, aparece su última novela *Los de abajo*, que es la cristalización de las escenas más típicas de la actual Revolución Mexicana. Todo aquel que conozca de cerca los hombres (los de abajo) y las cosas de la guerra social que conmueve a nuestro país, podrá identificarlos en los capítulos de esta interesante obrita, llena de color y de vida nacionales” (“Dossier” en Azuela 1996a: 339).

suyos? Y, sin embargo, es el novelista mexicano de la Revolución” (Monterde 1973: 13). Aquí encontramos los inicios de un término espontáneo que fue obteniendo prestigio gracias a la labor de los críticos que apoyaron la obra de Azuela, lo que podría explicar mejor el uso estratégico del marbete por las editoriales con el resto de la narrativa de la Revolución. Este fenómeno se intensificó con la aparición de *Los de abajo* en los cuadernillos de *El Universal Ilustrado*:

Without previous announcement there suddenly appeared in the January 22 number of the magazine a full-page advertisement proclaiming the publication of *Los de abajo* –“La gran sensación literaria del momento”– in its next issue. The following day *El Universal* takes up the cry on almost every page of its January 23 number. Four days later the announcement reads: *Los de abajo* –Una Creación Palpitante de Nuestra Vida– *El Universal Ilustrado* ofrece la Única Novela de la Revolución (Englekirk 1935: 59-60).

Como se puede ver, la etiqueta “novela de la Revolución” comenzaba a tener notoriedad gracias al entusiasmo de Carlos Noriega Hope y su equipo de trabajo, quienes, con el buen ojo comercial que los caracterizó, encontraron en la obra de Azuela la materialización de sus propias inquietudes editoriales: literatura escrita por un mexicano que reflejaba la historia pasada, con un lenguaje cercano al pueblo y de una agilidad no vista en las novelas históricas que se venían publicando. Sin duda, había fuertes augurios de su éxito comercial, resultado de una serie de intervenciones que van más allá de la presencia del autor.

Sistemáticamente, el marbete “novela de la Revolución” se propone dentro de una gama de etiquetas que van de los “cuadros y escenas”, hasta la “novela de costumbres nacionales”. Pero, ¿qué significa cada una de estas inscripciones? Cuadros y escenas remite tanto a la agilidad del teatro, como al carácter noticioso, sin dejar de lado la cercanía con los cuadros de costumbres tan populares desde el siglo XIX. El término “novela” por sí mismo dota de un prestigio literario sin igual, equivalente a agregar “mexicana” si se trata

de un público extranjero, o si se quiere dar énfasis nacionalista. En esta línea, “novela de costumbres nacionales” revela un carácter más patriótico que se relacionará también con estos cuadros de costumbres provincianos, frecuentes en las narraciones de escritores amateurs. La “biografía novelada” retoma la referencialidad de la novela histórica y el éxito comercial que conlleva, así como el valor “histórico” y “verídico” del texto. En este sentido, al delimitar la “novela” como “de la Revolución”, se prestigia la obra en dos formas: desde la concepción genérica y el mérito que conlleva escribir una novela, y desde las ideas nacionalistas que, en este momento, eran importantes para el fortalecimiento de un arte nacional.

Si bien *Los de abajo* concreta y ejemplifica magníficamente el desarrollo de la etiqueta “novela de la Revolución”, no podemos perder de vista que analizar un título independientemente del texto y de los factores que determinan su aparición puede ser criticable, pues no considera todas las partes que intervienen, como es el caso de las editoriales. No hay que olvidar que *Los de abajo* está funcionando como un centro de gravedad y que el marbete “novela de la Revolución” sintetiza las preferencias editoriales y comerciales del momento. Por tanto, las publicaciones periódicas y las editoriales son detonantes directos del movimiento literario, así como impositores de un modelo novelístico.

Tomemos como ejemplo a las Ediciones Botas, principal difusora de la novela de la Revolución desde sus primeros años. Para finales de los veinte, la editorial Botas empezará a perfilarse como una de las casas editoriales más importantes en la distribución, desarrollo y consolidación de la novela de la Revolución, pues su catálogo las privilegiaba, al igual que los textos históricos o sobre la situación política del México posrevolucionario.

Apareció una sección (“Novelas Mexicanas”, marcando una distancia de las novelas extranjeras traducidas y anunciando que se trataba de textos originales con temas locales), donde se utilizaban marbetes y subtítulos como “novela histórica”, contraparte de “novela histórica de los promedios del siglo XIX”, “novela de pensamiento revolucionario”, “Novela mexicana”⁵⁵ o, simplemente, “novela”,⁵⁶ por ejemplo, Gregorio López y Fuentes, *Campamento* (2da. ed., 1938), subtitulada “novela” y perteneciente a la colección “Novelas mexicanas”, al igual que *Concha Bretón* de Mauricio Magdaleno (1936).⁵⁷ Hay algunos otros subtítulos que llaman la atención por extravagantes, lo que me hace pensar en la dificultad de los editores para encontrar un símil o una etiqueta cercana para promocionarlo, como *A la luz del relámpago: ensayo de biografía subjetiva de Felipe Carrillo Puerto* (1934) de José Castillo Torre o *Quince uñas y Casanova, aventureros: novela histórica picaresca con 2000 notas históricas, biográficas, toponímicas, genealógicas, folklóricas, etc.* (1945) de Leopoldo Zamora Plowes, con un claro referente histórico, Santa Ana.

Dentro de este panorama, el uso de subtítulos que referían a la novela histórica fue muy frecuente, pues la novela de la Revolución se vinculó desde un principio con la tradición de la novela histórica decimonónica, que tenía preferencia entre el público, así

⁵⁵ *Huasteca: novela mexicana* (1939), *El indio: novela mexicana* (México, 1935) y *¡Mi general!: novela mexicana* (1934), las tres de Gregorio López y Fuentes; o *La patria perdida: novela mexicana* de Teodoro Torres (1935).

⁵⁶ Como *Si me han de matar mañana...: novela* de Rafael F. Muñoz (s. f.) o novelas provincianas como *San automóvil: tres novelas* (1938, que incluye “En la tierra de los pájaros que hablan”, “Carne sin luz” y “San automóvil”) y *El sur quemado, tres novelas de México* (1937, una novela de la Revolución), ambas de Jorge Ferretis; o *Transición: novela* (1939) de Rosa de Castaño.

⁵⁷ “La referencia a los emprendimientos editoriales no puede soslayarse en una historia de los intelectuales. No sólo porque el libro es uno de los soportes de inscripción y de circulación del discurso intelectual, sino porque el establecimiento y la labor de una casa editorial suele ser vehículo de una operación tanto comercial como cultural y a menudo los intelectuales participan de la iniciativa” (Altamirano 2010b: 23-24).

que era natural que la propuesta literaria de los años posrevolucionarios se orientara a su antecesora. De hecho, hay, por lo menos, dos novelas en el catálogo de Ediciones Botas que recurren a la novela histórica de ese siglo: *Las ensabanadas: novela histórica de los promedios del siglo XIX* (en Botas también se retoma la “colección” “Psicología familiar”, con un curioso subtítulo: “Contribución a la obra Universitaria de Educación Sexual... pero solamente para mayores de edad”, 1934) y *La ley de la sábana: novela histórica del último tercio del siglo XIX. Prolongación de “Las ensabanadas”* (1935), las dos de Salvador Quevedo y Zubieta. Pero no sólo en el catálogo de Botas encontramos ejemplos, sobre todo en la década de los veinte: *Sangre y humo o El tigre de la Huasteca*. “Novela histórica mexicana con mucho de lo pensado, dicho y acontecido en México durante la época revolucionaria de 1911 a 19...” (1918) de K. Lepino (seudónimo de un joven Celestino Herrera Frimont), *¡El terror! Novela histórica original* (1920) de Lino Matamoros, *Heraclio Bernal, “El Rayo de Sinaloa”. Novela de costumbres mexicanas* (San Antonio, 1920) y *El automóvil gris. Novela de los tiempos de la Revolución Constitucionalista* (San Antonio, 1920),⁵⁸ ambas de José Ascensión Reyes. Llama la atención que se hayan publicado en Texas, donde, precisamente, encontraremos los primeros vínculos de la novela realista con los hechos históricos de la Revolución mexicana.

Ya en la década de los veinte, la marca genérica de la novela histórica en los subtítulos es más intensa: *En tierra de sangre y broma. Novela histórica contemporánea* (1921) de Salvador Quevedo y Zubieta, *¿Águila o sol? Novela histórica mexicana* (1923) de Heriberto Frías, *Como perros y gatos o Las aventuras de la señá Democracia en México*. “Historia cómica de la revolución mexicana por Caricato” (San Antonio, 1924) de

⁵⁸ Referencia en Moore 1941: 64-65.

Teodoro Torres, *El paso de Lerma. Novela histórica contemporánea* (1925) de Lino Matamoros, *El fuereño. Novela de costumbres mexicanas* (1925) de Jesús Amaya, y *Liberación. Novela histórico-contemporánea* (1933) de Roque Estrada. Los títulos son, por demás, llamativos, pues varios recurren al tono burlesco para referirse a la Revolución (*En tierra de sangre y broma* y *Como perros y gatos o Las aventuras de la señá Democracia en México*. “Historia cómica de la revolución mexicana por Caricato”), siendo la más explícita *Como perros y gatos*, quizás porque era más sencillo publicar críticas en el extranjero. Este tono también lo encontramos en las novelas de reivindicación, obras mayoritariamente publicadas desde finales de los años veinte y hasta casi los años cuarenta: *México marimacho: novela histórica revolucionaria* (de la colección “Psicología social”, 2da. ed., 1933, guiño sutil a las polémicas sobre la literatura viril), o *México manicomio: novela histórica contemporánea (época de Venustiano Carranza)*, también bajo el apartado “Psicología social” (Madrid, 1927), ambas de Salvador Quevedo y Zubieta. Curiosamente, el adjetivo “contemporánea” dista mucho de la actualidad de los eventos, pero la intención era mostrar un panorama específico y vigente, sobre todo si recordamos la fuerte presencia de la novela colonialista en estos mismos años. De alguna manera, los autores buscaban insertar sus textos dentro del modelo que expuso Azuela, apoyándose en el éxito comercial comprobado de la novela histórica, pero desvinculándose de la carga histórica de la novela colonialista y, quizás, del peso autoral de Artemio de Valle-Arizpe. Caso curioso lo tenemos con “El joven. Novela histórica” de Salvador Novo, publicada el 14 de febrero de 1925 en *La Antorcha. Letras-Arte-Ciencia-Industria. Semanario de José Vasconcelos*, texto absolutamente vanguardista pero que también apela a este subtítulo.

Estos datos permiten distinguir el fuerte impulso que tuvo la novela histórica como etiqueta de mercado para un público ansioso de noticias noveladas y de testimonios verídicos. En realidad, la prensa escrita parecía traducir la curiosidad de los lectores por el tema revolucionario, nacida de su participación directa o indirecta en los hechos; Víctor Díaz Arciniega sugiere que “la proliferación de memorias que aspiran a convertirse en crónicas, a retratar personas, a analizar situaciones y, sobre todo, a hacer aclaraciones” (1989: 136). La Revolución, por esos años, no era un tema al que los lectores pudieran sustraerse más, y periódicos y editoriales por igual aprovecharon la curiosidad despertada por los acontecimientos cercanos. Según Adalbert Dessau,

la condición más importante para el desarrollo de la novela de la Revolución era la anuencia del escritor a adoptar en su obra una actitud firme ante los problemas sociales del presente [...] Al proponerse dar expresión a los conflictos de la actualidad, los escritores de México encontraron una serie de circunstancias que les facilitaron su labor: en el gran público existía un marcado interés por la Revolución y sus problemas del presente. Empezó a crearse una nueva relación entre el escritor y el público (1972: 269-270).

La necesidad del público de enterarse de lo que pasó y estaba pasando en el país se desencadenó, masificadamente hablando, por las circunstancias políticas que sucedieron en 1927 alrededor de las figuras de Calles y Obregón (Dessau 1972: 270), como demostrará el éxito de *La sombra de Caudillo* en su versión periodística, aunque el interés venía desde mucho antes, incluso desde los años de la lucha armada, como puede constatarse en las obras que se escribieron en ese tiempo.

El interés del público por conocer la situación de México de una manera similar a la que se presentaba en los periódicos motivó el auge de novelas o textos históricos; de ahí que, sobre todo en las obras de autores poco conocidos o nuevos, se enfatizara su valor testimonial o su apego histórico. Este fenómeno lo veremos con mayor énfasis a partir de

los años treinta, cuando empieza el auge de la novela de la Revolución. Veamos algunos ejemplos: en las *Memorias de Pancho Villa*, específicamente en la Primera parte, *El hombre y sus armas*, Martín Luis Guzmán advertía: “El texto de estas *Memorias de Pancho Villa* se ha establecido en parte, teniendo a la vista los papeles y documentos del archivo del famoso guerrillero, los cuales obran en poder de la señora Austreberta Rentería viuda de Villa” (1938: 4). Este tipo de advertencias por parte del autor hace partícipes a los lectores de la veracidad del texto, comprometiéndolo a aceptar una realidad comprobada a través de las palabras y, sobre todo, “teniendo a la vista los papeles y documentos del archivo del famoso guerrillero, los cuales obran en poder de la señora Austreberta Rentería viuda de Villa”. Estos papeles en propiedad de una persona “real”, de un testigo presencial, prestigian el texto, ya que, como señala Georges May, “el simple hecho de que la memoria sea inconstante, caprichosa e infiel es lo bastante conocido universalmente como para que aquí haga falta algo más que recordarlo” (1982: 89-90). Los documentos, las anécdotas personales, los testigos, se convierten, entonces, en pruebas de veracidad, en un modelo literario que apuesta por la realidad de las palabras. Por eso encontramos títulos como *A través de la sierra (Diario de un soldado)* (Colima, 1924) de Miguel Galindo y Galindo, donde el autor comprueba su participación en el movimiento armado y, por tanto, su realismo, por medio de “su diario”; o en *La mascota de Pancho Villa: episodios de la Revolución Mexicana* (1934) de Hernán Robleto, donde el sustantivo “episodios” certifica su connotación histórica; o en *Las caballerías de la Revolución: hazañas del general Buelna* (1937) de José C. Valadés, obra en la que el autor, apegándose a tradición más fiel de la historiografía, relata las glorias (de ahí el uso de “hazañas”) de este personaje histórico que, para los sinaloenses, fue un héroe (y sobre el cual se acaba de hacer una

película); incluso *Viajando con Vasconcelos* (1938) de Alfonso Taracena se apega a estos criterios, pues el relato cronístico lo acerca más a la historia que a la literatura; o el *Ulises criollo, la vida del autor escrita por él mismo* (3era. reimpresión, México, 1935) de José Vasconcelos, autobiografía del autor, con una sutil combinación de fines políticos y literarios.

En esta delgada línea entre lo histórico, lo biográfico y lo literario encontramos algunos títulos que enfatizan, aún más, la fijación que tiene el modelo de la novela de la Revolución con la historia. En la siguiente serie de títulos descubrimos una presencia constante del pronombre posesivo “mi” o “mis”: *Mis memorias de revolucionario* (1928) de Pedro J. Almada, *Mi labor en servicio de México: Partido Antireeleccionista. Trabajos para la pacificación. Decena trágica. Gobierno de Huerta* (1934) de Toribio Esquivel Obregón, *Mi vida en el vértigo de la Revolución mexicana, anales sintéticos, 1900-1930* (1936) de Alfonso Taracena, *Mi vida revolucionaria* (1937) de Félix F. Palavicini, *Mis andanzas con nuestro Ulises* (1938) de Vito Alessio Robles. A decir de Hélin, “dans leur brièveté, les pronoms ont une valeur suggestive ou allusive qui est grande” (1957 : 10), que se relaciona directamente con la pertenencia innata del texto al autor. Por tanto, los “mis” funcionan como identificadores de una realidad concreta: las experiencias relatadas corresponden a las vividas por el autor, y establecen un valor adicional a la obra. Estas obras bien podrían llamarse, como sugiere Rafael Olea Franco, “memoriales de reivindicación revolucionaria”.

La oscilación constante entre los géneros biográficos (o literaturas del yo, más recientemente), implica una búsqueda de “pruebas” que confirmen la realidad de los relatos. De ahí que muchas de estas obras se estudien también en el campo de la historia

como testimonios. Sin embargo, en el campo literario, la escritura, incluso, de una autobiografía conlleva una verdad muy precisa: “la imposibilidad de expresar la verdad debe ser, tarde o temprano, reconocida por todo autobiógrafo” (May 1982: 102). Por tanto, los recursos literarios de los que se valen estas narrativas de la Revolución provocan esta fluctuación genérica tan particular que ha ocasionado la ampliación de los límites de la novela de la Revolución y la inclusión en sus filas de obras muy diversas que sólo tienen en común dos cosas: estar escritas en prosa y el tema de la Revolución. Es verdad que, en este momento histórico el valor más importante es el apego a la realidad, un punto de vista en común y sincero que no puede ser escrito sino por testigos, ya que, como señala Lejeune:

En la ficción, no se arriesga nada, se puede destrozarse y volver a componer la identidad, todos los puntos de vista son válidos, se pueden utilizar todo tipo de medios. En cambio, la autobiografía se tiene que ceñir a los límites y las obligaciones de una situación real y no puede ni renunciar a la unidad de su yo, ni salir de sus límites. Lo único que puede hacer es fingir (1994: 98).

De ahí que no sorprenda encontrar títulos que apuesten por géneros mixtos, como el caso de *Pedro Moreno, el Insurgente*, con el subtítulo “Biografía novelada”, y con la nota de Azuela que decía: “A la memoria del venerable padre, don Agustín Rivera, [de quien es] la documentación de este libro [y] está tomada en su mayor parte del doctor don Agustín Rivera” (1949: 28). Claramente, el valor testimonial o, por lo menos, el de los documentos, tienen una importancia particular y única en el periodo, sobre todo cuando pensamos en el auge que vendría unos pocos años después, no sólo de la novela de la Revolución, sino también de la literatura realista (la proletaria, por ejemplo). Las insistentes aclaraciones de los autores y editores confirman esta idea: Alfonso Taracena en *Viajando con Vasconcelos*, confiesa: “tengo tranquila mi consciencia por lo que hace a la veracidad de todas y cada una de las palabras de este libro” (1938: 9). Había un énfasis constante en la realidad de los

hechos narrados, buscando la credibilidad del público con base en la objetividad demostrada. La propaganda de la segunda edición de *El feroz cabecilla*, de Rafael F. Muñoz (1936), anuncia que *Francisco Villa* se subtitula *Biografía rápida*; Alejandro Gómez Maganda, en *¡Ahí viene la bola! Cuentos de la Revolución* (1937), inicia su relato con agradecimientos a sus padres, quienes participaron en el movimiento armado, por darle los testimonios para el relato; en la solapa de *Cuentos de la Revolución* del General Rubén García (1959), se lee: “El libro que hoy presentamos: *Cuentos de la Revolución*, tiene la fuerza humana de plasmar escenas vividas personalmente por el autor. Partícipe en la Revolución que había de transformar el México semifeudal”; en un mismo párrafo, la publicidad resalta su valor cronístico e histórico, apelando a su condición de testigo.

Desde los años veinte ya había una predilección por las biografías o recreaciones históricas, sobre todo de la Revolución, gusto que prevaleció durante toda la década de los treinta, como se puede notar en la “Estadística de la producción bibliográfica nacional en 1931”, publicada en *El Libro y el Pueblo*:

Como expresión de una mentalidad colectiva que ha sido formada en cátedras y textos de historia, donde predominaba el criterio biográfico y narrativo, sobre todo el biográfico (...) La atracción de la personalidad en la biografía de la Revolución Mexicana, la dan los siguientes datos que expresan el número de obras registradas en la Bibliografía de la Revolución Mexicana, de Roberto Ramos, editada por la Secretaría de Relaciones Exteriores, que corresponden a los nombres de las principales figuras de nuestras luchas [Díaz, Madero, Huerta, Carranza, Obregón, Calles y, por último, Villa y Zapata] (Loyo 7 de julio de 1933: 260-261).

Incluso Azuela, ya con una estrategia más pensada, entró a esta moda de la literatura histórica pues,

Recuperó viejos proyectos literarios –y de tangencial crítica política– que coincidían con cierto espíritu nacionalista y pedagógico del momento; esto también lo condujo a la exploración de nuevos recursos narrativos. Para realizar esto, volvió su mirada a la historia de sus natal Lagos y recuperó, con sendas biografías noveladas, a dos de sus mejores hombres: *Pedro Moreno, el insurgente* (escrita entre 1933 y 1934, se

escenificó en 1951 y se publicó como libro en 1957) y *El Padre don Agustín Rivera* (1942) [Díaz Arciniega 2010: 29].

En los títulos encontramos diversidad de indicios que permiten al lector vincular las obras a un contexto histórico con fuerte actualidad debido a la reivindicación nacionalista. En *Por qué y cómo cayó Porfirio Díaz* (1928) de Ricardo García Granados, por ejemplo, más allá de retratar las batallas revolucionarias, el autor señala las causas que motivaron la caída de Díaz, aportando un nuevo punto de vista al de la clásica novela de la Revolución. Las preguntas retóricas, además, facilitan la comunicación con el público, pues “avec des moyens tout différents, l’interrogation prend aussi le lecteur à partie, et le somme de chercher une réponse” (Hélin 1957 : 10). En los títulos que utilizan nombres propios, vemos con frecuencia que omiten la existencia de los artículos, lo que para Hélin es un notorio cambio de registro, pues implica centrar la importancia de la obra en el nombre de un personaje y el peso que ello conlleva: “Cette concentration de l’attention, on l’obtient fréquemment par la suppression de l’article. Elagué de ses éléments non significatifs, le titre acquiert toute sa densité” (1957 : 9). Veamos algunos ejemplos: *Historia y tragedia de Cuauhtémoc* (1929) de Alfonso Teja Zabre, *Don Venustiano Carranza, rasgos biográficos escritos en 1912* (1930) de Alfredo Breceda, *Historia de Cuauhtémoc* (1934) y *Morelos, caudillo de la independencia mexicana* (1934), ambas de Antonio Teja Zabre, *Carranza, sus amigos, sus enemigos* (1935) de Bernardino Mena Brito, *Obregón, Toral, la madre Conchita* (1935) de Hernán Robleto y *Madero: esbozo político* (1938) de Luis Lara y Pardo.

En este momento, los lectores buscaban fuentes de información de los acontecimientos, textos que explicaran el acontecer nacional y que utilizaran su lenguaje, sus recuerdos, sus historias personales; que hablaran de sus héroes y les dieran la

posibilidad de saber algo más por medio de los “testigos presenciales”. No es extraño que en los catálogos de obras sobre la Revolución encontremos testimonios y libros puramente históricos, como *Las consumación del crimen (episodios y documentos de la Revolución mexicana)*, de Diego Arenas Guzmán: este libro “no es una Historia más o menos completa de la Revolución Mexicana; no tienen sino modestas pretensiones de aportación narrativa y documental [...] Los entrego con satisfacción a la crítica del historiador” (1935: 7). Llama la atención, además, que esta obra “está compuesta por una colección de artículos que vine publicando en el periódico ‘El Universal’ de esta ciudad, desde mediados del año de 1932 hasta septiembre de 1933” (Arenas Guzmán 1935: 7), tal y como sucedió con muchos cuentos y novelas publicados originalmente en publicaciones periódicas (muchos de ellos en *El Universal* o sus suplementos), que, más tarde, circularían en formato de libro.

Alfonso Teja Zabre, en *Panorama histórico de la Revolución mexicana* aseguraba que “el propósito de estos ensayos es sujetarse en lo posible a una imparcialidad objetiva y estudiar los fenómenos históricos en su sentido social y cultural y en forma panorámica” (1939: 6). En esta gama de textos históricos, se publicaron, incluso, ensayos políticos sobre temas de actualidad: *La rebelión sin cabeza: génesis y desarrollo del movimiento delahuertista* (1925) de Alonso Capetillo, *Crítica sana: la resolución agraria y la explotación agrícola, industrial y minera, proposiciones concretas para un programa de gobierno* (1933) de Manuel Palacios Roji, *La revolución extraviada* (1935) de Miguel Mazín Cervantes, *Teoría de la revolución* (1936) de Antonio Teja Zabre, *Historia política de la Revolución* (1938) de Vito Alessio Robles, y *Ocho diálogos con Carranza* (1939) de Bernardino Mena Brito.

Si bien no se vinculan directamente a la novela histórica, es importante señalar que se incluyeron en los catálogos, sobre todo de Ediciones Botas, junto a las novelas de la

Revolución, lo cual mostraría que la novela de la Revolución mexicana se inserta en un proceso cultural e histórico más amplio que la sola discusión genérico-literaria. Asimismo, se nota la fuerte tendencia de validar los textos haciendo partícipes a los autores, pero hay testimonios de verdaderas técnicas de mercadeo que motivaron la publicación de textos históricos, entre ellos, la novela de la Revolución; por ejemplo, en el “Proemio” de *Madero, vida del hombre y del político* de Alfonso Taracena (y con prólogo de José Vasconcelos), se lee: “nosotros no somos ni historiadores ni sociólogos sino hombres atentos al gusto del público que sabe extraer siempre de un dato, de una anécdota, toda la clave de la orientación de un pueblo en las épocas culminantes de su vida [...] iniciando así la serie de biografías de mexicanos notables que las EDICIONES BOTAS ofrecen a la posteridad para rehacer la historia de nuestra vida pública, tan deficiente hasta nuestros días” (1938: 3-4).

Estos ejemplos muestran la apertura editorial que motivó el auge de la denominada novela de la Revolución, etiqueta que no sólo abrió un nicho comercial a las narraciones sobre el conflicto armado, sino que motivó la aparición de textos que, si bien tenía el trasfondo histórico, no eran propiamente novelas: biografías, ensayos políticos y recreaciones históricas que llenaron los anaqueles de las principales librerías y, como veremos más adelante, de los periódicos y revistas. Gracias al paulatino crecimiento de un mercado de lectores aficionados a las narraciones históricas, los autores fueron introduciendo títulos cada vez más lejanos a la literatura, pero que trataban de explicar, ya con una distancia temporal de por medio, los procesos sociales y políticos que acontecieron después del movimiento armado. Los escritores y editores detectaron las preferencias del público y crearon una necesidad basada en el nacionalismo que se constituyó, no sólo en la narrativa de la Revolución, sino en un nicho que incluía textos históricos, políticos y

sociológicos que se vendían dentro del apartado “Libros sobre la Revolución”; después de todo, en el escaparate, el lector potencial podría encontrar atractivos tanto las novelas como los textos históricos, pues todos hablaban de los sucesos de actualidad que él buscaba. Uno a uno, los escritores, profesionales o no, fueron armando el rompecabezas monumental de experiencias de la lucha revolucionaria respondiendo a una realidad concreta: la Revolución tuvo muchos protagonistas y todos querían dejar constancia de ello. Aunque la novela de la Revolución como etiqueta editorial distintiva no estaba consolidada, hay un interés por el tema de la Revolución que encuentra varias formas de subrayarlo por parte de las editoriales, entre ellas, la misma novela de la Revolución.

Los títulos y subtítulos denotan una clara influencia del contexto social e histórico en el que fueron creados:

Nous pouvons déjà émettre l’hypothèse selon laquelle cette spécificité se situera surtout au niveau sémantique, d’une époque à l’autre, le titre change plus rapidement de caractéristiques sémantiques (les thèmes du titre) que de caractéristiques syntaxiques (son ellipticité, sa structure nominale) ou de caractéristiques pragmatiques (sa fonction publicitaire, son effet idéologique) (Hoek 1981: 19).

De esta forma, estos paratextos retratan ciertas condiciones históricas que bien podrían ayudar a definir un sistema, pues en su manera de establecer relaciones con el público, se determina un modelo literario.⁵⁹ En los ejemplos que he señalado, se muestran 3 constantes:

⁵⁹ Vale la pena retomar la reflexión de Irene Vasilachis de Gialdino: “Dado que el lenguaje no refleja directamente al mundo sino que lo representa lingüísticamente, las expresiones textuales no pueden evitar poner de manifiesto la perspectiva de quien produce el texto. Estas perspectivas, entre otras, pueden estar centradas en: a) los participantes (al describir explícitamente quién hace algo a alguien o a qué) o, por el contrario, b) la situación (sin aludir a los participantes, más que indirectamente). En estos últimos casos (b), el texto es más vago y abierto, y conduce al lector a asumir la perspectiva del hablante/escritor y a adquirir la pseudo-experiencia de la situación a través del relato de ese narrador. Las nominalizaciones por medio de las que, como afirmé, los verbos son transformados en sustantivos -por ejemplo, los términos “reacción”, “levantamiento”, “protesta” utilizados para categorizar los conflictos- capturan, precisamente, al acontecimiento como un todo y los textos que emplean esas nominalizaciones envuelven referencias genéricas y no específicas, ya que las oraciones que las contienen ofrecen recursos gramaticales para construir la participación implicando a ésta aunque los actores no estén especificados. De este modo, se describe el suceso

la genérica, que se relaciona con el término “novela”; la histórica, respaldada por el prestigio de la novela histórica y por los nombres de personajes; y la situacional, principalmente por “de la Revolución”, realidad que configurará todo un *corpus* literario que, más tarde, se consolidará en el canon de la novela de la Revolución. Los títulos y subtítulos, por tanto, cohesionan la cultura nacionalista y los emblemas de la Revolución en una etiqueta comercial de fácil acceso y gustosa aceptación, en un mercado editorial predominantemente histórico, donde la actualidad del hecho tendría buena acogida. Las novelas de la Revolución, además de situarse en un momento histórico preciso en el cual pudieran tener cabida, revelan un proceso de significación vinculado a una época en la que, al mismo tiempo que aluden a un determinado acontecimiento (la Revolución mexicana), evocan necesidades que, si no nos detenemos a analizar, pasarían inadvertidas: la búsqueda de una literatura propia (la insistente presencia de “novela mexicana”, “novela de costumbres mexicanas”), la trascendencia de un hecho histórico (la Revolución mexicana), las preguntas sin respuestas ante el resultado del movimiento bélico, la reestructuración social que se pone de manifiesto, las justificaciones de algunos autores políticos que llegaron al poder, la verdadera participación de muchos más.

sin designar a sus agentes, y el efecto retórico de la ausencia de éstos es reforzado por la descripción del mundo como un “todo”. Este “todo”, se ofrece a la mirada más como resultado de un orden “natural” del curso de los eventos en un universo que cambia independientemente (Chilton y Schaffner, 1997: 226) y de la acción de los sujetos, que como parte de un proceso social determinado en el tiempo y en el espacio. Es decir, que el uso de nominalizaciones priva de carácter histórico a las situaciones y a las acciones sociales debido a que éstas aparecen objetivadas, legitimándose la representación (Van Leeuwen, 1995:94) que se construye textualmente de ellas y separándolas de los procesos económicos, políticos, sociales de los que forman parte” (2005: 110).

3.3.2.2. LAS PORTADAS

Un libro no puede concebirse sin una portada. A pesar de que es un elemento que, muchas veces, no se relaciona directamente con el texto, la portada, junto al título, es el primer acercamiento al público. Si bien “le titre es un élément autonome quoique non indépendant” (Hoek, 1981: 2) y “la vie publique d’un livre commence avec son titre” (Hélin, 1957: 2), las portadas son un termómetro que puede medir, incluso, la recepción de una obra. Pensemos que, en ocasiones, no hemos comprado un libro porque la portada es poco atractiva o, por el contrario, nos hemos acercado a hojearlo y quizás lo hemos comprado simplemente porque llamó nuestra atención. Como bien señalana Genette,

Es necesario tener en cuenta el valor paratextual que pueden ostentar otros tipos de manifestaciones: icónicas (ilustraciones), materiales (todo lo que procede, por ejemplo, de la elección tipográfica, a menudo muy significativa en la composición de un libro), o puramente factuales. Llamo *factual* al paratexto que no consiste en un mensaje explícito (verbal o no), sino en un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción (2007:12).

Para la década de 1940, las portadas de las novelas de la Revolución eran muy parecidas entre sí, con fuertes coincidencias estéticas. En este momento, el *corpus* estaba consolidado y el modelo literario que inició con *Los de abajo* tenía una gran cantidad de epígonos. No es raro, entonces, que las portadas, principalmente las de la editorial Botas, tuvieran rasgos en común. Un ejemplo curioso lo tenemos en la portada de *México marimacho* de Salvador Quevedo y Zubieta (véase Imagen 1), donde notamos la gran cantidad de colores que serían característicos de la época; sin embargo, llama la atención que, a pesar del subtítulo *Novela histórica revolucionaria (psicología social)*, sea una mujer el foco de atención. Curiosamente, la obra trata sobre las mujeres trabajadoras en la

posrevolución, de ahí que sea tan desconcertante el tema y la portada. Sin duda, ésta es una de las novelas de la Revolución que bien podrían ubicarse en la novela proletaria.

El resto de las portadas de las novelas de la Revolución, sin embargo, son más uniformes. Por ejemplo, *La mascota de Pancho Villa* de Robleto muestra a Villa montando a Caballo (véase Imagen 2). Pese al infantilismo del dibujo, los tonos verde y rojo resaltan la agresividad de los relatos que contiene el libro. Muchas de las novelas de la Revolución compartirán la imagen de Villa en la portada, principal protagonista de los relatos bélicos y figura mitificada en gran parte de la iconografía del México posrevolucionario. En este caso, el título y la portada se unen para formar una mancuerna simbólica que llamaría la atención del lector potencial apelando a un mercado editorial reconocido y a valores nacionales. Un ejemplo cercano es el de *Contra Villa* del General Manuel W. González, quien también recurre a la figura de Villa para impactar al lector. De hecho, esta portada es mucho más llamativa que la de Robleto, pues recurre al dibujo de un ejército en llamas, a la figura de Villa en primer plano y a una estridente combinación de colores (véase Imagen 3). Asimismo, el formato de este libro fue ligeramente más grande, se utilizó papel de mejor calidad, y en el interior hay una gran cantidad de fotos y documentos que atestiguan los hechos narrados, lo cual le otorga un carácter historiográfico.

El caso de *La asonada* de Mancisidor sigue esta línea simbólica (véase Imagen 4): los colores predominantes rojo y negro sobre fondo blanco acentúan visualmente la tendencia política del autor, quien publicaba esta novela en su propia editorial (Integrales). Como veremos en algunas portadas, la influencia de las vanguardias fue notoria, incorporando elementos del expresionismo, como el uso extremo de los colores. En otros ejemplos, las portadas se volvieron más populares, quizás por el prestigio autoral, como en

el caso de Azuela y *El camarada Pantoja*, con una portada más bien simple (véase Imagen 5), pero retomando los elementos clave en este modelo ilustrativo: la imagen de un soldado, en la mayoría de los casos, Villa.⁶⁰

La portada de *Mis andanzas con nuestro Ulises* de Vito Alessio Robles se acerca a la de un manual de historia (véase Imagen 6), pero sigue recordando las portadas de las novelas de la Revolución, sobre todo por el uso de los colores y la vistosa tinta roja del título. Quizás sea este elemento uno de los más impactantes y reiterativos en las portadas de este *corpus*, pues el rojo no sólo se encontraba en los títulos, sino en las ilustraciones de casi todas las portadas, como se ve incluso en *Avanzada* de Azuela, ya en 1940 (véase Imagen 7).

Es claro que hay ciertas tendencias que podríamos llamar “portadísticas” (a falta de un mejor término) en las publicaciones, principalmente, de la editorial Botas, pues al ser la principal difusora de estas obras en formato de libro, delimitaba en su público ciertas preferencias editoriales. Es probable también que la editorial tuviera uno o varios ilustradores de planta que venían haciendo su trabajo desde los años veinte, justo cuando la influencia del expresionismo era más fuerte. Estos datos son difíciles de corroborar debido a la precariedad de la conservación de las portadas, al nulo crédito que se les da a los ilustradores o a la mutilación de las portadas originales al empastarse para las bibliotecas. Para que sea más claro el desarrollo de las tendencias de las portadas en las novelas de la

⁶⁰ Debido que a lo largo del estudio he tomado como punto de partida a *Los de abajo*, es raro que no incluya portadas de sus ediciones. La falta de imágenes se debe, principalmente, a que la mayor parte de ellas son imposibles de fotografiar o su reproducción es muy pobre y no se alcanzan a distinguir los rasgos característicos. En todo caso, las primeras portadas de la novela de Azuela no presentan definitorios, contrario a lo que se puede ver en los ejemplos que seleccioné. Su rasgo distintivo lo encontraremos en la nomenclatura, como lo señalé en el apartado de títulos y subtítulos.

Revolución, utilizaré dos ejemplos, el de las novelas de Gregorio López y Fuentes y los textos autobiográficos de José Vasconcelos.

La primera portada corresponde a *Tierra*, publicada en 1933 en la editorial México. De nuevo, encontramos el recurrente motivo del jinete revolucionario, esta vez no es Villa, pues el tema principal de la obra es el pueblo (véase Imagen 8). De alguna forma, esta imagen recuerda a una novela de aventuras, o quizás a un relato histórico, pero enfatiza una estampa típicamente usada desde los primeros años de la cultura de la Revolución. En *¡Mi General!*, la imagen del pueblo vuelve a presentarse, esta vez en forma de una concatenación de seis retratos de soldados saludando a su superior, imagen que se sustituye por el título (véase Imagen 9). La mirada y la expresión de los retratos son tan elocuentes como el color rojo en otras portadas, pero, de alguna forma, disminuyen la forma de nota roja enfatizando la cuestión social al centrarse en las imágenes detalladas de personajes anónimos que pueden identificarse con cualquier persona.

La portada de la novela premiada *El indio* parece promocionar la biografía de un personaje histórico: en primer plano un retrato en blanco y negro del perfil de un indígena, sobre un marco triangular verde y un título del mismo color (véase Imagen 10). Nada escandaloso, nada noticioso, pero sí insistentemente realista, como si sugiriera una lectura más verosímil que ficcional. El retrato es una imagen fuerte, detallada, orgullosa, recuerda incluso a las de los héroes que encontramos en las monedas. Es claro que la novela tiene un tono épico y la portada lo acentúa. *Arrieros* se acerca más a las portadas de las novelas de la Revolución típicamente anecdóticas y costumbristas (véase Imagen 11). Las imágenes de los arrieros en negro contrastan con el tenue fondo amarillo claro de lo que parece ser un

atardecer en el campo. La portada afirma el contenido: es una narración costumbrista y detallada de las largas jornadas de opresión de estos personajes.

El caso de las obras de José Vasconcelos es muy interesante. En primer lugar tenemos la portada de la primera edición del *Ulises Criollo*, subtitulada “Vida del autor escrita por él mismo”. El título en letras rojas, lo demás en negras. La única imagen que aparece es una fotografía del autor en blanco y negro, así como un cintillo rojo en la parte superior, todo sobre un fondo blanco (véase Imagen 12). A primera vista, la portada recuerda a la primera plana de muchos periódicos o, por lo menos, a una noticia relevante. Evidentemente, está apelando a ese pacto de lectura que proponen los textos autobiográficos, pero no sólo eso: también a la verosimilitud del relato periodístico, tan popular en el año que se publica, 1935. No hay que olvidar que estos elementos funcionan como metáforas del contenido del texto, no como síntesis solamente. De esta forma, las portadas, entendidas como metáforas de una obra, permiten la asociación comparada, creando campos semánticos en común fáciles de identificar por el lector potencial. En este sentido, “al poseer una forma psicológicamente más primaria, más básica, se recuerdan mejor. Se comprenden rápidamente y se prefieren para la construcción de predicados relacionales. Este tipo de predicado es el que se refleja, por ejemplo, en los titulares” (Vasilachis de Gialdino, 2005: 109-110).

El libro fue tan exitoso, que ese mismo año se publicaba una cuarta edición, más bien, reimpresión, pues, aunque con una nueva portada, el contenido no varió. La portada, si bien ya no apela al formato periodístico con la inclusión de la fotografía, sí retoma la combinación de colores y, en esta ocasión, coloca un retrato de Vasconcelos en blanco y negro (véase Imagen 13). La imagen, en su totalidad, evoca esos carteles con la leyenda “Se

busca” tan usados en la época revolucionaria (el más famoso fue el de Pancho Villa). Aunque la intención no haya sido ésta, es obvio que el rostro de Vasconcelos y su mirada denotaban sinceridad, gran valor para la literatura realista de la época. Una vez que se afianzó el éxito comercial del *Ulises Criollo*, las portadas se vuelven más genéricas, no sólo a las del resto de la producción novelística de la Revolución, sino del catálogo de la editorial Botas (véase Imagen 14, 15 y 16).

Como he señalado en este breve análisis de las portadas de algunas novelas de la Revolución, si bien se trata de elementos extratextuales, ayudan a incentivar un tipo de lectura determinado. No es lo mismo una novela con una portada que apela al modelo de la nota roja que una que sólo juega con elementos tipográficos, por ejemplo. Es claro que, principalmente, la editorial Botas renovó su estilo en las portadas a la vez que hacía lo propio con los temas de su catálogo: de elaborar portadas con fondo blanco y sólo los datos del libro en los primeros años de la década de los veinte, pasó a producir un tipo de portada característico de las novelas del *corpus*, acentuando los colores primarios, en especial el rojo, así como las imágenes de caudillos y guerrilleros y las escenas realistas. Hay que recordar que el precio del papel fue uno de los principales factores que provocaron la sobriedad y la sencillez editorial, sobre todo entre 1910 y 1923, cuando los editores usaban formatos más sencillos en las portadas, las cuales, en la mayor parte de los casos, no incluían colores o diseños exclusivos. Muy probablemente, las editoriales españolas influyeron en las mexicanas, pues muchas de las primeras ediciones de las novelas de la Revolución se publicaron en España; tal es el caso de *La luciérnaga* de Mariano Azuela, cuya edición de 1932 tenía una portada muy similar a las que se utilizarían en Botas. Es

claro que los editores veían a las exitosas novelas de la Revolución como negocio floreciente, y encontraron estrategias para conservar su mercado de lectores.

3.3.2.3. LOS PRÓLOGOS Y ADVERTENCIAS EDITORIALES

Si bien no es la primera vez que a lo largo de estas páginas han surgido reflexiones en torno a los prólogos y advertencias, así como fragmentos de estos paratextos que he retomado para el análisis, por ejemplo, de la polémica de 1925, es necesario detenerse un poco más en la relación del mercado editorial con la novela de la Revolución. En palabras de Genette: “el prefacio autoral asertivo original, que resumiremos como *prefacio original*, tiene por función cardinal la de *asegurar al texto una buena lectura*” (2007:168). La gran mayoría de las veces, el título y los subtítulos sugieren al lector cómo acercarse al texto; lo orientan sobre cómo debe leer un texto, a qué género pertenece (o debería pertenecer). En este sentido, un prólogo podría ser repetitivo. Sin embargo, los prólogos no sólo aportan datos genéricos, sino que también cuentan historias editoriales que nos permiten acercarnos al momento histórico. En el apartado dedicado a las publicaciones periódicas, analicé el papel que tuvieron los comentarios de los editores en la recepción de los textos que, poco a poco, se fueron vinculando con la novela de la Revolución mexicana. Las sugestivas frases, como las que usa el editor de *El Ilustrado* para describir a “El desertor” de Celestino Herrera Frimont: “He aquí una de sus narraciones mexicanas, tan llenas de color y de vida, que demuestran hasta qué punto está constituyéndose en un futuro gran novelista de la patria” (3 de octubre de 1929: 15). En breves líneas, el editor aclara cómo se debe leer este cuento (género), qué tipo de elementos encontraremos (costumbrismo) y anticipa y promueve un

éxito editorial (novedad). Este tipo de “prólogos” y advertencias editoriales fueron muy comunes en los periódicos y revistas, sobre todo en los años veinte y los primeros de la década de los treinta.

Pero ahora toca el turno de hablar de los prólogos en formato de libro. Si quisiera resumir brevemente la función del prólogo en la novela de la Revolución, tendría que empezar diciendo que es un mecanismo de afirmación genérica. Si desde el título y la portada el libro se va vinculando a un cierto modelo literario, es en el prólogo donde las dudas se disipan. Por ejemplo, en 1924, Andrés Botos e hijo publicaron *Sangre de mi sangre*, una colección de cuentos de Alfonso Fabila, autor típicamente costumbrista y muy recurrente en las páginas de *El Universal Ilustrado*. El prólogo a esta edición empezaba:

¡Provincia; donde moran los indios y los charros! -¡Sangre de mi Sangre!- ¡Te siento llegar! Tienes sol en tus odres y pulpa jugosa en tus miembros. Palpo ya tu anca redonda y amplia, que treme ansiosa de caricias. Hay en ti la corpulencia de los toros y la música exótica y recia de los bosques y torrentes; tus brazos fuertes se abren, y tu dorso parece inclinarse en estupro de yegua salvaje. Tus trigales ondulados y compactos recaman mi lecho de oro, y las matas de tus maizales se forman en disciplinados escuadrones, agitando triunfalmente sus banderas de jade (11).

El prólogo continúa en esta línea, describiendo los sentimientos que despierta en el autor este paraíso anhelante que es la provincia mexicana. Sin duda, el espíritu nacionalista exacerbado influye en la obra, y el prólogo no deja escapar la oportunidad de reafirmarlo, salpicando, una y otra vez, notas sentimentales y cursis.

El panorama literario, sin embargo, cambiará radicalmente en unos años y los prólogos acentuarán estas diferencias: la tendencia realista y el apego a la novela histórica también crearán un modelo de prólogo que se repetirá en gran parte de las novelas de la Revolución de los años treinta y cuarenta. Por ejemplo, el breve proemio de *En el vértigo*

de *la Revolución Mexicana* de Alfonso Taracena (1930), el autor se interesa en enfatizar la trascendencia de la Revolución mexicana como movimiento político y social:

Yo amo la obra redentora de La Revolución. De pequeño me nutrí en la prensa antireeleccionista y fui de los que sintieron abrirse un horizonte nuevo al triunfo en Ciudad Juárez. Electo Presidente de la República en señor Madero, mi entusiasmo se convirtió en desilusión al ver cómo todo continuaba igual. Dudé y hasta pensé que siendo todos peores al escalar el Poder, preferible era un gobierno fuerte que sobrepusiese a la anarquía. Con los años y el advenimiento de los Artículos 27 y 123 de nuestra Constitución Política, he podido convencerme de los beneficios de esta inmensa conmoción social (5).

En este fragmento podemos observar las constantes ideológicas que circundaban en los intelectuales durante estos años; Taracena es más optimista, y esta tendencia ideológica permearía incluso en los 19 tomos de *La verdadera historia de la Revolución Mexicana* que escribiría más tarde. El final del proemio, además, marca pautas de lectura muy claras, que parecen anticipar su fructífera labora histórica:

Me impulsa mi deseo de coordinar el caos vertiginoso de acontecimientos en que México se agita, y mi anhelo de servir a los investigadores que vendrán. Declaro solemnemente, que a pesar de mis pasiones y predilecciones, diré siempre la verdad. Sé que lloverán sobre mí las malas voluntades, pero no importa. Soy joven y quiero demostrar que soy también un alma libre (Taracena 1930: 6).

En estas palabras encontramos el elemento más característico de los prólogos de las novelas de la Revolución: el énfasis en el valor testimonial, en el apego a la realidad y la veracidad de las palabras. Esta característica va a aparecer en casi todos los prólogos de la época que hablen del tema de la Revolución, por lo que sólo retomaré algunos ejemplos poco conocidos para afianzar la idea.

La mascota de Pancho Villa de Hernán Robleto es una interesante colección de relatos, “episodios de la Revolución mexicana”, como indica el subtítulo de la portada interior del libro. El prólogo inicia con una frase contundente: “No hay necesidad de hacer una de tantas biografías sobre la figura central de este libro. En todas las que se han escrito

predomina la leyenda, que fuera rodeando a Pancho Villa en los días de su vida y aun en los momentos mismos en que estallaba uno de sus hechos, dejando una trágica impresión en la realidad” (1934: 7). Para estos años, Villa era el personaje más solicitado en los memoriales de la Revolución, y era la figura con más peso simbólico en las leyendas negras del movimiento armado. Robleto no pretende hacer otra de las “tantas biografías” del guerrillero, pues ya se han escrito demasiadas, “nada hay en estas páginas que trate de seguir su sinuoso camino con cifras o itinerarios, aunque todos los episodios de la revolución aquí descritos sean reales, vividos” (Robleto 1934: 7). A más de diez años de su muerte, los autores seguían escribiendo historias, cada vez más de segunda mano; por eso era tan importante incluir datos, cifras, documentos que pudieran comprobar la veracidad de los hechos. No importaba si el libro fuera a tomarse como literario o histórico; en este momento, estos límites estaban desdibujados y en las propagandas y escaparates aparecían bajo un mismo rubro. El autor se defiende de los epígonos de Azuela y asevera: “estas páginas quieren reflejar algunos de los pasajes del desperezamiento social de este país. Repito que son vividos, observados a través de un sentimiento admirativo hacia los heroísmos en que ha abundado la historia de México” (Robleto 1934: 8).

El prólogo de *Las caballerías de la Revolución* de José C. Valadés (1937), se titula “Explicación”, pues en ella describe, de manera personal y subjetiva, las motivaciones que lo llevaron a escribir este libro: un encuentro con Heriberto Frías cuando era niño que lo marcó; la llegada de Rafael Buelna (protagonista de su relato) a vivir a su casa y una plática definitiva en la vida del autor:

-¿Tú eres ferrelista?

-Todo el pueblo sinaloense lo es, -respondíle.

-Entonces seremos buenos amigos. Te enseñaré, mientras sea tu compañero, a amar a la democracia, a amar a la libertad. ¿No te ha dicho tu maestra que sin libertad no es posible vivir? –díjome Rafael.

Desde entonces seguí la vida de Buelna con cariño. Una vez le vi desde el balcón de mi casa, hablando ante una multitud. ¡Qué hermoso estaba y cuánto y cuánto aclamábanlo! Cuando llegaba a mi casa venía siempre radiante de felicidad (José C. Valadés 1937: 7).

Un tono romántico e idealista invade los recuerdos del autor que intenta dar sentido a sus memorias de niño. Pese a ello, el mensaje es el mismo: estas memorias son reales, aunque no tenga documentos que agregar en apéndices, las escenas que describe son reales porque él las vivió o las escuchó. Más adelante, Valadés agrega algo muy interesante que rompe con la subjetividad del prólogo:

No es, ciertamente, la biografía la historia. La biografía con no poca frecuencia lleva al escritor o bien a la novela, o bien a la creencia de que una suma de individualizaciones hace la historia. De ambos errores se puede escapar haciendo de la biografía un mero retrato psicológico; pero sin que este retrato quede aislado de un conjunto social y económico; y tal ha sido mi empeño al escribir la de Buelna.

Y he querido hacer la anterior advertencia, porque es muy común lanzar a los cuatro vientos personajes improvisados por el interés o por el afecto. No niego mi afecto para Buelna; pero aparte de ese afecto, me ha movido también el deseo de no dejar en el olvido acciones de una tragedia cuyas fuentes se pierden, generalmente, para siempre.

La mayoría de los recursos bibliográficos para este modesto trabajo ha sido ya publicada. El diálogo –cuyo manejo es peligroso en extremo–, que podría ser producto imaginativo, ha sido revisado escrupulosamente por los mismos actores (1937: 8-9).

En este fragmento encontramos, además del elemento afianzador de verosimilitud, una profundización en el género biografía y las motivaciones que llevan al escritor a escribirla. Para Valadés, además del aprecio obvio por el protagonista, hay detrás una intención de desindividualizar al personaje y ubicarlo en una realidad social tangible, es decir, en una dimensión histórica donde sus memorias no se pierdan. En cierto sentido, la biografía es una forma de fijar la vida de alguien en un determinado momento histórico, trascendiendo temporalmente. De ahí que se critique la abundancia de biografías o memoriales de

personajes que participaron en la Revolución muy soslayadamente y, desde el prólogo, se subraya la importancia del General Buelna en el pueblo, de su popularidad y heroicidad en el campo de batalla. La última parte señala que sí hubo fuentes verificables para la escritura de este libro, como es común en el modelo de prólogo de las novelas de la Revolución, y que, incluso, los diálogos, elementos más literarios del texto, fueron revisados para no caer en una falsa recreación. Para afianzar más la veracidad del libro, Valadés termina el prólogo afirmando que “este trabajo fue escrito hace varios años. Las EDICIONES BOTAS lo ha solicitado ahora para publicarlo” (1937: 9). Vale la pena señalar dos cosas: la primera, que al afirmar que esta obra fue escrita años antes enfatiza su verosimilitud; la segunda, que, si debemos creer en las palabras de Valadés, como hemos venido diciendo en este trabajo, la editorial Botas claramente tenía una estrategia de mercado afianzada en las novelas de la Revolución mexicana.

En este breve análisis, se muestran algunas constantes que se encuentran en casi todos los prólogos de las novelas de la Revolución: el énfasis en la veracidad de los hechos relatados, ya sea incorporando fechas, documentos, o simplemente recordándoselo al lector en cada oportunidad. No hay que olvidar que, para este momento, la literatura iba de la mano con la historia, por lo que la fidelidad del relato es un valor insustituible. En realidad, así como se afianzó un modelo literario apegado al realismo estético y al tema de la Revolución, y las portadas también reflejaron esos motivos, los prólogos y advertencias editoriales también tenían elementos en común que, además de garantizar una comprensión del texto bajo determinados estándares, proponía un modelo literario concreto: la novela de la Revolución mexicana.

3.3.2.4. LAS LISTAS DE VENTAS, CATÁLOGOS Y PROPAGANDAS DENTRO DEL LIBRO

Una vez que el nombre de un autor era suficientemente reconocido por el público, debido al éxito de una o varias de sus obras, como sucedió con Azuela, la editorial aprovechaba esto para atraer al público hacia el resto de su producción e iniciaba una “sección propia” que los lectores identificaran (“Obras del mismo autor”); entre los autores que se vieron favorecidos con este tipo de estrategias estuvieron Rafael F. Muñoz, Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno o José Vasconcelos, figuras que el lector promedio percibía como prestigiosas en el ámbito político (Vasconcelos) o mediático (Azuela, pues su exposición pública durante la polémica de 1925 motivó la lectura del resto de su obra), situación que fue aprovechada por las editoriales.

La editorial Botas también tenía otra forma de llamar la atención del posible comprador: utilizando un subtítulo muy atractivo y, en ese momento, muy prestigioso: “Premio Lanz Duret 1947”,⁶¹ como aparece en *La escondida* de Miguel N. Lira (2da. ed., 1956) o “Premio Nacional de Literatura 1935”, para *Arrieros, novela mexicana* de Gregorio López y Fuentes (1937). Si bien el Premio Nacional no es similar al de hoy en día y, por tanto, no tenía el mismo valor, representaba una marca distintiva para el lector potencial, en su gran mayoría alejado del mundo intelectual e influido por la literatura de moda (como

⁶¹ El éxito de este premio provocó que Ediciones Botas incluyera propaganda en las contraportadas de algunos libros; en la de la segunda edición de *La escondida* de Miguel N. Lira, leemos: “El año 1941 ‘El Universal’ instituyó el ‘Premio Lanz Duret’; lo han obtenido hasta ahora”: *Ciudad* (1941) de José María Benítez, *El hombre de barro* (1942) de Adriana García Roel, *El jagüey de las ruinas* (1943) de Sara García Iglesias, *Pensativa* (1944) de Jesús Goytortúa Santos, *Las islas también son nuestras* (1945) de Gustavo Rueda Medina, *Playa Paraíso* (1946) de Gilberto Chávez Jr., *La escondida* (1947) de Miguel N. Lira, *Río humano* (1948) de Rogelio Barriga Rivas, *Vainilla, bronce y morir* (1949) de Lilia Rosa, *Otoño estéril* (1950) de Evelina Bobes Ortega, *La mayordomía* (1951) de Rogelio Barriga Rivas, *Universidad* (1952) de Carlos Elizondo Alcaraz, *Tierra de Dios* (1953) de Concha de Villarreal y *Toña Machetes* (1953) de Margarita López Portillo. Es curioso pero, de los catorce autores, seis son mujeres, lo cual demuestra el interés, no sólo por el público femenino, sino por incorporar a las autoras al mercado editorial que se estaba gestando.

sucede hoy con las etiquetas sobre el número de ejemplares vendidos o con la “faja” o “fajilla” que nos indica los premios que ha recibo, aunque no sepamos cuáles son los criterios de selección del jurado). Lo mismo sucede con las obras de los autores que el público reconocía (Azuela, Muñoz, Magdaleno), pues los lectores seguramente los preferirían, por lo que serían ventas casi seguras. Años más tarde, veremos el desarrollo de estas estrategias editoriales, por ejemplo, en el Fondo de Cultura Económica con la colección “Letras mexicanas” o su serie “Obras completas”.

El prestigio ganado por *Los de abajo* y por la novela de la Revolución después de la polémica de 1925, vino acompañado de un amplio espectro de textos que, de alguna u otra manera, se referían a la Revolución y a la historicidad del suceso; de ahí que la editorial Botas, por ejemplo, tuviera colecciones como “Cultura mexicana”, que dado el título tan ambiguo y amplio, incluía una gran diversidad de textos, como Alfonso Taracena, *Los abrasados. Novela tropical*, 1937), “Hombres de México” (*Madero, vida del Hombre y del Político* de Alfonso Taracena, 1937), “Libros sobre la Revolución” (*Contra Villa, relato de la campaña 1914-1915* del General Manuel W. González) o “Libros revolucionarios” (*La Revolución de 1910. Apuntes históricos* de Pascual Ortiz Rubio, ex presidente de la República, ya en 1937. En realidad, la amplitud y la mezcla genérica que permitió el *corpus* de la novela de la Revolución ha ocasionado que muchos textos considerados “literarios” sean fuentes históricas por su cercanía a los géneros autobiográficos (memorias, relato testimonial); incluso en la editorial Botas, aunque las delimitaciones estaban definidas por subtítulos como “novela” o “cuento”, la contraportada de las obras literarias contenía, regularmente, obras similares (por el autor o el tema), y textos históricos que podrían interesarle al lector de novelas de la Revolución, con lo cual quizá se buscaba reforzar aún

más el realismo histórico de las obras,⁶² como la propaganda de *Sin amor* (Botas, 1945) de Azuela, donde sugerían la lectura de la *Historia política de la Revolución mexicana* de Miguel Alessio Robles y el *Panorama histórico de la Revolución mexicana* de Alfonso Teja Zabre. En la contraportada de la segunda edición de *La Revolución de 1910. Apuntes históricos* de Pascual Ortiz Rubio, bajo el título “Libros Revolucionarios” se incluyen, por mencionar algunos: *Tres etapas políticas de don Venustiano Carranza* de Guillermo Mellado, *Idiota. Novela de la Revolución* de Roque Estrada, *Autobiografía-cuentos* de Alfonso Taracena y *La patria perdida. Novela mexicana* de Teodoro Torres, lista que se repite también en la contraportada de *Contra Villa. Relatos de campaña 1914-1915* de Manuel W. González, pero con el marbete “Libros sobre la Revolución”. Otros ejemplos los tenemos en el catálogo encuadernado en la edición de *La tormenta* de Vasconcelos de 1936, tiene un curioso apartado: “Bibliografía-Historia”, donde se incluyen títulos como *Recuerdo que... Visiones aisladas de la Revolución* de Francisco L. Urquiza, el *Ulises criollo* de Vasconcelos, *Mi vida en el vértigo de la Revolución mexicana* de Alfonso Taracena, *Obregón como militar* de Miguel Alessio Robles y *Carranza y los orígenes de su rebelión* de Alfonso Junco. En la sección de “Literatura”: *Momento psicológico* de Roque Estrada o *A orillas del Hudson* de Martín Luis Guzmán; el apartado “Novelas-cuentos-poesías” contiene a *Andrés Pérez, maderista* de Azuela, *Dilema* de Xavier Icaza, *La mascota de Pancho Villa* de Hernán Robleto, *¡Mi general!* de Gregorio López y Fuentes y *Si me han de matar mañana* de Rafael F. Muñoz. Estas listas demuestran el interés editorial

⁶² En realidad, como se verá más adelante, el tema es sumamente complejo, pues, como ha señalado Jorge Aguilar Mora: “las autobiografías de la Revolución se incluyen siempre en la lista de novelas, y el hecho no es raro. La inclusión puede ser inocente, pero en casos tan extremos como el de la autobiografía de Vasconcelos el gesto de la inclusión no delata sino miedo a la complicidad. Se habla de la obra de Vasconcelos señalando su calidad de excepción. Pero no se tocan sus paradojas, destructoras de tantos lugares comunes del discurso histórico y del discurso literario en México” (1990: 36-37).

por prestigiar a un género en ciernes dentro de los lectores posrevolucionarios que buscaban ecos de sus propias experiencias o recuerdos.

3.3.3.5. LAS RESEÑAS Y LAS CARTAS

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, las reseñas son una parte fundamental en la consolidación de la novela de la Revolución, pues la crítica es el aliciente más efectivo para la publicidad y, retomando el concepto de Bourdieu, el “enclasmiento”. La mayor parte de los ejemplos más explícitos los encontramos en la polémica de 1925 o en las opiniones de algunos críticos respecto al trabajo de Guzmán y Muñoz, en el apartado dedicado a los nuevos tipos de escritores. Sin embargo, es importante retomar la envergadura y el peso que tuvieron y tienen las reseñas para la aceptación y difusión de una obra, por un lado; por otro, en el plano privado, el alcance de las cartas que, si bien no tenían más público que los interesados, los contenidos de las misivas ampliaron la trascendencia de estos epitextos.

En primer lugar, y como ya he venido señalando, las reseñas son mecanismos de interacción entre lectores, algunos más autorizados que otros. Estas dinámicas implican la aceptación, *a priori*, de la validez de los argumentos de autoridad, de manera que el crítico orienta a un lector, quien, a su vez, busca estos juicios de valor en el crítico. De alguna forma, estos artilugios se apegan al concepto de “enclasmiento” que proponía Bourdieu y que analicé en el primer capítulo: las autoridades, en este caso los críticos, señalan qué obra se debe o no se debe leer, mientras que los lectores potenciales comparan sus propios puntos de vista con los del crítico. Es claro que las tendencias favorecen a los críticos, pues en este afán educativo tan popular en los años veinte, el mercado de lectores aún no se

afianzaba y, por tanto, el público era más susceptible a la influencia de puntos de vista ajenos, pero respaldados por el prestigio académico. Veamos algunos ejemplos. El 22 de julio de 1918, se publicó una reseña sobre *Las moscas* de Azuela, en *El Informador* de Guadalajara, la cual señalaba que “el mérito principal de la obra, en cuyas páginas encontramos, llanamente descrita, la época angustiosa e inmoral de las luchas armadas entre los distintos partidos políticos”. Si bien la obra no tuvo impacto alguno sino hasta varios años después, es importante notar que la reseña sólo destaca su valor temático, sin tomar en cuenta el literario, del que dice “llanamente descrita”. De alguna forma, comentarios como éste orientan la lectura y opinión del público en general, sobre todo cuando los leemos en medios de comunicación más amplios, como revistas y periódicos populares. En contraste, veamos la reseña de Baltasar Dromundo publicada el 1 de septiembre de 1931 en *Universidad de México*, sobre *Las moscas* y *Los caciques* de Mariano Azuela, publicadas en *La Razón*:

La editorial que preside el doctor Puig Casauranc ha hecho la reedición de estas novelas de costumbres del ilustre autor de “Los de abajo”. Como saben nuestros lectores, se trata de un libro de calidad y categoría muy aceptable en nuestra literatura mexicana. La obra se está agotando rápidamente en las librerías de México y ha sufrido una demanda constante del extranjero (440).

Varios juicios de valor positivos engalanan la reedición de estas obras de Azuela: la editorial es de Puig Casauranc, importante político y diplomático del momento; están firmadas por Azuela, “el ilustre” autor de la prestigiosa novela *Los de abajo*, de calidad “muy aceptable”, y que “se está agotando rápidamente en las librerías de México y ha sufrido una demanda constante del extranjero”. Más allá de hablar del costumbrismo o del valor propio de estas novelas, el crítico se detiene en vincular su calidad con el prestigio que Azuela ya tenía en esos años. Más de diez años después, la reseña tampoco agrega

grandes cosas del estilo o el valor de la obra, sino que se queda en un anuncio publicitario que la enmarca en un momento histórico idóneo para su aceptación, a diferencia de lo acontecido en 1918, cuando el mercado de lectores no estaba listo para este tipo de narraciones.

Las reseñas, como elementos extratextuales, favorecen la relación texto-lector, e implican una clara postura por parte del reseñista, a favor o en contra. Sin embargo, las reseñas, más allá de fomentar o no la adquisición de una obra, son, en sí mismas, un medio de creación de géneros e imposición de características de un modelo prestigioso, así como del posicionamiento de un mercado editorial: hablar positivamente de un texto puede influir en las ventas de un libro, sobre todo si la reseña la firma alguien prestigioso (recordemos, por ejemplo, la reseña de Larbaud a *Los de abajo* publicada en *Contemporáneos*); de igual manera sucede si se habla negativamente, pues despierta el interés del público. Pero las reseñas también transmiten los elementos de valor que deberían tener las obras que quieran pertenecer, en este caso, al *corpus* novela de la Revolución, de ahí que se hable una y otra vez del realismo de Azuela, la prosa ágil de Muñoz, la crudeza de Campobello, el estilo de Guzmán, etc. Las reseñas muestran las características del modelo que se debe imitar, y casi siempre retoman al modelo idóneo que, en la novela de la Revolución, por estilo y éxito comercial, corresponde a *Los de abajo*.

Para constatar la importancia de las reseñas y la presencia constante de “alabanzas” con obvias intenciones comerciales, veamos una cita de una reseña de *La Asonada*, “novela mexicana de José Mancisidor”, publicada en la sección “Escaparate” de *El Nacional*, el 27 de noviembre de 1932, y firmada por Luis Octavio Madero:

La fajilla que envuelve su edición es deplorable. Creo que no fue el autor el que la redactara, porque sólo los editores comerciales anticipan el elogio de las

producciones, por el tanto por ciento que en ello les va. Estamos en una época de producción entusiasta y continua, para que se pueda editar una obra con el antetítulo de “La verdadera Novela de la Revolución Mexicana” (3).

Madero se asombra del descaro de los editores de llamar “La verdadera Novela de la Revolución Mexicana” a la novela de Mancisidor sólo por intereses monetarios, “porque sólo los editores comerciales anticipan el elogio de las producciones, por el tanto por ciento que en ello les va”. En 1932, “estamos en una época de producción entusiasta y continua”, por lo que llamar a una obra “la verdadera”, es chocante, exagerado y obvio, tanto para el lector como para el público.

Por otro lado, las cartas funcionan de manera similar a las reseñas, pero en un ámbito más cerrado y concreto. Si bien no determinan gustos en el lector, a menos que se publiquen en medios de difusión masiva, promueven el libre intercambio de ideas y de intereses particulares entre autores y editores. Por ejemplo, la misiva de Francisco Orozco Muñoz a Francisco Monterde, del 28 de abril de 1927, a propósito de *Los de abajo*:

La encuentro sencillamente admirable. ¡Qué hombres! ¿Somos hermanos? ¿Corre por sus venas la misma sangre racial que por las nuestras? Claro, hay palabras y frases escritas con la emoción brutal de la realidad y que tal vez pudieran cambiarse; pero son sin importancia en el cuadro grandioso de la obra. Me encanta la manera sobria, precisa y bella de ver nuestro paisaje inmenso, situándolo siempre en donde debe ser. *Los de abajo* es nuestro libro nacional por excelencia. [...] Ahora comprendo mejor la importancia de dar a conocer esta novela en Francia (lo que quiere decir en Europa y en todo el mundo); es necesario hacerlo lo más pronto posible (Berler 2000: 237).

En el ámbito privado de la carta, los participantes comentan la importancia del libro de Azuela, no sólo como obra literaria, sino como “libro nacional por excelencia”, enunciado que suena muy similar a los argumentos que encontrábamos en la polémica de 1925. También destaca ciertos elementos que caracterizarán al modelo literario de la novela de la Revolución: “hay palabras y frases escritas con la emoción brutal de la realidad”, “la

manera sobria, precisa y bella de ver nuestro paisaje inmenso”. Y lo más importante es que este intercambio personal promueve la difusión de las obras: “Ahora comprendo mejor la importancia de dar a conocer esta novela en Francia (lo que quiere decir en Europa y en todo el mundo)”. Monterde promocionaba su “descubrimiento” en terreno extranjero, e impulsaba la edición de la novela de Azuela en otras fronteras, esfuerzo que, junto a la labor de otros críticos, fue fructífera, como recordaremos con la larga lista de traducciones que hicieron a *Los de abajo* antes de cumplir los diez años de su “descubrimiento”. De esta manera, la consolidación en el mercado extranjero influiría en las ventas del libro en mercado nacional y, con ello, se impulsaría un mercado editorial mexicana, sustentando en un público lector y consumidor, tal y como se puede leer en la carta de José María González de Mendoza a Mariano Azuela, fechada el 9 de abril de 1930:

El gran crítico Edmond Jaloux, que escribe en el importante semanario *Les Nouvelles Littéraires*, va a publicar esta semana o la entrante un artículo sobre el libro de usted y sobre *L'aigle et le serpent* de Martín Luis Guzmán. Confío en que influya en la venta, pues los juicios de Jaloux son muy apreciados. Él fue precisamente quien “lanzó” a Jean Cassou (Berler 2000: p. 278).

En esta cita encontramos varios elementos a destacar: el primero, el prestigio autoral que hay detrás de las reseñas, sobre todo, extranjeras (situación que ya vimos bajo el rubro “enclasmiento”); el segundo, la repercusión de estas reseñas en las ventas que podría tener o no un libro. No hay que perder de vista que esta información está contenida en una carta personal, que, como se ve, nos da un panorama muy concreto de la recepción de Azuela en el mercado extranjero.

Así, las cartas personales son engranes muy finos dentro de esta compleja máquina que es la recepción de una obra. Si bien podrían parecer indiferentes a una realidad editorial, son medios de los que se valen los actores del ámbito editorial (autores, editores,

críticos) para incentivar la proyección de una obra, para distribuirla en otros lugares y, de esta manera, garantizar el éxito comercial de un libro. Para la novela de la Revolución mexicana, inicialmente para *Los de abajo*, estas misivas fueron muy importantes para promover el interés en el extranjero, ya sea en reseñas o ediciones en otro idioma, lo que repercutió en la recepción en territorio mexicano.

CONCLUSIONES

La novela de la Revolución mexicana, si bien tiene una gran presencia en la literatura mexicana del siglo XX, es un concepto ambiguo e impreciso que ha permanecido inmóvil en las historias de la literatura. Como hemos visto, la lista de obras que conforman este grupo es tan diversa en su forma, que es difícil concebir a la novela de la Revolución como un género consolidado. Sin embargo, cuando pensamos en ella desde su valor histórico dentro de la literatura, es innegable que estamos frente a un género. Como el propósito de mi trabajo no es analizar si se trata de un género o no, parto de una idea general: la novela de la Revolución es un género histórico, pero no formal, y su trascendencia se puede comprobar en la repercusión que ha tenido en la literatura mexicana, incluso hasta nuestros días. Esto será muy importante para entender las razones por las que un grupo seleccionado de obras se transformó en un canon ya que, de otra forma, no sería posible. Un canon es el reflejo de una realidad social e histórica en un momento preciso, por lo que ese determinado *corpus* representa los intereses de ese tiempo. Evidentemente, no podemos quedarnos sólo con esa limitada idea, de ahí que en los últimos años haya habido un incremento en los estudios que proponen abrir el canon.

En realidad, no hay que perder de vista que el concepto mismo de género es una abstracción, pero funcional históricamente:

Pertenece a la naturaleza misma del lenguaje moverse en la abstracción y en lo “genérico”. Lo individual no puede existir en el lenguaje, y nuestra formulación de la especificidad de un texto se convierte automáticamente en la descripción de un género, cuya única particularidad consiste en que la obra en cuestión sería su primero y único ejemplo. Por el hecho mismo de estar hecha por medio de palabras, toda descripción de un texto es una descripción de género. No es esta una afirmación puramente teórica; la historia literaria nos brinda sin cesar muchos

ejemplos, desde el momento en que los epígonos imitan precisamente lo que había de específico en el iniciador (Todorov 1981: 6).

Es decir, formalmente la novela de la Revolución no es un género, pero su función histórica sí lo es. Limitar el estudio de la novela de la Revolución como etiqueta al análisis genérico es restarle la importancia que tuvo como fenómeno cultural en el México de esos años. Como asegura Todorov, “los viejos sistemas sólo describían el resultado muerto; hay que aprender a presentar los géneros como principios dinámicos de producción” (1988: 40).

Pese a que en este trabajo no se ve a la Revolución como un género formalmente establecido, el concepto de género que debate Todorov motiva un acercamiento que, para mis fines, es muy útil: “por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como «horizontes de expectativa» para los lectores, como «modelos de escritura» para los autores” (Todorov 1988: 38). Bajo esta óptica, los elementos paratextuales que encontramos en las novelas de la Revolución, tales como títulos, subtítulos, portadas, reseñas, etc., son catalizadores de estas intenciones autorales. Por ejemplo, si el marbete “novela de la Revolución” se popularizó a raíz de éxito de *Los de abajo*, la mayor parte de las obras posteriores tendrán este marbete, casi siempre en el subtítulo. Así, esta etiqueta funciona como “modelo de escritura” para los epígonos de Azuela. En el caso de los lectores, el marbete sintetiza un modelo literario que se acercaba mucho a los gustos del público mayoritario, pues, de manera general, los referentes eran cercanos, el estilo claro y sencillo, se rescataban elementos de la cultura oral, así como el apego al estilo más popular en los últimos años: la novela histórica.

A raíz de los festejos del Centenario de la Revolución, una intensa actividad crítica y literaria puso el tema en el ojo público otra vez, muchas veces ampliando este *corpus* de obras; otras, centrándose en los autores más conocidos. Pocos, sin embargo, se aventuraron

en poner en tela de juicio el valor formal del marbete. A lo largo de este trabajo, he demostrado que esta etiqueta, si bien fue funcional históricamente hablando, su heterogeneidad genérica ha permitido la constante inclusión de obras que poco se acercan al género novela. La Revolución como tema se convirtió en un valor distintivo que, frente a los ideales nacionalistas, prestigió un modelo narrativo basado casi exclusivamente en su contenido. Las formas fueron muchas (novela, cuento, biografía, crónica, etc.), pero el tema fue el mismo. Estos elementos singulares consolidaron años más tarde un canon, que puede sintetizarse en la propuesta antológica de Antonio Castro Leal, no sólo por su popularidad y prestigio, sino también porque unificó una serie de obras genéricamente distintas bajo ciertas características que serían esenciales para la validez del modelo: el tema de la Revolución, la forma prosística, el realismo en la descripción y en el lenguaje, la crítica ideológica, y la importancia de que los autores fueran testigos de primera o segunda mano de los hechos narrados.

Esta última característica es la más debatible, pues sabemos que una buena parte de los memoriales de la Revolución fueron escritos por hijos de revolucionarios o personas que en ese momento eran niños. Por eso hago la precisión y los llamo “testigos de segunda mano”. Esto no disminuye la calidad de la obra, recordemos *Al filo del agua* que, aunque publicada en 1947, narra acontecimientos de 1910, cuando su autor tenía diez años. Pese a que gran parte de los críticos coinciden en el agotamiento de la novela de la Revolución con *Al filo del agua*, Castro Leal no la incluye, aunque termina su antología con *La escondida* de Miguel N. Lira del mismo año. Este pequeño dato es muy importante, pues nos permite dimensionar la importancia que se concedió a la veracidad de las narraciones contadas por testigos reales como si, en efecto, las obras se leyeran también de forma noticiosa. En sus

inicios, la novela de la Revolución funcionó para sus lectores nacionales y extranjeros como un periódico en el que se podían leer los acontecimientos del momento. Debido al éxito editorial y comercial que inició *Los de abajo*, los epígonos comenzaron a aparecer, esta vez ya no con testigos presenciales, sino con anécdotas contadas de voz en voz.

Pero, ¿en qué momento las narraciones de la Revolución se conocieron como “novelas de la Revolución mexicana”? Sin duda, una pregunta difícil de responder. Una primera pista nos lleva a ese momento tan importante para el conocimiento de la novela de la Revolución: el descubrimiento de *Los de abajo* durante la polémica de 1925. Las investigaciones, sin embargo, mostraron que la existencia del marbete podía datarse varios años antes, no en territorio nacional, sino en algunas revistas fronterizas: *La ruina de la casona. Novela de la Revolución mexicana* de Esteban Maqueo Castellanos, publicada en 1921, pero anunciada en la *Revista Mexicana* (San Antonio, Texas), desde el 5 de enero y hasta el 5 de octubre de 1919, con el marbete “novela de la Revolución”. No es extraño: la mayor parte de las obras de la primera mitad del siglo XX se publicaron inicialmente en revistas y periódicos, tal es el caso de la novela de Azuela. En este sentido, la idea de recrear el sistema literario me permite mostrar cómo el movimiento editorial en México desde 1910 y hasta finales de los años treinta, fue determinante para la creación de lo que hoy conocemos como novela de la Revolución mexicana, ya como género, ya como *corpus* heterogéneo de obras. Pero hay que tener cuidado: no porque encontremos muestras del marbete en años anteriores a la polémica de 1925 quiere decir que había un verdadero interés en la novelística de la Revolución. Son contados los ejemplos que hay en esa época, por lo que sólo se puede hablar de un tema literario en formación, no de un género, mucho menos de una etiqueta editorial.

Como nos enfrentamos a un fenómeno cultural, es difícil datar cuándo y cómo empezó este movimiento literario tan popular. Evidentemente, el inicio comercial lo marcó la polémica de 1925, pues en ella se mostró una obra que sirvió como modelo para las diferentes posturas: para los autores, planteó las reglas de una literatura más realista y cercana; para los críticos reaccionarios, fue una literatura nacional; para los nuevos críticos, la novedad que tanto ansiaban; para los ideólogos y políticos, una nueva forma de rectificar el mito de la Revolución mexicana en la colectividad. Y cada uno de estos participantes colaboró, desde sus funciones, en la institucionalización de este modelo narrativo en la forma más pura y simple: un marbete. La novela de Azuela, gracias a la intervención de críticos, prestigió un movimiento literario que sólo tenía en común el tema, pero que, bajo la óptica nacionalista, fue más importante que las restricciones genéricas: “No es sólo que, por ser una excepción, la obra presupone necesariamente una regla; sino también que, apenas admitida en su estatuto excepcional, la obra se convierte, a su vez, gracias al éxito editorial y a la atención de los críticos, en una regla” (Todorov 1988: 33). Una regla que se sintetizó en una etiqueta y que, más allá de cuestionarse la autenticidad de la propuesta, se aceptó y validó en un momento cultural en el que se necesitaban símbolos que afianzaran la legalidad de las instituciones surgidas en la década de los veinte.

Es claro: la novela de la Revolución encontró su momento en medio de la campaña nacionalista y, quizás por ello sigue tan vigente. Por ejemplo, aunque en 1965 ya encontrábamos más obras paródicas que propiamente novelas de la Revolución, José Manuel López Victoria publicaba, en la ya clásica editorial Botas, su libro *La Campaña Nacionalista*. En su curiosa “Explicación conveniente” se lee:

La Campaña Nacionalista, cual expositora de los anhelos de mejoramiento que siempre han alimentado todas las clases sociales en territorio nacional, reflejó la

aspiración y unidad que debiera existir entre gobernantes y gobernados para estructurar una patria de mejores perspectivas en el concierto de las naciones civilizadas [...] Por eso y enhorabuena, me atrevo a reseñar la trayectoria nítida de la Campaña Nacionalista, confiando que esta modesta aportación de mi parte sirva para cumplir con el imperativo que tenemos todos los mexicanos, de recoger de los téticos sótanos de la indiferencia y el olvido, las primicias de una etapa sin paralelo en el curso de la Revolución hecha Gobierno y en los anales contemporáneos (8-10).

Décadas más tarde, la campaña nacionalista seguía teniendo férreos seguidores, muestra inequívoca de la relevancia que tuvo en esos años, y la fuerte influencia en la preparación del mercado editorial para las novelas de la Revolución. Sin estos factores, es probable que *Los de abajo* hubiera tenido un impacto menor en los lectores, o quizás Azuela no tendría el prestigio que tiene ahora como autor. La realidad es que estas ideas son especulaciones, pero no hay que restarle importancia a factores aparentemente fuera del ámbito literario. Como hemos visto, gracias a esta concatenación de eventos, podemos hablar ahora de género esencial en la literatura mexicana.

La novela de la Revolución fue redescubierta cuando se requerían símbolos nacionales que validaran un movimiento bélico complicado y con resultados cuestionables. No obstante, pareciera que la mayor parte de los críticos se detuvieron a hablar sólo en el aspecto formal de la obra de Azuela, como si el espejo ideológico no existiera. Al mismo tiempo, fue gracias a la labor de la crítica que *Los de abajo* se conoció entre un público más amplio que su círculo cercano de amistades. Por supuesto, la novela de la Revolución no sólo se trata de cuestiones políticas alejadas de la literatura. No hay que perder de vista, sin embargo, que la literatura, como fenómeno social, no puede permanecer aislada de los factores que motivan su aparición y éxito. De hecho, y como sugiere Ángel Rama, el texto literario es la perfecta conjunción del discurso lingüístico y del imaginario social, ya que

los sintetiza y “los devuelve a la sociedad como una totalidad inescindible” (1974: 94), con plena libertad creadora, pues la literatura puede “detectar el cambio social mucho antes de que éste cuaje en los órdenes del poder, desplegando así una cosmovisión estética que incluso puede ser, inicialmente, rechazada por los mismos que han de resultar representados por ella” (Rama 1974: 100).

Y, ¿dónde podemos identificar el cambio discursivo que provocan los movimientos sociales? En el caso de la novela de la Revolución encontramos las marcas más importantes en los paratextos, ya que los parámetros de lectura que ofrecen son valiosos para entender el funcionamiento del sistema literario en el que surge y se consolida la novela de la Revolución. Genette lo explica de la siguiente forma:

Esta traslación del epitexto extratextual (comunicado a la prensa) al peritexto precario (encartado para la crítica y después para todos) y finalmente al peritexto durable (cubierta) es una promoción que implica, o manifiesta, algunas otras. Lo que concierne al destinatario pasa del “público”, en el sentido más vasto y más comercial, a “la crítica”, considerada como un intermediario entre autor y público, después a una instancia más indecisa que implica a la vez el público y el lector: situado más cerca del texto, sobre la cubierta o la sobrecubierta del libro, el PI (Prière d’insérer) moderno es accesible sólo a esa franja estrecha de público que frecuenta las librerías y consulta las cubiertas; “público” aún si habiendo leído PI se contenta con esta información aparentemente disuasiva; lector potencial, si esta lectura lo lleva a la compra o a algún otro medio de apropiación: convertido en lector efectivo (2007: 96) .

Es decir, mucho del interés que un lector puede tener o no en un texto se debe a los mensajes que se transmiten por medio de los paratextos, elementos aparentemente ajenos a la obra literaria pero que, como hemos visto, en el caso de la novela de la Revolución fueron conductores y creadores de una etiqueta editorial muy popular en la época. En los títulos, las acotaciones editoriales, las propagandas, las reseñas hallamos las primeras muestras del marbete “novela de la Revolución”, escasas al principio, pero muy frecuentes

cuando nos acercamos a los años treinta. Claramente, *Los de abajo* fue una llamada de atención para todos los actores del mundo editorial de aquellos años.

En un primer momento, las publicaciones periódicas acapararon el desarrollo de las narraciones revolucionarias, promoviendo su creación gracias a las polémicas, las encuestas y las secciones especiales. La transmisión de una buena parte de estas obras se logró con el recurso de las “novelas por entregas” que, por su accesibilidad, se volvió recurrente hasta bien entrados los años treinta. Por supuesto que esta estrategia no era nueva, pues proviene de una tradición decimonónica, pero su constante aparición se debe a su bajo costo y a la posibilidad de expandir el número de lectores. Sin embargo, muchas de estas novelas por entregas no fueron novedades, sino que los editores dividieron obras que se publicaron originalmente en libro y las presentaron cada semana en capítulos individuales. Es claro que las publicaciones periódicas tenían estrategias definidas que les permitieron crear un grupo de seguidores que, más tarde, se consolidaría en un mercado editorial para la novela de la Revolución.

En estos medios de transmisión, la figura del periodista tomó relevancia pues, siguiendo la tradición de la crónica periodística decimonónica, sus narraciones se popularizaron y se volvieron referentes del realismo tan anhelado en la época. A lo largo de las tres décadas que estudio, notamos cómo los escritores se van profesionalizando en un mundo editorial deseoso de voces renovadas. Los periodistas, portadores de un modelo narrativo realista, fueron figuras fundamentales en la constitución de esta propuesta literaria ya que, por su labor, tenían mayor credibilidad. En el modelo de la novela de la Revolución encontramos una gran preferencia por las narraciones ágiles, violentas o, como les gustaba llamarles a los críticos de la polémica de 1925, “viriles”. Los textos de Rafael F. Muñoz,

por mencionar un autor, son ejemplos significativos de esta narrativa. En sus cuentos, Muñoz rescata la cruda realidad tan detalladamente que perturba al lector, pero no sólo por la rudeza de los hechos, sino por la contundencia de su crítica. Los periodistas serán también duros críticos de la verdadera cara de la Revolución mexicana.

Poco a poco, la notoriedad de las narraciones revolucionarias y el prestigio nacional e internacional de la obra de Azuela, desencadenó un fenómeno editorial que se etiquetó “novela de la Revolución mexicana”, y fue promovida ya no sólo desde las páginas de periódicos y revistas, sino por las editoriales. Es así que en los títulos comienza a aparecer el famoso marbete, ligado al éxito comercial de *Los de abajo*, y respaldado en cada uno de los elementos paratextuales más inmediatos: las portadas, los prólogos, las advertencias editoriales, las listas de ventas, los catálogos, las reseñas, y las propagandas. En cada uno de ellos encontramos un engrane que determinaría el funcionamiento de la vida editorial en el México posrevolucionario. Por ejemplo, gracias a las insistentes menciones del marbete en las publicaciones periódicas, años más tarde José C. Valadés afirmaría, respecto a la publicación de su libro *Las caballerías de la Revolución (hazañas del General Buelnas)*: “Debo explicar que este trabajo fue escrito hace varios años. Las EDICIONES BOTAS lo ha solicitado ahora para publicarlo” (1937: 9). Quizás, sin el prestigio comercial y literario que tenía la novela de la Revolución en 1937, Botas no hubiera solicitado esta obra inédita para su publicación tardía.

La novela de la Revolución, como *corpus* o como género, fue el resultado de una serie de factores sociales, literarios, políticos y económicos que coadyuvieron en su creación, desarrollo e institucionalización. La cultura nacionalista que se creó en los años veinte favoreció el prestigio de este grupo de obras, pues vieron en ellas un reflejo de la

mexicanidad que tanto se buscaba, pese a que su ideología era bastante crítica. Sin embargo, se privilegiaron otras características, y consolidaron un modelo literario accesible, tanto para autores, como para lectores. La etiqueta “novela de la Revolución”, fijada a partir de una astuta campaña editorial y cultural, se consolidó en un canon, a veces abierto, a veces cerrado, dependiendo del enfoque de los críticos. El realismo se volvió un estandarte que inició una larga tradición en el siglo XX, y que amparó una propuesta literaria vigente y, al mismo tiempo, debatible hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS

- AMAYA, Jesús. *El fuereño. Novela de costumbres mexicanas*. México: Imp. C. Escalona, 1925.
- ALESSIO ROBLES, Vito. *Historia política de la Revolución*. México: Ediciones Botas, 1938.
- . *Mis andanzas con nuestro Ulises*. México: Ediciones Botas, 1938.
- ALMADA, Pedro J. *Mis memorias de revolucionario*. México: s. e., 1928.
- . *Con mi cobija al hombro*. México: Editorial Alrededor de América, 1936.
- ARCE, Miguel, *¡Ladrona!* San Antonio: Lozano, 1925.
- . *Sólo tú*. San Antonio: Lozano, 1928.
- ARENAS GUZMÁN, Diego. *El por qué del conflicto. Folleto de actualidad política*. México: Imp. Musical, 1912.
- . *Prensa y tribuna revolucionarias*. México: Cía. Editora Mexicana, 1916.
- . *La consumación del crimen (episodios y documentos de la Revolución mexicana)*. México: Ediciones Botas, 1935.
- AZUELA, Mariano. *María Luisa*. México: Lagos de Moreno: Imp. López Arce, 1907.
- . *Los fracasados*. México: Tipografía y Litografía Müller Hnos., 1908.
- . *Mala Yerba*. México: Guadalajara: Talleres de La Gaceta de Guadalajara, 1909.
- . *Andrés Pérez, maderista*. México: Imp. de Blanco y Botas, 1911.
- . *Sin amor*. México: Tipografía y Litografía Müller Hnos, 1912.
- . *Los caciques. Novela de costumbres nacionales*. “Escrita especialmente para los lectores de ‘El Universal’”. México: Talleres Editoriales de la Cía. Periodística Nacional, 1917.
- . *Los fracasados. Novela de costumbres nacionales*. México: Talleres Linotipográficos de “El Pueblo”, 1918.
- . *Las moscas. Domitilo quiere ser diputado*. México: A. Carranza e Hijos, 1918.
- . *La malhora*. México: Imp. y Encuadernación de Rosendo Terrazas, 1923.

- . *Mala yerba. Novela de costumbres nacionales*. México: Imp. y Encuadernación de Rosendo Terrazas, 1924.
- . “La luciérnaga”, *El Ilustrado* 3 enero 1929: 46, 47 y 51.
- . *Los caciques, novela de la Revolución mexicana, precedida de Las moscas, cuadros y escenas de la Revolución*. México: la Razón, 1931.
- . *El camarada Pantoja, novela*. México: Ediciones Botas, 1937.
- . *Las tribulaciones de una familia decente, novela*. 2da. ed. México: Ediciones Botas, 1938.
- . *Teatro. Los de abajo. El búho en la noche. Del llano hermanos S. en C.* México: Ediciones Botas, 1938.
- . *María Luisa, novela*. 2da. ed. México: Ediciones Botas, 1938.
- . *Regina Landa, novela*. México: Ediciones Botas, 1939.
- . *Avanzada, novela*. México: Ediciones Botas, 1940.
- . *Sin amor, novela*. México: Ediciones Botas, 1945.
- . *Pedro Moreno, el Insurgente. Biografía novelada*. México: Ediciones Botas, 1949.
- . *Los de abajo. Novela de la Revolución mexicana*. México: Ediciones Botas, 1949.
- . *La Marchanta, novela*. México: Ediciones Botas, 1951.
- . *Los caciques*. en Antonio Castro Leal (selección e introducción). *La novela de la Revolución mexicana*. México: Aguilar, 1991 [ed. or. 1960].115-159.
- . *Las moscas*. en Antonio Castro Leal (selección e introducción). *La novela de la Revolución mexicana*. México: Aguilar, 1991 [ed. or. 1960].161-199.
- . *Los de abajo*. Edición crítica Jorge Ruffinelli (coord.). 2ª ed. Madrid: ALLCA XX, 1996 a [ed. or. 1988].
- BRECEDA, Alfredo. *Don Venustiano Carranza, rasgos biográficos escritos en 1912*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1930.
- . *México revolucionario, 1913-1917*. Madrid: Cervantes, 1920.
- CAPETILLO, Alonso. *La rebelión sin cabeza: génesis y desarrollo del movimiento delahuertista*. México: Andrés Botas, 1925.

- CASTAÑO, Rosa de. *Transición: novela*. México: Ediciones Botas, 1939.
- CASTILLO Torre, José. *A la luz del relámpago: ensayo de biografía subjetiva de Felipe Carrillo Puerto*. México: Ediciones Botas, 1934.
- CASTRO LEAL, Antonio (comp., ensayo y notas) y Pedro Requena Legarreta (comp. y trad.). *Antología de poetas muertos en la guerra: 1914-1918*. México: Cvltura, 1919.
- (selección y prólogo.). *Poemas en prosa* de Pedro Prado. México: México Moderno, 1923.
- (selección). *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*. México: Porrúa, 1935.
- (antología, estudio preliminar y notas). *La poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- (selección, estudio preliminar y notas). *Antología poética* de Salvador Díaz Mirón. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1953.
- (selección, introducción general, cronología histórica, prólogos, censo de personajes, índice de lugares, vocabulario y bibliografía). *La novela de la Revolución mexicana*. 2 ts. México: Aguilar, 1991 [1ª. ed. 1960].
- (estudio preliminar, selección y lista de los principales acontecimientos de la Nueva España de 1517 a 1821). *La novela del México colonial*. México: Aguilar, 1964.
- (selección, prólogo y notas). *Los cien mejores poemas de Salvador Díaz Mirón*. México: Aguilar, 1969.
- (selección, prólogo y notas). *Los cien mejores poemas de Luis G. Urbina*. México: Aguilar, 1969.
- (selección, prólogo y notas). *Los cien mejores poemas de Rubén Darío*. México: Aguilar, 1969.
- (selección, prólogo y notas). *Los cien mejores poemas de José Santos Chocano*. México: Aguilar, 1971.
- (selección, prólogo y notas). *Los cien mejores poemas de Leopoldo Lugones*. México: Aguilar, 1971.
- (selección, prólogo y notas). *Los cien mejores poemas de Amado Nervo*. México: Aguilar, 1972.
- (selección, prólogo y notas). *Los cien mejores poemas de José Martí*. México: Aguilar, 1974.

- (selección, prólogo y notas). *Los cien mejores poemas de Manuel Gutiérrez Nájera*. México: Aguilar, 1974.
- (prólogo). *Antología, 1925-1965* de Salvador Novo. 2da. ed. México: Porrúa, 1979.
- DÁVALOS, Marcelino. *¡Carne de cañón!* México: Imp. del Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnología, 1915.
- ESCALANTE, Evodio y Serge Fauchereau (presentación). *Irradiador. Revista de vanguardia*. Edición facsimilar. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.
- ESQUIVEL OBREGÓN, Toribio. *Mi labor en servicio de México: Partido Antireeleccionista*. [sic] *Trabajos para la pacificación. Decena trágica. Gobierno de Huerta*. México: Ediciones Botas, 1934.
- ESTRADA, Roque. *La revolución y Francisco I. Madero*, Guadalajara: Imp. Americana, 1912.
- *Momento psicológico*. México: Andrés Botas, 1916.
- *Nuestros problemas*. México: Andrés Botas, 1916.
- *Liberación. Novela histórico-contemporánea*. México: Editorial Cultura, 1933.
- FABILA, Alfonso. *Sangre de mi sangre: cuentos*. México: Andrés Botas, 1924.
- FERRETIS, Jorge. *El sur quema, tres novelas de México*. México: Ediciones Botas, 1937.
- *San automóvil: tres novelas*. México: Ediciones Botas, 1938.
- FRANCO BAGNOULS, María de Lourdes (coord. General, prólogo, recopilación, selección, edición y notas). *Voces recobradas. Narrativa mexicana fuera del canon (1925-1950)*. Francisco Aragón Díaz, Edgar Campos, Gerardo Robles, Jaquelina Rodríguez y Jael Tercero Andrade (recopilación, selección, edición y notas). Marco Tulio Hernández y Raquel Mosqueda (selección, edición y notas). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- FRIAS, Heriberto. *¡Tomóchic! Novela histórica mexicana*. Mazatlán: Imp. y Casa Edit. De Valadés, 1906.
- *¡Tomóchic! Novela histórica mexicana*. México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1911.
- *El triunfo de Sancho Panza. Novela de crítica social mexicana. Continuación de "Tomóchic"*. México: Imp. de Luis Herrera, 1911.
- *Miserias de México. Novela*. México: Andrés Botas y Miguel, 1916.

- . *¿Águila o sol? Novela histórica mexicana*. México: Imp. Franco-Mexicana, 1923.
- . *Tomóchic*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- GALINDO Y GALINDO, Miguel. *A través de la sierra (Diario de un soldado)*. Colima: Imp. de “El Dragón”, 1924.
- GARCÍA, General Rubén. *Cuentos de la Revolución*. México: Libro Mex, 1959.
- GARCÍA GRANADOS, Ricardo. *Por qué y cómo cayó Porfirio Díaz*. México: Andrés Botas, 1928.
- GÓMEZ MAGANDA, Alejandro. *¡Ahí viene la bola! Cuentos de la Revolución*. México Actual: 1937.
- GONZÁLEZ, Alfredo. *Carranza. Novela de la revolución*. San Antonio: Casa Edit. Lozano, 1928.
- GONZÁLEZ, General Manuel W. *Contra Villa, relato de la campaña 1914-1915*. México: Ediciones Botas, 1935.
- GUERRA, Ernesto E. *Luchas pre-revolucionarias*. México: Andrés Botas e Hijo, 1918.
- GUZMÁN, Martín Luis. *Memorias de Pancho Villa. Primera parte: El hombre y sus armas*. México: Ediciones Botas, 1938.
- . *El águila y la serpiente*. en *Obras completas I*. México: Fondo de Cultura Económica-Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2010. 29-363.
- ICAZA y López Negrete, Xavier. *Dilema. Novela*. México: Andrés Botas e Hijo, 1921.
- LARA Y PARDO, Luis. *Madero: esbozo político*. México: Ediciones Botas, 1938.
- LEPINO, K. *Sangre y humo o El tigre de la Huasteca*. “Novela histórica mexicana con mucho de lo pensado, dicho y acontecido en México durante la época revolucionaria de 1911 a 19...” México: s. e., 1918.
- LIRA, Miguel N. *La escondida*. “Premio Lanz Duret 1947”. 2da. ed. México: Ediciones Botas, 1956.
- LÓPEZ ITUARTE, Alfonso. *Satanás. Novela histórica con el relato de la invasión [sic] de Veracruz y el conflicto con la Casa Blanca*. México: Tip. 1a. del Puente de Alvarado, 1914.
- . *Satanás. Novela histórica sobre la invasión de Veracruz de 1914*. México: Citaltépetl, 1964.
- LÓPEZ VICTORIA, José Manuel. *La Campaña Nacionalista*. México: Ediciones Botas, 1965.

- LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio. *¡Mi general!: novela mexicana*. México: Ediciones Botas, 1934.
- . *El indio: novela mexicana*. México: Ediciones Botas, 1935.
- . *Arrieros, novela mexicana*. “Premio Nacional de Literatura 1935”. México: Ediciones Botas, 1937.
- . *Campamento, novela*. 2da. ed. México: Ediciones Botas, 1938.
- . *Huasteca: novela mexicana*. México: Ediciones Botas, 1939.
- MAGDALENO, Mauricio. *Concha Bretón*. México: Ediciones Botas, 1936.
- MANERO, Antonio. *El antiguo régimen y la Revolución*. México: La Europea, 1911.
- . *El contrato de la Huerta-Lamont*. México: Andrés Botas, 1922.
- MAQUEO CASTELLANOS, Esteban. *La ruina de la casona. Novela de la Revolución mexicana*. México: Eusebio de la Puente, 1921.
- MATAMOROS, Lino. *¡El terror! Novela histórica original*. México: Talleres Gráficos de la Revolución, 1920.
- . *El paso de Lerma. Novela histórica contemporánea*. México: Ediciones Graphos, 1925.
- MATEOS, Juan A. *La majestad caída o la Revolución mexicana*. Buenos Aires: Maucci Hermes e Hijos, 1911.
- . *La majestad caída o la Revolución mexicana*. México: Editora Nacional, 1957.
- MATEOS, Manuel. *La venganza del caporal*. San Antonio: Libr. Española-Viola Novelty Co., 1916.
- MAZÍN CERVANTES, Miguel. *La revolución extraviada*. México: Ediciones Botas, 1935.
- MENA BRITO, Bernardino. *Carranza, sus amigos, sus enemigos*. México: Ediciones Botas, 1935.
- . *Ocho diálogos con Carranza*. México: Ediciones Botas, 1939.
- MOHENO, Querido. *Sobre el ara sangrienta*. México: Andrés Botas, 1922.
- MUÑOZ, Rafael F. *Si me han de matar mañana...: novela*. México: Ediciones Botas, s. f.
- . *El feroz cabecilla*. México: Ediciones Botas, 1936.

- "Oro, caballo y hombre". en Luis Leal (pról., notas y selec.). *Cuentos de la Revolución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. 65-73.
- . *¡Vámonos con Pancho Villa!* Pról. de Jorge Aguilar Mora. México: ERA, 2009.
- MÚZQUIZ BLANCO, Manuel. *En casa ajena. Impresiones y semblanzas*. "Páginas del destierro". San Antonio: Casa Edit. Lozano, 1916.
- NERVO, Amado. *El donador de almas*. En *La Novela quincenal. Revista literaria*. Ediciones México Moderno. III, 8, 15 de marzo de 1920.
- NIETO, Rafael. *Más allá de la patria: ensayos económicos y políticos*. México: Andrés Botas, 1922.
- OCAMPO, María Luisa. *El corrido de Juan Saavedra*. México: Imprenta Mundial, 1934.
- ORTIZ RUBIO, Pascual. *La Revolución de 1910. Apuntes históricos*. México: Ediciones Botas, 1937.
- OTHÓN DÍAZ, Enrique. *Proyecta. Seis aguas fuertes*. México: Eds. del Grupo en Marcha, 1937.
- PALACIOS ROJI, Manuel. *Crítica sana: la resolución agraria y la explotación agrícola, industrial y minera, proposiciones concretas para un programa de gobierno*. México: Ediciones Botas, 1933.
- PALAVICINI, Félix F. *Mi vida revolucionaria*. México: Ediciones Botas, 1937.
- PALOMARES, Justino N. *Las Campañas del Norte (Sangre y Héroe)*. *Narración de los sucesos más culminantes registrados en las batallas de Torreón, Durango, Gómez Palacios y San Pedro*. "Por Palomares y Francisco Muzquiz, testigos presenciales". México: Andrés Botas, 1914.
- PARRA, Gonzalo de la. *De cómo se hizo revolucionario un hombre de buena fe*. México: s. e., 1915.
- PÉREZ TAYLOR, Rafael. *Un gesto: drama social en dos actos y un cuadro*. México: Andrés Botas e Hijo, 1917.
- QUEVEDO Y ZUBIETA, Salvador. *La camada, novela histórica mexicana*. México: Librería de Ch. Bouret, 1912.
- . *Huerta, drama histórico en cinco actos*. México: Andrés Botas, 1916.
- . *En tierra de sangre y broma. Novela histórica contemporánea*. México: G. Sisniega y Hno., 1921.

- . *México manicomio: novela histórica contemporánea (época de Venustiano Carranza)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927.
- . *Huerta (Revolución política). Drama histórico en cinco actos*. 2da. Ed. Robert's Publicistas, Morelia, 1932.
- . *México marimacho: novela histórica revolucionaria*. 2da. ed. México: Ediciones Botas, 1933.
- . *Las ensabanadas: novela histórica de los promedios del siglo XIX. Contribución a la obra Universitaria de Educación Sexual... pero solamente para mayores de edad*. México: Ediciones Botas, 1934.
- . *La ley de la sábana: novela histórica del último tercio del siglo XIX. Prolongación de "Las ensabanadas"*. México: Ediciones Botas, 1935.
- RABASA, Emilio. *La bola*. México: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1919.
- RAMÍREZ DE AGUILAR, Fernando. *Desde el tren amarillo, crónicas de guerra*. México: Imp. Politécnica Botas, 1924.
- REYES, José Ascensión. *Heraclio Bernal, "El Rayo de Sinaloa". Novela de costumbres mexicanas*. San Antonio: Casa Edit. Lozano, 1920.
- . *El automóvil gris. Novela de los tiempos de la Revolución Constitucionalista*. San Antonio: Casa Edit. Lozano, 1920.
- RIBOT, Héctor. *El Atila del Sur. Novela histórico-trágica, con narraciones, fantasías, anécdotas, sucesidos y documentos auténticos. Zapata de relieve en la pelea, en el hogar, en sus madrigueras y excursiones*. México: Imprenta 1a. de Humboldt 5, 1913?
- ROBLETO, Hernán. *La mascota de Pancho Villa: episodios de la Revolución Mexicana*. México: Ediciones Botas, 1934.
- . *Obregón, Toral, la madre Conchita*. México: Ediciones Botas, 1935.
- ROMERO, José Rubén. *Cuentos rurales*. Tacámbaro: Imp. de Rafael Carrasco, 1915.
- . *Apuntes de un lugareño*. en Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. México: Aguilar, 1991. 51-139.
- SESTO, Julio. *Cómo ardían los muertos, novela mexicana*. México: Libro Español, 1914.
- TAPIA, Lucio y Krumm Heller. *Trilogía heroica. Historia condensada del último movimiento libertario en México*. México: Andrés Botas, 1916.

- TARACENA, Alfonso. *Mi vida en el vértigo de la Revolución mexicana, anales sintéticos, 1900-1930*. México: Ediciones Botas, 1936.
- . *Los abrasados. Novela tropical*. México: Ediciones Botas, 1937.
- . *Madero, vida del Hombre y del Político*. México: Ediciones Botas, 1937.
- . *Viajando con Vasconcelos*. México: Ediciones Botas, 1938.
- . *Madero, vida del hombre y del político*. Prólogo de José Vasconcelos. México: Ediciones Botas, 1938.
- TEJA ZABRE, Alfonso. *Historia y tragedia de Cuauhtémoc*. México: Andrés Botas, 1929.
- . *Historia de Cuauhtémoc*. México: Ediciones Botas, 1934.
- . *Morelos, caudillo de la independencia mexicana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1934.
- . *Teoría de la revolución*. México: Ediciones Botas, 1936.
- Panorama histórico de la Revolución mexicana*. México: Ediciones Botas, 1939.
- TORRE, Manuel de la. *El tirano: novela de la Revolución mexicana*. México: Ediciones Botas, 1937.
- TORRES, Teodoro. *Como perros y gatos o Las aventuras de la señá Democracia en México*. "Historia cómica de la revolución mexicana por Caricato". San Antonio: Casa Edit. Lozano, 1924.
- . *La patria perdida: novela mexicana*. México: Ediciones Botas, 1935.
- VALADÉS, José C. *Las caballerías de la Revolución: hazañas del general Buelna*. México: Ediciones Botas, 1937.
- VASCONCELOS, José. *Ulises criollo, la vida del autor escrita por él mismo*. 3era. reimpresión, 1935 México: Ediciones Botas, 1935.
- VILLASEÑOR, Roberto. *El separatismo en Yucatán, novela histórico política*. México: Andrés Botas, ed., 1916.
- YÁÑEZ, Agustín. *Al filo del agua*. Edición crítica Arturo Azuela (coord.). Madrid: ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ZAMORA PLOWES, Leopoldo. *Quince uñas y Casanova, aventureros: novela histórica picaresca con 2000 notas históricas, biográficas, toponímicas, genealógicas, folklóricas, etc.* México: Ediciones Botas, 1945.

HEMEROGRAFÍA

- ANÓNIMO. “Convocatoria”, en *La Patria*, México, 7 de febrero de 1910: 3.
- . “Concurso literario”, en *La Iberia*, México, 30 de abril de 1910.
- . *El Economista mexicano*, México, 2 de diciembre de 1911: 170.
- . “Anuncio”, en *El Pueblo*, México, 8 de noviembre de 1914: 3.
- . “Por la literatura nacional”, en *El Demócrata*, México, 12 de marzo de 1916: 3.
- . “Anuncio”, en *El Pueblo*, México, 4 de abril de 1916: 4
- . “El cultivo de la literatura nacional, como preparación para el estudio de la historia”, en *El Pueblo*, México, 30 de agosto de 1916: 3.
- . “Convocatoria”, en *La Defensa*, México, 1 de septiembre de 1916: primera plana.
- . “Convocatoria”, en *La Defensa*, México, 2 de septiembre de 1916: 3.
- . “Se ha convocado en Michoacán a un concurso literario”, en *El Pueblo*, México, 11 de noviembre de 1916: 4.
- . “Dos concursos culturales, como parte del programa de las fiestas patrias”, en *El Pueblo*, México, 28 de abril de 1917: 2.
- . “Dos concursos culturales, como parte del programa de las fiestas patrias”, en *El Pueblo*, México, 9 de agosto de 1917: 6.
- . “Concurso literario”, en *El Demócrata*, México, 1 de septiembre de 1917: 7.
- . “Vencedores de un torneo son premiados”, en *El Pueblo*, México, 6 de octubre de 1917: 9.
- . “Convocatoria”, , 30 de junio de 1918: 8.
- . “La fábrica de calzado ‘Excélsior’”, en *El Pueblo*, México, 4 de febrero de 1919: 8.
- . “*El Heraldo de Chihuahua* ofrece otro concurso con dinero que donó el gobernador del Estado y el Ayuntamiento”, en *El Heraldo de México*, México, 17 de septiembre de 1919: 6.
- . “La gran parada en el desierto. Narración histórica”, en *El Heraldo de México*, México, 28 de septiembre de 1919: 20.

- . "En el concurso literario que organizó *El Universal*", en *El Informador*, Guadalajara, 29 de septiembre de 1920: 8.
- . "Convocatoria para celebrar el centenario de la Independencia", en *Biblos*, México, 12 de marzo de 1921: 43.
- . "La conferencia del Dr. Atl en la Universidad Popular", en *El Informador*, Guadalajara, 24 de febrero de 1922: 3.
- . *Biblos*, México, 25 de febrero de 1922: 30.
- . "Para conmemorar el centenario del natalicio de Benito Juárez, convocó el Gobierno...", en *El Porvenir*, 24 de abril de 1922: 5.
- . "Existe en México una literatura que merezca el dictado de Nacional?", en *Boletín de la Universidad del Sureste*, LUGAR, 1 de mayo de 1922.
- . *Biblos*. 8 de julio de 1922.
- . "El libro de las rosas virreinales", 13 de diciembre de 1923: 9.
- . "¿Águila o sol? Novela histórica mexicana, por Heriberto Frías", en *El Universal Ilustrado*, México, 8 de noviembre de 1923.
- . "Notas bibliográficas", en *El Universal Ilustrado*, México, 16 de mayo 1924: 3.
- . "¿Existe una literatura mexicana moderna?", en *El Universal Ilustrado*, México, 22 de enero de 1925: 30-31 y 48.
- . "Los de abajo. La gran sensación literaria del momento, desde nuestro próximo número", en *El Universal Ilustrado*, México, 22 de enero de 1925: 9.
- . "¿Existe una literatura mexicana moderna?", en *El Universal Ilustrado*, México, 22 de enero de 1925: 30-31 y 48.
- . "¿Existe una literatura mexicana moderna?", en *El Universal Ilustrado*, México, 29 de enero de 1925: s. p.
- . "La flecha en blanco" en *El Universal Ilustrado*, México, 29 de enero de 1925: 9.
- . "Lea Usted la Sensación Literaria del Momento: LOS DE ABAJO", en *El Universal Ilustrado*, México, 5 de febrero de 1925: 24.
- . "Propaganda de Ediciones Botas e Hijo", en *El Universal Ilustrado*, México, 5 de febrero de 1925: 66-67.

- . “Gran torneo literario”, en *El Universal Ilustrado*, México, 24 de septiembre de 1925: 27.
- . “Las mejores páginas de los buenos libros”, en *El Universal Ilustrado*, México, 29 de enero de 1925: 4.
- . “El monopolio del papel”, en *El Universal*, México, 24 de febrero de 1927: 3.
- . *Biblos*. 1 de agosto de 1925: 9.
- . “Amor de los amores”, en *El Universal Ilustrado*, México, 11 de agosto de 1927: 10.
- . *El que fue momia*, en *El Universal Ilustrado*, México, 25 de agosto de 1927: 18-19 y 66.
- . “Homenaje de *El Universal Ilustrado* a *Los de abajo* con motivo de su edición definitiva hecha en Madrid”, en *El Universal Ilustrado*, México, 15 de septiembre de 1927: 40 y 81
- . “¿México tiene seis personas prominentes?”, en *El Universal Ilustrado*, México, 23 de agosto de 1928: 16 y 40.
- . “Libros mexicanos”, en *El Universal Ilustrado*, México, 25 de octubre de 1928: 35.
- . “Una encuesta literaria sensacional: Cómo juzgan en Europa a los intelectuales mexicanos”, en *El Universal Ilustrado*, México, 22 de noviembre de 1928: 14 y 50.
- . “Bibliográficas”, en *El Nacional*, México, 1 de septiembre de 1931: 8.
- . “El proteccionismo del papel”, en *El Nacional*, México, 13 de diciembre de 1932: 3.
- . “La flor natural de la Revolución”, en *El Nacional*, México, 21 de mayo de 1933:1.
- . “Convocatoria”, en *Periódico Oficial del Estado de Morelos, Morelos Nuevo*, Cuernavaca, 13 de agosto de 1933: 2.
- . “Un libro de Azuela”, en *El Nacional*, México, 15 de diciembre de 1933: 2.
- ARCE, Miguel. “Y cuando pierde”, en *El Universal Ilustrado*, México, 8 de abril de 1926: 19-21 y 52-53.
- AZUELA, Mariano. “La luciérnaga”, en *El Universal Ilustrado*, México, 3 de enero de 1929: 46-47 y 51.
- ÁVILA, Samuel G. “Almas que no sienten y plumas que se rompen. Algo acerca de nuestros jóvenes literatos y poetas”, en *La Patria*, México, 4 de mayo de 1910: primera plana.

- BARRIOS, Roberto. "El niño corneta" por Roberto Barrios, en *El Universal Ilustrado*, México, 20 de mayo de 1926: 46 y 66.
- BASAVE, Agustín. "Carlos Noriega Hope", en *El Informador*, Guadalajara, 26 de agosto de 1923: 2.
- BLOMBERG, Héctor Pedro. "Heroínas de la Novela Americana: Santa", en *El Universal Ilustrado*, México, 13 de diciembre de 1924: 57.
- BONTEMPELLI, Máximo. "Sobre una locomotora", en *El Universal Ilustrado*, México, 21 de julio de 1927: 6 y 60.
- BUSTILLO ORO, Juan. "El arte escénico en México. Teatro y cine nacionales", en *El Universal Ilustrado*, México, 1 de marzo de 1928: 18 y 51.
- DÁVALOS, Francisco. "¿Quiénes serán los escritores de 1925?", en *El Universal Ilustrado*, México, 1 de enero de 1925: 26 y 58.
- DELGADO, Juan B. *Florilegio de poetas revolucionarios*. México: Secretaría de Gobernación, 1916.
- DESNOS, Robert. "Un reducto de la libertad. Diego Rivera, el conquistador de los muros mexicanos", en *El Universal Ilustrado*, México, 7 de junio de 1928: 39 y 52.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. "El águila y la serpiente", en *La Voz Nueva*, 31 de julio de 1928.
- DROMUNDO, Baltasar. "Cuadro...", en *El Universal Ilustrado*, México, 2 de agosto de 1928: 14.
- "El general Zapata y el Doctor Atl", en *El Universal Ilustrado*, México, 14 de febrero de 1929: 44-45, 56-57.
- "Algunos libros recientes", en *El Universal Ilustrado*, México, 4 de septiembre de 1930: 31.
- ESPINOSA T., Amparo M. "Impotencia", *El Universal Ilustrado*, México, 1 de septiembre de 1927: 6.
- FABILA, Alfonso. "El jicote", en *El Universal Ilustrado*, México, 21 de marzo de 1929: 38-39.
- FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique. "Doña María Casalta", en *El Universal*, México, 1 de enero de 1924: 23.
- FERNÁNDEZ MAC-GREGOR. "Un mullus ex-machina", en *El Universal Ilustrado*, México, 21 de febrero de 1919: 36-37, 51-52.
- GAMBOA, Federico, "En defensa de los de pluma", en *El Universal*, México, 30 de mayo de 1924: 3.

- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. “El barbero de excelencia”, en *El Universal Ilustrado*, México, 27 de diciembre de 1928: 24-25, 51.
- GOROSTIZA, José. “Un hombre, un libro”. en *El Universal Ilustrado*, México, 18 de marzo de 1926: 49, 66
- GUZMÁN, Martín Luis. “Apuntes de la revolución mexicana. Una visión de Venustiano Carranza y Álvaro Obregón”, en *El Universal*, México, 26 de julio de 1928: 9 y 60-61.
- . *La sombra del Caudillo*. Edición crítica Rafael Olea Franco (coord.). Madrid - Barcelona - La Habana - Lisboa - Paris - México - Buenos Aires - Lima - Guatemala - San José – Caracas: ALLCA XX, 2002.
- HERNÁNDEZ JÁUREGUI, Gonzalo. “La aprehensión”, en *El Universal*, México, 1 de enero de 1924: 31.
- HERRERA FRIMONT, Celestino. “Reseña de *Panchito Chapopote* de Xavier Icaza”, en *El Universal Ilustrado*, México, 10 de mayo de 1928: 62.
- . “El revolucionario”, en *El Universal Ilustrado*, México, 13 de septiembre de 1928: 19.
- . “Notas bibliográficas”, en *El Universal Ilustrado*, México, 29 de noviembre de 1928: 29 y 55.
- . “*El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán”. *El Ilustrado*. 29 noviembre: 1928: 29 y 55.
- . “Un nuevo cuentista de la Revolución: Rafael F. Muñoz”, en *El Universal Ilustrado*, México, 25 de abril de 1929: 34.
- . “El hijo”, en *El Universal Ilustrado*, México, 9 de mayo de 1929: 15 y 44.
- . “El desertor”, en *El Universal Ilustrado*, México, 3 de octubre de 1929: 15.
- ICAZA, Xavier. “Magnavox 1926”, en *El Universal Ilustrado*, México, 6 de enero de 1927: 22.
- IVANOR, Vsevolod. “El niño”, en *El Universal Ilustrado*, México, 17 de marzo de 1927: 48-49 y 52-53.
- JIMÉNEZ, Guillermo. “Cuento de junio”, en *El Universal*, México, 1 de enero de 1924: 21.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. “La dádiva de los reyes magos”, en *El Universal*, México, 1 de enero de 1924: 11.

-----. “Una mascarada en los tiempos del virreinato”, en *El Universal Ilustrado*, México, 28 de febrero de 1924: 42.

JÚBILO. “¡Maldita Revolución!”. *El Universal Ilustrado*. 9 de febrero de 1928, 13 y 61.

LEAL, Luis. *Cuentos de la Revolución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

LEREDO, Pablo. “Libros y revistas que llegan”, en *El Universal Ilustrado*, México, 18 de junio de 1925: 3-4.

-----. “Los libros”, en *El Universal Ilustrado*, México, 11 de marzo de 1926: 5.

-----. “Libros y revistas que llegan”, en *El Universal Ilustrado*, México, 2 de julio: 3 y 4.

LEROUX, Gastón. “Rouletabille en las fábricas Krupp”, 3er. Folletín. Capítulos IX-XI, en *El Universal Ilustrado*, México, 7 de julio de 1927: 9-12.

-----. “Rouletabille en las fábricas Krupp”, 4to. Folletín, en *El Universal Ilustrado*, México, 14 de julio de 1927: 13-16.

LINARES, Lino. “Los lugartenientes de Vidal Tenorio”, en *El Universal Ilustrado*, México, 11 de agosto 11 de 1927: 23 y 70.

LIRA, Miguel N. “La guayaba”, en *El Universal Ilustrado*, México, 17 de febrero de 1927: 40 y 57.

LIST ARZUBIDE, Germán. “Tomochic y los usurpadores revolucionarios”, en *El Libro y El Pueblo*, XII, 12 (diciembre 1934): 611-614.

-----. “Poemas”, en *El Universal Ilustrado*, México, 6 o 7 de diciembre: 41.

LÓPEZ VELARDE, Ramón. “Los magos”, en *El Universal*, México, 6 de enero de 1924: 5.

LÓRIGA, Rox de. “Cuento ferrocarrilero”, en *El Universal Ilustrado*, México, 6 de enero de 1927: 18.

-----. “Meditaciones sobre los rieles”, en *El Universal Ilustrado*, México, 14 de julio de 1927: 8 y 55.

-----. “Glosario editorial”, en *El Universal Ilustrado*, México, 21 de julio de 1927: 4.

-----. “Glosario editorial”, en *El Universal Ilustrado*, México, 28 de julio de 1927: 4.

-----. “Una aventura interesante”, en *El Universal Ilustrado*, México, 1 de septiembre de 1927: 8.

- LOYO, Gilberto. "Estadística de la producción bibliográfica nacional en 1931", en *El libro y el pueblo*, XI, 7 de julio de 1933: 256-261.
- MAGAÑA, General Gildardo, "Capítulo XVII de *Emiliano Zapata y el agrarismo en México*", en *El Nacional*, México, 14 de junio de 1933: 3.
- MAGAÑA COSÍO, Ernesto. "Verdugo de honras", en *El Universal Ilustrado*, México, 20 de septiembre de 1928: 31-33 y 52
- "La suprema voluntad", en *El Universal Ilustrado*, México, 14 de febrero de 1929: 33-35, 39 y 49.
- "Con el corazón roto", en *El Universal Ilustrado*, México, 31 de enero de 1929: 43-45, 48 y 57.
- MAHIEUX, Viviane. "Cube Bonifant, una flapper en la crónica mexicana", en <http://www.eluniversal.com.mx/graficos/confabulario/11-nov06.htm> fecha de consulta: 28 de abril de 2009)
- MAPLES ARCE, Manuel. "Diorama estridentista", en *El Universal Ilustrado*, México, 10 de enero de 1924: 39.
- "Un poema revolucionario escrito especialmente para el *Ilustrado* por el poeta de vanguardia, Maples Arce", en *El Universal Ilustrado*, México, 22 de noviembre de 1928: 4.
- "MARÍA ENRIQUETA". "La infiel", en *El Universal*, México, 1 de enero de 1924: 27.
- MONDRAGÓN, J. Xavier. "Un cuento de la Revolución", en *El Universal Ilustrado*, 2 de septiembre de 1926: 19 y 60.
- MONTAÑO, Gerardo. "Los cuarenta ahorcados", en *El Universal Ilustrado*, México, 7 de julio de 1927: 35 y 45.
- MONTERDE, Francisco. "Leyendas de provincia", en *El Universal Ilustrado*, México, 18 de octubre de 1923: 30-31
- "Sor Sebastiana", en *El Universal Ilustrado*, México, 1 de noviembre de 1923: 37 y 53.
- "El horóscopo", *El Universal*, México, 1 de enero de 1924: 25.
- "El naranjo del convento", en *El Universal Ilustrado*, México, 17 de enero de 1924: 38.
- "Tríptico de Sor Juana", en *El Universal Ilustrado*, México, 7 de marzo de 1924?: 28.
- MORALES, Gudelio. "Los caminos de hierro y la obsesión del viaje", en *El Universal Ilustrado*, México, 29 de septiembre de 1927: 5.

MORENO, Pablo C. “La cuentista fingida”, en *El Universal Ilustrado*, México, 8 de agosto de 1929: 13 y 43.

MUNGUÍA TORRES, J. “Un cuento ferrocarrilero: La tercera en el pecho”, en *El Universal Ilustrado*, México, 24 de febrero de 1927: 14.

-----. “¡Usted no sabe quién soy yo!”, en *El Universal Ilustrado*, México, 7 de julio de 1927: 13 y 45.

MUÑOZ, Rafael F. “Muy hombre”, en *El Universal Ilustrado*, México, 29 de marzo de 1928: 39-41 y 48.

-----. “El feroz cabecilla”, en *El Universal Ilustrado*, México, 1 de marzo de 1928: 33-35, 43-44.

-----. “El niño”, en *El Universal Ilustrado*, México, 12 de abril de 1928: 38-39 y 47-48.

-----. “Soldaderas”, en *El Universal Ilustrado*, México, 8 de marzo de 1928: 39 y 50-51.

-----. “El puente”, en *El Universal Ilustrado*, México, 23 de marzo de 1928: 35-37 y 47.

-----. “El saqueo”, en *El Universal Ilustrado*, México, 19 de abril de 1928: 35-37 y 51.

-----. “La cuerda del General”, en *El Universal Ilustrado*, México, 26 de abril de 1928: 35-37 y 50-52.

-----. “Obra de caridad”, en *El Universal Ilustrado*, México, 6 de septiembre de 1928: 43-45 y 51-52.

-----. “El espía”, en *El Universal*, México, 14 de octubre de 1928: 1-2.

NAVARRETE MAYA, Laura. *Excelsior en la vida nacional (1917-1925)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

NORIEGA HOPE, Carlos. “Los de Abajo. El Doctor Mariano Azuela y la crítica del punto y coma”, en *El Universal*, México, 10 de febrero de 1925: 3.

-----. “Cuento de abril”, *El Universal*, 1 de enero de 1924: 17.

NOVO, Salvador. “Un cuento inédito de Salvador Novo”, en *El Universal Ilustrado*, México, 21 de febrero de 1924?: 43.

-----. “El joven. Novela histórica”, en *La Antorcha. Letras-Arte-Ciencia-Industria. Semanario de José Vasconcelos*, 1, 20, 14 de febrero de 1925: 25.

-----. “Punto final”. *El Universal Ilustrado*. 14 junio 1928: 9 y 56.

- . "Noticia", en *El Universal Ilustrado*, México, 10 de septiembre de 1928: 27.
- . "Return Ticket", en *El Universal Ilustrado*, México, 7 de julio de 1927: 29 y 43.
- NUILA, Luis G. "Los libros que nos envían", en *El Universal Ilustrado*, México, 8 de noviembre de 1923: 8 y 9.
- ORTEGA, Gregorio. "A la sombra de las vírgenes", *El Universal*, México, 1 de enero de 1924: 13.
- . "Al margen del triunfo de Azuela. El protagonista de *Los de abajo*", en *El Universal Ilustrado*, México, 15 de septiembre de 1927: 41 y 84-85.
- ORTEGA HERNÁNDEZ, Samuel. "Íntima", en *El Universal Ilustrado*, México 1 de septiembre de 1927: 6.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. "Esquema de la literatura mexicana moderna". *Contemporáneos*, 37 (1931): 195-210.
- PÉREZ MORENO, José. "Páginas literarias", en *El Universal Ilustrado*, México, 5 de julio de 1928: 38, 57.
- PONCE, Manuel M. "Una iniciativa", en *México Moderno*, 1, 7 (1 de febrero de 1921): 45-47
- RENACIMIENTO*, *El Periódico literario (México, 1869)*. Ed. facsimilar. Presentación de Huberto Batis. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- RIGÁN, José Corral. "La soldadera", en *El Universal Ilustrado*, México, 13 de diciembre de 1923: 29.
- . "La muerte de Pancho Villa", en *El Universal Ilustrado*, México, 27 de diciembre de: 34 y 49.
- RIVERA, Rogelio E. "Notas de mi carnet", en *El Universal Ilustrado*, México, 14 de julio de 1927: 9.
- . "Diario de un agente. En una pequeña estación del Pan-Americano", en *El Universal Ilustrado*, México, 4 de agosto de 1927: 6.
- ROBLETO, Hernán. "El hombre que no sonrió más", en *El Universal*, México, 30 de septiembre de 1928: 1.
- . "El alma de los 'corridos' mexicanos", en *El Universal Ilustrado*, México, 27 de diciembre de 1923: 36.

ROJAS AVENDAÑO, Mario. "Un episodio heroico de la revolución", en *El Universal Ilustrado*, México, 13 de septiembre de 1928: 56-57 y 74.

ROSSANO A., Daniel. "Las últimas producciones de Daniel Rossano A.", en *El Universal Ilustrado*, México, 28 de julio de 1927: 8.

----- "Enigma", en *El Universal Ilustrado*, México, 1 de septiembre de 1927: 6.

----- "Claro de luna", en *El Universal Ilustrado*, México, 8 de septiembre de 1927: 8.

ROUCH, Esteban. "Páginas literarias por y para los ferrocarrileros: 'Notas de mi carnet' de Rogelio E. Rivera", en *El Universal Ilustrado*, México, 14 de julio de 1927: 9.

----- "Cuento sintético", en *El Universal Ilustrado*, México, 28 de julio de 1927: 6.

----- "De la vida inquieta del rielero: Un cuento sencillo", en *El Universal Ilustrado*, México, 29 de septiembre de 1927: 4.

SAMPER, Carlos M. "Las mutiladas", en *El Universal Ilustrado*, México, 16 de mayo de 1929: 12-13 y 46.

SANTIBAÑEZ, Enrique. "México-Maximiliano. Don Antonio de la Fuente", en *El Universal*, México, 31 de enero de 1925: 3.

SAUCEDA, Estevany. "Notas mundiales", en *El Universal Ilustrado*, México, 1 de septiembre de 1927: 7.

SIERRA, Justo. "Niñas y flores", en *El Universal*, México, 1 de enero de 1924: 19.

SODI, Federico. "Su tragedia de octubre", en *El Universal*, México, 1 de enero de 1924: 29.

TEOTIMO. "Entrevistas ínfimas: con un papelerero" de Teotimo, en *El Universal Ilustrado*, México, 1 de septiembre de 1927: 6.

TORRI, Julio. "El celoso", en *El Universal*, México, 1 de enero de 1924: 15.

VALADEZ, Miguel. "Dionisio", en *El Universal Ilustrado*, México, 8 de septiembre de 1927: 8.

VALDEZ RECIO, A. "El mendigo...", en *El Universal Ilustrado*, México, 8 de septiembre de 1927: 8.

VALLE-ARIZPE, Artemio. "Boda alborotada", en *El Universal*, México, 2 de enero de 1927: 3.

----- "El amanuense", en *El Universal Ilustrado*, México, 31 de octubre de 1927: 14.

----- "Fragmento de *La muy noble y leal ciudad de México*. Nuevo libro de Valle Arizpe", en *El Universal*, México, 4 de mayo de 1924: 5.

----- "Las flores del pino", en *El Universal Ilustrado*, México, 10 de enero de 1929: 15 y 36-37.

VERA DE CÓRDOVA, Rafael. "Navidades en el destierro", *El Universal*, México, 1 de enero de 1924: 33.

VILLAURRUTIA, Xavier. "*Los días* de Jaime Torres Bodet", en *El Universal Ilustrado*, México, 13 de diciembre de 1923: 56.

CRÍTICA

- ABREU GÓMEZ, Ermilo. “El año artístico 1932 y las nuevas corrientes literarias en México”, en Guillermo Sheridan. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999. 440-446.
- AGUILAR, Gonzalo. “Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad”. en Carlos Altamirano (director y ed. del volumen). *Historia de los intelectuales en América Latina. Tomo II: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Montevideo: Katz Editores, 2010. 685-711.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena, 2009.
- AGUILAR MORA, Jorge. *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*. México: Era, 1990.
- AÍNSA, Fernando. “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”. en Karl Kohut (ed.). *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1997. 111-121.
- ALTAMIRANO, Carlos (director y ed. del volumen). *Historia de los intelectuales en América Latina. Tomo II: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Montevideo: Katz Editores, 2010 a.
- , “Introducción al volumen II. Élités culturales en el siglo XX latinoamericano”. en Carlos Altamirano (director y ed. del volumen). *Historia de los intelectuales en América Latina. Tomo II: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Montevideo: Katz Editores, 2010 b. 9-28.
- AUB, Max. *Guía de narradores de la Revolución mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- AZUELA, Arturo. *De la novela de la Revolución a la unidad de la literatura iberoamericana*. México: El Colegio de Jalisco-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.
- AZUELA, Mariano. “*Los de abajo*” [Conferencia dictada en El Colegio Nacional en 1945], en Mariano Azuela. *Los de abajo*. Jorge Ruffinelli (coord.). Archivos 5. México: ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, 1996 b [ed. or. 1988]. 324-338.
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. “Vanguardismo pictórico y vanguardia política en la construcción del Estado nacional revolucionario mexicano”. en Carlos Altamirano (director y ed. del volumen). *Historia de los intelectuales en América Latina. Tomo II: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Montevideo: Katz Editores, 2010. 469-489.

- BAWARSHI, Anis S. y Mary Jo Reiff. *Genre. An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*. West Lafayette, Indiana: Parlor Press-The WAC Clearinghouse, 2010.
- BERISTÁIN, Helena. *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*. México: Manuel Casas, 1967.
- BERLER, Beatrice (comp.) y Víctor Díaz Arciniega (introd., ed. y notas). *Mariano Azuela: correspondencia y otros documentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BLANCO, José Joaquín. “Los años veinte”, en Manuel Fernández Perera (coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. 89-118.
- BLOOM, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Languaje and Symbolic Power*. John B. Thompson (ed. e intr.). trad. Gino Raymond y Matthew Adamson. Cambridge: Polity Press, 1991.
- . *The Field of Cultural Production*. Randal Johnson (ed. e intr.). Columbia: Columbia University Press, 1993.
- . *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Éditions du Seuil, 1998.
- . “Campo intelectual y proyecto creador”. en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. y apuntes introductorios). *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: Universidad de La Habana-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2003. 241-285.
- BOWERS, Fredson. *Textual and Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge at the University Press, 1966.
- BRUCE-NOVOA, Juan. “La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final”. *Hispania* 74, 1 (1991): 36-44.
- BRUSHWOOD, J. S. *México en su novela*. trad. Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992 [ed. or. 1966].
- BUENFIL BURGOS, Rosa Nidia. *Argumentación y poder: La mística de la Revolución Mexicana rectificada*. México: Plaza y Valdés, 2004.
- CAMPO, Xorge del. “Prólogo”, en Xorge del Campo (pról., selec. y notas). *Cuentistas de la Revolución*, 8 vols. 2da. ed. México: Comisión Nacional para las celebraciones del 175 aniversario de la Independencia Nacional y 75 aniversario de la Revolución Mexicana-Ediciones Luzbel, 1985, tomo 1. 9-15.

- , "Nota", en Xorge del Campo (pról., selec. y notas). *Cuentistas de la Revolución*, 8 vols. 2da. ed. México: Comisión Nacional para las celebraciones del 175 aniversario de la Independencia Nacional y 75 aniversario de la Revolución Mexicana-Ediciones Luzbel, 1985, tomo 1. 5-7.
- CARBALLO, Emmanuel. *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Océano-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- CASTILLO, Ignacio B. del. *Bibliografía de la Revolución mexicana de 1910-1916. Historia, legislación, literatura, cuestiones sociales, políticas y económicas, documentos, etc. Marzo de 1908 a junio de 1916*. México: Talleres Gráficos de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, 1918.
- CASTRO LEAL, Antonio. "La novela de la Revolución mexicana". en Antonio Castro Leal (ed.). *La novela de la revolución mexicana*. México: Aguilar, 1991 b [ed. or. 1960]. 17-41.
- CÁZARES H., Laura (ed.). *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. México: Tecnológico de Monterrey-Universidad Iberoamericana-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- CELLA, Susana (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- COLÍN, Eduardo. "Los de abajo". en Francisco Monterde (recop.). *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*. Pról. F. Monterde. *SepSetentas*, 86. México: Secretaría de Educación Pública, 1973. 15-17.
- CONWAY, Christopher. "El libro de las masas: Ignacio Manuel Altamirano y la novela nacional". en Rafael Olea Franco (ed.). *Doscientos años de narrativa mexicana: Siglo XIX*. colab. Pamela Vicenteño. México: El Colegio de México, 2010. 39-58.
- CURIEL, Fernando Curiel, Margo Glantz y Francisco Guzmán (selec., apéndice y notas). *Los hijos de la revolución. Cada veinte años, cuentistas mexicanos del siglo XX*. México: SEP-INBA-DDF-Delegación Venustiano Carranza (Praxis), 1984.
- CURIEL, Fernando. *La querrela de Martín Luis Guzmán*. México: Ediciones Coyoacán-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio. "La novela de la Revolución mexicana y su clasificación". *Hispania* 42 (1959): 527-535.
- CHARTIER, Roger. *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. trad. Maribel García Sánchez (Caps. I, IV, VIII y X), Alejandro Pescador (Caps. VI y IX) y Horacio Pons (Cap. VII). Madrid: Cátedra, 2000.

- CHUMACERO, Alí. "Bibliografía de Mariano Azuela". en Mariano Azuela. *Obras completas III*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. 1289-1299.
- DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución mexicana*. trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1972 [ed. or. 1967].
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- "Mariano Azuela. La crítica pertinaz". en Rafael Olea Franco (ed.). *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*. Vol. 2. México: El Colegio de México, 2010. 13-36.
- DÍAZ PÉREZ, Olivia C., Florian Gräfe y Friedhelm Schmidt-Welle. *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- DOMENELLA, Ana Rosa. "La presencia del año 1928 en la obra de Jorge Ibarguengoitia". en Ana Rosa Domenella. *Jorge Ibarguengoitia: ironía, humor y grotesco. "Los relámpagos desmitificadores" y otros ensayos críticos*. México: El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2011. 169-180.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. 2 ts. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 [ed. or. 1989].
- "Introducción", en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. T.I. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 [ed. or. 1989]. 25-63.
- ECO, Umberto, "Intentio lectoris. Apuntes sobre la Semiótica de la recepción". en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. y apuntes introductorios). *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: Universidad de La Habana-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2003. 699-723.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *La imprenta como agente de cambio*. trad. Kenya Bello. México: Librería-Fondo de Cultura Económica, 2010 [ed. or. 1979].
- ENGLEKIRK, John E. "The 'Discovery' of *Los de abajo*." *Hispania* 18, 1 (1935): 53-62.
- ESCALANTE, Evodio. "Lectura ideológica de dos novelas de Altamirano". en Manuel Sol y Alejandro Higashi (eds.). *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*. México: Universidad Veracruzana, 1997. 189-203.
- "Revolución y resistencia a la Revolución en *Los de abajo* de Mariano Azuela". *La Palabra y el Hombre* Tercera época, 13 (verano 2010): 5-10.
- ESCOBAR, Claudia y Silvia Salgado Ruelas. "El Libro y el Pueblo, revista de largo aliento". en Lydia Elizalde (coord.). *Revistas culturales latinoamericanas*. México: Consejo Nacional

para la Cultura y las Artes-Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Universidad Iberoamericana, 2007. 35-46.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia de la literatura”. *Criterios* 13-20, 1 (1985): 242-247.

FELL, Claude. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

FERNÁNDEZ PERERA, Manuel. (coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Veracruzana, 2008.

-----, “Los años treinta”, en Manuel Fernández Perera (coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Veracruzana, 2008. 119-202.

FRANCO BAGNOULS, “Cronología”. en Lourdes Franco Bagnouls (recopilación, edición, preliminares, prólogo, notas e índices). *Bernardo Ortiz de Montellano. Obra poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 2005. 9-15.

FOSTER, David William. “Escrutando el texto de la revolución: *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15, 30 (1989): 79-90.

FOWLER, Alastair. “Género y canon literario”. en Miguel A. Garrido Gallardo (comp. de textos y bibl.). *Teoría de los géneros literarios*. trad. José Simón. Madrid: Arco/Libros, 1988. 95-127.

Fundación del Partido de la Revolución 1929: PNR. Textos Revolucionarios núm. 16. México: Secretaría de Divulgación Ideológica del Comité Ejecutivo Nacional del Partido Revolucionario Institucional, 1985a.

Fundación del Partido de la Revolución 1938: PRM. Textos Revolucionarios núm. 17. México: Secretaría de Divulgación Ideológica del Comité Ejecutivo Nacional del Partido Revolucionario Institucional, 1985b.

Fundación del Partido de la Revolución 1946: PRI. Textos Revolucionarios núm. 18. México: Secretaría de Divulgación Ideológica del Comité Ejecutivo Nacional del Partido Revolucionario Institucional, 1985c.

GAMBOA DE CAMINO, Berta. “The Novel of The Mexican Revolution”. en Hubert Herring and Herbert Weinstock. *Renascent Mexico*. N. Y.: Covici-Friede Publishers, 1935. 258-274.

GARRIDO, Felipe. “¿Revolución en las letras?”. *Revista Iberoamericana* 55, 148-149 (1989): 841-845.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989 [ed. or. 1962].
- . *Umbrales*. trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2007 [ed.or. 1987].
- GLANTZ, Margo. “La novela de la Revolución mexicana y *La sombra del Caudillo*”. *Revista Iberoamericana* 55, 148-149 (1989): 869-870.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI, 1979.
- (coord.). *El consumo popular en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- . *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo, 2002.
- GOLDMANN, Lucien. *Para una sociología de la novela*. trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. Madrid: Ayudo, 1975.
- GONZÁLEZ, Aníbal. *A Companion to Spanish American Modernismo*. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*. México: Ediciones Botas, 1951.
- GREAVES, Cecilia. “La Secretaría de Educación Pública y la lectura, 1960-1985”. en Seminario de Historia de la Educación en México. *Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México, 2005. 338-372.
- HADATTY MORA, Yanna. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- . “Prensa y literatura para la Revolución. La novela semanal de *El Universal Ilustrado*”. en Leonardo Martínez Carrizales (coord.). *El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. 179-208.
- HAYES, Joy Elizabeth. “National Imaginings on the Air: Radio in Mexico, 1920-1950”. en Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis (eds.). *The Eagle and the Virgin, Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham - London: Duke University Press, 2006. 243-258.
- HÉLIN, Maurice. *Les livres et leurs titres*. Bibliotheca Universitatis Leodiensis Publications no. 9, Liège, 1957.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. “La Revolución y la cultura en México”, en Pedro Henríquez Ureña. *Ensayos*. ed. crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea (coords.). Madrid: ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, 1998. 254-261.
- HERNÁNDEZ, Julia. “Prólogo”. en Julia Hernández, *Novelistas y cuentistas de la Revolución*. México: Unidad Mexicana de Escritores, 1960. 15.
- HERSHFIELD, Joanne. “Screening the Nation”. en Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis (eds.). *The Eagle and the Virgin, Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham - London: Duke University Press, 2006. 259-278.
- HERT, Robert. “‘El machete sirve para cortar la caña’: Obras literarias y revolucionaria en *El Machete* (1924-1929)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 33, 66 (2007): 133-152.
- HOEK, Leo H. *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. The Netherlands: Mouton Éditeur, 1981.
- HOBBSAWN, Eric. “Introducción”. en Eric Hobsbawn y Terence Ranger (eds.). *La invención de la tradición*. trad. Omar Rodríguez. Barcelona: Crítica, 2002. 7-21.
- JABLONSKA, Aleksandra y Juan Felipe Leal. *La Revolución Mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 1997.
- JAUSS, Hans Robert. “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”. en Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. trad. Sandra Franco y otros. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. 55-58.
- JITRIK, Noé. “Canónica, regulatoria y transgresiva”. en Susana Cella (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998. 19-41.
- INFANTES, Víctor. “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”. en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU, 1992. 467-474.
- KNIGHT, Alan. *La Revolución mexicana. Del porfiriato al nuevo régimen constitucional*. trad. Luis Cortés Bargalló. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- LAMBERT, José. “Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature comme polysysteme”. *Contextos* V, 9 (1987): 47-67.
- LATAPÍ, Pablo. “Introducción”. en Jaime Torres Bodet. *Textos sobre educación*. Pablo Latapí (selección, introducción y notas). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 11-39.

- LEAL, Luis (pról., notas y selec.). *Cuentos de la Revolución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- LEAR, John. “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”. *Signos Históricos*. 15 (2006): 108-147.
- LEGRÁS, Horacio. “El Ateneo y los orígenes del estado ético en México”. *Latin American Research Review*, 38, 2 (2003): 34-60.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- LÓPEZ VICTORIA, José Manuel. *La campaña nacionalista*. México: Ediciones Botas, 1965.
- LÓPEZ, Rick. “The Noche Mexicana and the Exhibition of Popular Arts: Two Ways of Exalting Indiannes”. en Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis (eds.). *The Eagle and the Virgin, Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham - London: Duke University Press, 2006. 23-42.
- LORENTE MEDINA, Antonio. “La novela de la Revolución mexicana”. en Trinidad Barrera (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX*. t. III. Madrid: Cátedra, 2008. 43-56.
- LORENTE-MURPHY, Silvia. “La Revolución mexicana en la novela”. *Revista Iberoamericana* 55, 146-147 (1989): 847-857.
- LOYO, Engracia. *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México, 1911-1928*, México: El Colegio de México, 2003 [ed. or. 1999].
- MACLEAN, Marie. “Pretext and Paratext: The Art of the Peripheral”, *New Literary History*, 22, 2 Probing: Art, Criticism, Genre (1991): 273-279.
- MARÍN LOYA, L. “Diego Rivera y su obra”. *El Universal Ilustrado*. 3 mayo 1928: 34 y 58.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949. Primera parte*. México: Antigua Librería Robredo, 1949.
- . *La expresión nacional*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- MARTÍNEZ Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MAY, Georges. *La autobiografía*. trad. Danubio Torres Fierro. México: Fondo de Cultura Económica, 1982 [ed. or. 1979].

- MCCORMACK, Thomas. *La novela, el novelista y su editor*. trad. Juana Inés Dehesa. México: Librería-Fondo de Cultura Económica, 2010 [ed. or. 1988].
- MCLUHAN, Marshall. *La galaxia de Gutenberg*. trad. Juan Novella. México: Planeta, 1985 [ed. or. 1962].
- MENTON, Seymour. *La novela histórica*. trad. Jasmin Reuter. México: ERA, 1966.
- MEYER, Jean. *La Revolución mexicana*. trad. Héctor Pérez-Rincón. México: Tusquets, 2010.
- MILLÁN CHIVITE, Alberto. *El costumbrismo mexicano en las novelas de la Revolución*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México, versión 2000*. Cuarta reimpresión. México: El Colegio de México, 2002: 957-1076.
- MONTERDE, Francisco (recop.). *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*. Pról. F. Monterde. *SepSetentas*, 86. México: Secretaría de Educación Pública, 1973. a
- "Existe una literatura mexicana viril". en Francisco Monterde (recop.). *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*. Pról. F. Monterde. *SepSetentas*, 86. México: Secretaría de Educación Pública, 1973. 11-15. b
- "Los de arriba y *Los de abajo*". en Francisco Monterde (recop.). *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*. Pról. F. Monterde. *SepSetentas*, 86. México: Secretaría de Educación Pública, 1973. 17-21. c
- MOORE, Ernest. *Bibliografía de Novelistas de la Revolución Mexicana*. México: s. e., 1941.
- MUJICA, Bárbara. "Teaching Literature: Canon, Controversy, and the Literary Anthology." *Hispania* 80, 2 (1997): 203-215.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel. "Identidad nacional y pensamiento literario". *Estudios humanísticos. Filología*. 27 (2005): 369-378.
- NEMOIANU, Virgil y Robert Royal (eds.). *The Hospitable Canon. Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures*. Philadelphia-Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991.
- OLEA FRANCO, Rafael. "Estéticas narrativas de la década de 1920: Azuela y Valle-Arizpe". *Literatura Mexicana* XII, 2 (2001): 67-96.

- "Cronología". en Martín Luis Guzmán. *La sombra del Caudillo*. Edición crítica Rafael Olea Franco (coordinador). Madrid - Barcelona - La Habana - Lisboa - Paris - México - Buenos Aires - Lima - Guatemala - San José - Caracas: ALLCA XX, 2002. 429-447.
- (ed.). *Doscientos años de narrativa mexicana: Siglo XIX*. colab. Pamela Vicenteño. México: El Colegio de México, 2010.
- "La novela de la Revolución mexicana: una propuesta de relectura". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. LX. 2 (2012): 479-514.
- OLSEN, Patrice Elizabeth. "Revolution in the City Streets: Changing Nomenclature, Changing Form, and the Revision of Public Memory". en Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis (eds.). *The Eagle and the Virgin, Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham - London: Duke University Press, 2006. 119-134.
- ORTIZ GAITÁN, Julieta. "Arte, publicidad y consumo en la prensa. Del porfiriato a la posrevolución". *Historia Mexicana*. 48. 2 (1998): 411-435.
- PARLE, Dennis J. "Prólogo". en Miguel Arce. *¡Ladrona!*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985. 7-14.
- PASQUEL, Leonardo. "Prólogo". en Alfonso López Ituarte. *Satanás. Novela histórica sobre la invasión de Veracruz en 1914*. México: Citaltépétl, 1964, XI-XV.
- PAÚL ARRANZ, María del Mar. "La novela de la Revolución y la Revolución en la novela". *Revista Iberoamericana* 65, 186 (1999): 49-57.
- PÉREZ ARCE, Enrique. "Los de abajo". en Stanley L. Robe *Azuela and the Mexican Underdogs*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1979. 93-95.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo. "Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria (1920-1930)", en Ricardo Pérez Montfort. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: CIESAS-CIDHEM, 2000. pp. 35-67.
- *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México: CIESAS-CIDHEM, 2da., ed., 2003.
- "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940", en Roberto Blancarte (comp.). *Cultura e identidad nacional*. México: Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007 [ed. or. 1994]. 516-577.
- PÉREZ VEJO, Tomás. "La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico". *Historia Mexicana*. 53, 2 (2003): 275-311.

PONS, María Cristina. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.

PORQUERAS MAYO, A. *El prólogo como género literario*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

PORTAL, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1977.

POZAS HORCASITAS, Ricardo. *El cine y la Revolución Mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1979.

POZUELO YVANCOS, José María y Rosa María Aradra Sánchez (eds.). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.

----- "Teoría del canon", en José María y Rosa María Aradra Sánchez (eds.). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000. 15-140.

RAMA, Ángel. "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica". en AA. VV. *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1974. 81-107.

----- "Literatura y cultura en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 9, 18 (1983): 7-35.

-----. *La ciudad letrada*. Intr. Mario Vargas Llosa y pról. Hugo Achugar. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RAMOS, Raymundo. "Introducción". en Mariano Azuela. *3 novelas de Mariano Azuela: La Malhora, El desquite y La luciérnaga*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995 [ed. or. 1958]. 7-18.

RAND MORTON, F. *Los novelistas de la Revolución mexicana*, Cultura, México, 1949.

REYES, Aurelio de los. "El nacionalismo en el cine, 1920-1930: búsqueda de una nueva simbología". en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. 273-292.

-----. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 1988.

RÍO REYES, Marcela del. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

ROBE, Stanley L. *Azuela and the Mexican Underdogs*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1979.

ROCHFORD, Desmond. "The Sickle, the Serpent, and the Soil: History, Revolution, Nationhood, and Modernity in the Murals of Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros". en Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis (eds.). *The Eagle and the Virgin*,

Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940. Durham - London: Duke University Press, 2006. 43-57.

RODRÍGUEZ, Blanca. “Fronteras y literatura: El periódico ‘La Patria’ (El Paso, Texas, 1919-1925)”, *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*. 19, 1 (2003): 107-125.

ROLLIN, Bernard E. “Naturaleza, convención y teoría del género”. en Miguel A. Garrido Gallardo (comp. de textos y bibl.). *Teoría de los géneros literarios*. trad. Eugenio Contreras. Madrid: Arco/Libros, 1988. 129-153.

RUFFINELLI, Jorge. “La recepción crítica de *Los de abajo*”, en Mariano Azuela. *Los de abajo*. Jorge Ruffinelli (coord.). Archivos 5. México: ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, 1996 a [ed. or. 1988]. 231-259.

----- “Bibliografía”, en Mariano Azuela. *Los de abajo*. Jorge Ruffinelli (coord.). Archivos 5. México: ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, 1996 b [ed. or. 1988]. 345-355.

RUIZ ABREU, Álvaro. *La cristera, una literatura negada. 1928-1929*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2003.

RUIZ CASANOVA, José Francisco. “Canon y política estética de las antologías”. *Boletín Hispánico Helvético*. 1 (2003): 21-42.

----- *Anthologos: poética de la antología poética*, Cátedra, Madrid, 2007.

RUTHERFORD, John. *An Annotated Bibliography of the Novels of the Mexican Revolution of 1910-1917 In English and Spanish*. Troy, New York: The Whitston Publishing Company Incorporated, 1972.

SALADO ÁLVAREZ, Victoriano. “Las obras del Doctor Azuela”, en Francisco Monterde (recop.). *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*. Pról. F. Monterde. *SepSetentas*, 86. México: Secretaría de Educación Pública, 1973. 21-24.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *La promoción de “El cuento semanal”, 1907-1925 (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

SÁNCHEZ, Fernando Fabio. *La luz y la guerra: el cine de la Revolución Mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. “Vanguardia y campo literario: la Revolución Mexicana como apertura estética”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 33, 66 (2007): 187-206.

SCHAEFFER, Jean-Marie. “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”. en Miguel A. Garrido Gallardo (comp. de textos y bibl.). *Teoría de los géneros literarios*. trad. Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Arco/Libros, 1988. 155-179.

- SHEFFY, Rakefet. "The Concept of Canonicity in Polysystem Theory". *Poetics Today* 11, 3 (1990): 511-522.
- , "Estrategias de canonización: la idea de novela y de campo literario en la cultura alemana del s. XVIII". en Montserrat Iglesias Santos (estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía). *Teoría de los Polisistemas*. trad. Amelia Sanz Cabrerizo. Madrid: Arco/Libros, 1999. 125-146.
- SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 [ed. or. 1985].
- , *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- SOLANA, Fernando (et al). *Historia de la Educación Pública en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998 [ed. or. 1981].
- SPANG, Kurt, "Apuntes para una definición de la novela histórica", en Kurt Spang *et al*. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA, 1998. 63-125.
- STEMPEL, Wolf-Dieter. "Aspectos genéricos de la recepción", en Miguel A. Garrido Gallardo (comp. de textos y bibl.). *Teoría de los géneros literarios*. trad. María Josefa Figueroa. Madrid: Arco/Libros, 1988. 235-251.
- THOMPSON, John B., "Editor's Introduction". en Pierre Bourdieu. *Lenguaje and Symbolic Power*. ed. e introducción de John B. Thompson. trad. Gino Raymond y Matthew Adamson. Cambridge: Polity Press, 1991. 1-31.
- TINIANOV, J. "Sobre la evolución literaria". en Tzvetan Todorov (ant.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. trad. Ana María Nethol. México: Siglo XXI, 1999. 89-101. a
- TINIANOV, J. y R. Jakobson. "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos". en Tzvetan Todorov (ant.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. trad. Ana María Nethol. México: Siglo XXI, 1999. 103-105. b
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. trad. Silvia Delpy. México: Premiá, 1981.
- , "El origen de los géneros". en Miguel A. Garrido Gallardo (comp. de textos y bibl.). *Teoría de los géneros literarios*. trad. Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Arco/Libros, 1988. 31-48.
- TORRES DE LA ROSA, Danaé. *La conformación del canon de la novela de la Revolución mexicana*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Letras Hispánicas, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2005.

- "Contemporáneos y la canonización de la novela de la Revolución. El prestigio y la educación como ideales de una nación reconstituida." *Literatura Mexicana* XXI, 2 (2010): 171-196. a
- y Alejandro Higashi. "Más allá del canon de la novela de la Revolución: diálogos de poética, política y mercado editorial". en Gustavo Leyva, Brian Connaughton, Rodrigo Díaz, *et al.* (coords.). *Independencia y Revolución: pasado, presente y futuro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica, 2010. 384-410. b
- "El *Universal Ilustrado* y la novela de la Revolución mexicana: novedad y mercado editorial". en Carlomagno Sol (ed. y pról.). *Crítica textual y literatura mexicana*. México: El Colegio de San Luis-Universidad Veracruzana, 2011. 197-213.
- TORRES SÁNCHEZ, Rafael. *La bottega de la Revolución. Conflicto armado y creación artística*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- VALADEZ, J. Jesús. "Los de abajo". en Stanley L. Robe. *Azuela and the Mexican Underdogs*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1979. 96-97.
- VASILACHIS DE GIALDINO, Irene. "La representación discursiva de los conflictos sociales en la prensa escrita". *Estudios Sociológicos*. 23. 67 (2005): 95-137.
- VAUGHAN, Mary Kay y Stephen E. Lewis (eds.). *The Eagle and the Virgin, Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham - London: Duke University Press, 2006.
- VELÁZQUEZ, Marco y Mary Kay Vaughan. "Mestizaje and Musical Nationalism in Mexico". en Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis (eds.). *The Eagle and the Virgin, Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham - London: Duke University Press, 2006. 95-118.
- VILLAURRUTIA, Xavier. "Sobre la novela, el relato y el novelista". *La Voz Nueva*. 28 de febrero de 1931, 21-22.
- "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela", en Francisco Monterde. *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*. SepSetentas 86. México: Secretaría de Educación Pública, 1973. 54-58.
- VOLPI, Jorge. "Los críticos, los premios y el mercado literario: cinco consideraciones intempestivas". *Renacimiento*. 39-40 (2003): 24-29.
- VON ZIEGLER, Jorge. "Novelistas o novela de la Revolución mexicana". en *Hora crítica*. México: Premià, 1988. 7-11 (fecha en 1984).
- WEINBERG, Liliana. "Cuadernos Americanos: la política editorial como política cultural". en Carlos Altamirano (director y ed. del volumen). *Historia de los intelectuales en América*

Latina. Tomo II: Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX. Montevideo: Katz Editores, 2010. 235-258.

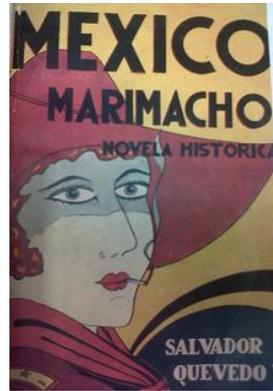
WELLEK, René y Austin Warren. *Teoría literaria.* trad. José María Gimeno. pról. Dámaso Alonso. Madrid: Gredos, 2002 [ed. or. en español 1966].

WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos.* Introd. Verónica Tozzi. trad. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Paidós-Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

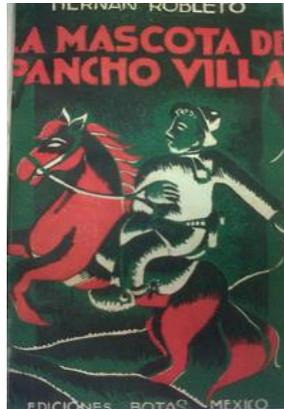
ZAVALA DÍAZ, Ana Laura. "Bibliografía". en Martín Luis Guzmán. *La sombra del Caudillo.* Edición crítica Rafael Olea Franco (coord.). Madrid-Barcelona-La Habana-Lisboa-Paris-México-Buenos Aires-Lima-Guatemala-San José-Caracas: ALLCA XX, 2002. 771-830.

-----, "Yo nunca escribo una novela sin que me la pidan": José Tomás de Cuéllar, escritor de novelas por entregas". en Rafael Olea Franco (ed.). *Doscientos años de narrativa mexicana: Siglo XIX.* colab. Pamela Vicenteño. México: El Colegio de México, 2010. 155-180.

IMÁGENES

Imagen 1

Salvador Quevedo y Zubieta, *México marimacho. Novela histórica revolucionaria (psicología social)*. 2da. edición. México: Ediciones Botas, 1933.

Imagen 2

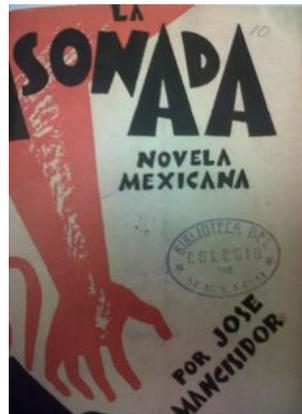
Hernán Robleto. *La mascota de Pancho Villa*. México: Ediciones Botas, 1934.

Imagen 3



General Manuel W. González. *Contra Villa. Relato de la campaña 1914-15*. México: Ediciones Botas, 1935.

Imagen 4



José Mancisidor. *La asonada. Novela mexicana*. Jalapa: Integrales, 1935.

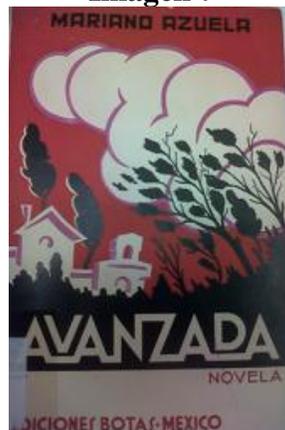
Imagen 5



Mariano Azuela. *El camarada Pantoja. Novela*. México: Ediciones Botas, 1937.

Imagen 6

Vito Alessio Robles. *Mis andanzas con nuestro Ulises*. México: Ediciones Botas, 1938.

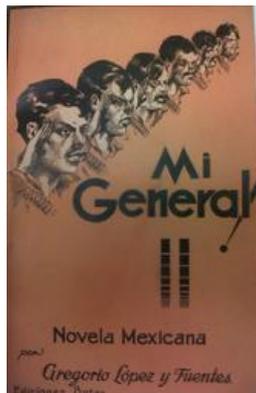
Imagen 7

Mariano Azuela. *Avanzada. Novela*. México: Ediciones Botas, 1940.

Imagen 8

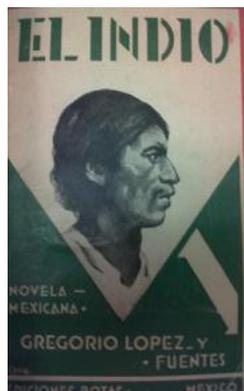
Gregorio López y Fuentes. *Tierra. La revolución agraria en México*. México: México, 1933. Esta portada se repite en la edición publicada por Botas en 1946.

Imagen 9



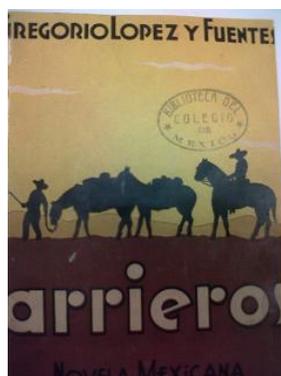
Gregorio López y Fuentes. *¡Mi General! Novela mexicana*. México: Ediciones Botas, 1934.

Imagen 10



Gregorio López y Fuentes. *El indio. Novela mexicana*. México: Ediciones Botas, 1935.

Imagen 11



Gregorio López y Fuentes. *Arrieros. Novela mexicana*. México: Ediciones Botas, 1937.

Imagen 12

José Vasconcelos. *Ulises Criollo. Vida del autor escrita por él mismo*. México: Ediciones Botas, 1935.

Imagen 13

José Vasconcelos. *Ulises Criollo. Vida del autor escrita por él mismo*. 4a. edición. México: Ediciones Botas, 1935.

Imagen 14

José Vasconcelos. *La tormenta. Segunda parte de Ulises Criollo*. México: Ediciones Botas, 1936.

Imagen 15

José Vasconcelos. *El desastre*. 5a. edición México: Ediciones Botas, 1938.

Imagen 16

José Vasconcelos. *El proconsulado*. Cuarta parte de *Ulises Criollo*. México: Ediciones Botas, 1939.