

## Estéticas narrativas de la década de 1920: Azuela y Valle-Arizpe

RAFAEL OLEA FRANCO

EL COLEGIO DE MÉXICO

RESUMEN: El presente estudio aborda dos géneros de novela mexicana del siglo XX, la llamada novela de la Revolución y la novela colonialista, en dos figuras controversiales: Mariano Azuela y Artemio de Valle-Arizpe. De acuerdo con la propuesta de Tinianov acerca de que es imposible el estudio de los géneros fuera del sistema con el cual están en correlación, el autor propone una visión más abarcadora y global de las obras producidas en la narrativa de las primeras dos décadas del siglo precedente. Considera la recepción de *Los de abajo* como una doble paradoja ya que, a pesar de ser tan atacada por sus deficiencias discursivas y por su severa crítica a los logros de la Revolución, se ha convertido en la máxima representante del género; mientras que la novela colonialista ha sido excluida del canon literario sin considerar que, coetáneo a la novela de la Revolución, este género ofrece una visión complementaria y distinta del espíritu nacional.

*ABSTRACT: The present study deals with two novelistic trends in the 20<sup>th</sup> century, the so-called Revolution novel and the colonialist novel, through two controversial figures: Mariano Azuela and Artemio de Valle-Arizpe. In agreement with Yuri Tinianov's proposal that any genre study is impossible outside of the system with which it is in correlation, the author proposes a more precise view of the narrative works produced during the first two decades of the preceding century. He visualizes the reception of *Los de abajo* as a double paradox since, in spite of the attacks regarding its "discursive deficiencies" and its severe critique of the achievements of the Revolution, it became the maximum representative work of its genre, while the colonialist novel has been excluded from the literary canon without considering that, contemporary with the Revolution novel, it offers a complementary and different vision of the discourse about national identity.*

Literatura Mexicana

XII.2 (2001.2), pp. 67-96

## Estéticas narrativas de la década de 1920: Azuela y Valle-Arizpe

EL 3 DE enero de 1914, en plena efervescencia de la lucha armada entre constitucionalistas y federales, Federico Gamboa, ese “hombre de otros tiempos, hombre ya sin tiempo” —como lo definió agudamente Alfonso Reyes para segregarlo de los miembros de su generación (215)—, pronunció una conferencia sobre la novela mexicana en la que, luego de reivindicar el género y de revisar sus medianos logros en México, concluía con voz profética y esperanzada:

Hoy por hoy, la novela apenas si se permite levantar la voz. Muda y sobrecogida de espanto, contempla la tragedia nacional que hace más de tres años nos devasta y aniquila [...] La novela, de luto ya, como el país entero, recordando pasadas calamidades, conociendo la vitalidad increíble de esta tierra adolescente y mártir, confía y espera (Gamboa 26-27).

Ni Gamboa ni ninguno de los miembros de la élite intelectual podía sospechar entonces que a fines de ese mismo año se gestaría la renovación del género. Lo insólito es que este fenómeno no se produjo en medio de la cultura centralista de la ciudad de México, ni como parte de la actividad literaria del momento, a la que Reyes calificó con tono melodramático como un acto de “heroicidad” (Reyes 215), sino en el contacto cotidiano con la lucha armada.

En efecto, a fines de 1914 un oscuro revolucionario, el villista Mariano Azuela (1873-1952), empezó a recabar, desde la doble

marginalidad de su profesión de médico y de su origen provinciano, los datos que le servirían para estructurar *Los de abajo*, obra cuya primera versión apareció por entregas entre octubre y diciembre de 1915 en *El Paso del Norte*, desconocido periódico de El Paso, Texas, que llevaba el simbólico nombre alusivo a la puerta de entrada a Estados Unidos.

Como se sabe, aunque al finalizar 1915 se hizo en la misma ciudad una edición del texto en forma de libro, éste fue ignorado hasta diciembre de 1924, cuando en una famosa polémica sobre el carácter de la literatura mexicana, Francisco Monterde llamó la atención sobre Azuela, a quien definió como “el novelista mexicano de la Revolución” (Monterde 1973 13), tajante juicio que, según se verá más abajo, fue impugnado por algunos de sus coetáneos. No puedo describir aquí los pormenores de esta importante polémica político-cultural<sup>1</sup>, por lo que sólo menciono que una de sus secuelas inmediatas, esencial para la literatura pero no la más trascendente, fue la publicación de *Los de abajo* en cinco entregas de *El Universal Ilustrado* (1925), en cuyo formato llegó a un público más amplio. Así pues, a causa de su tardía difusión —un retraso de casi un decenio—, la influencia de *Los de abajo* en el desarrollo de la narrativa mexicana debe datarse hacia la mitad de la década de 1920.

Hay ya pertinentes estudios sobre la recepción del libro (Ruffinelli 1996 231-259), pero a mi entender aún no se ha dilucidado cabalmente esta doble (y quizá irresoluble) paradoja: primero, que un texto en principio tan atacado por su deficiente forma literaria,

<sup>1</sup> Para un mayor desarrollo de este punto, véase: Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria”, 1925*, (54-99). La importancia que este autor asigna a la polémica para todo el desarrollo de la historia y la cultura mexicanas en el siglo xx es enorme: “En la marcha de los acontecimientos polémicos contemporáneos, hay uno representativo, que podría tomarse como fundador del proyecto político cultural ‘revolucionario’ deseado para el México del siglo xx. Me refiero al ocurrido en 1925” (14).

funde de manera magistral el género “Novela de la Revolución Mexicana”; segundo, que, pese a ser una obra tan crítica de los orígenes y resultados de la Revolución, haya entrado en un canon de la cultura mexicana avalado por los regímenes herederos de ese movimiento. Aunque ambos aspectos están estrechamente imbricados, por razones expositivas comenzaré hablando del segundo.

Quizá el rasgo más perceptible para los primeros lectores de *Los de abajo* fue su visión ambigua y más bien negativa de la Revolución, por lo que el candente debate sobre sus méritos giró alrededor de un reiterado eje: ¿es la obra una fiel representación de la lucha armada?; es decir, su legitimidad se discutió con base en elementos referenciales o ideológicos. En el primer caso, se destacaba su valor testimonial, sin aludir a su visión particular, como hizo el propio Monterde al reivindicar la obra por su tema: “Quien busque el reflejo fiel de la hoguera de nuestras últimas revoluciones tiene que acudir a sus páginas” (Monterde 1973 13). Por su parte, desde una perspectiva ideológica, Victoriano Salado Álvarez, en su ensayo “Las obras del doctor Azuela” —con cuyo irónico título desea degradar al autor por su profesión no literaria—, dice que en su novela “neta y francamente nihilista” (Salado Álvarez 23), Azuela abomina de la Revolución, pues a partir de su obra se concluye que el movimiento ha sido inútil.

Estas reacciones y críticas fueron motivadas por la postura ambivalente sobre la Revolución que Azuela construye en su novela. Por un lado, considera el movimiento armado al menos como un acto epifánico de búsqueda de justicia, según se aprecia en las palabras de sus famosos personajes Solís y Valderrama; el primero de ellos dice sintéticamente: “—¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie!”; el segundo: “¡Amo la Revolución como al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la Revolución porque es Revolución!” (Azuela 1996 71,128). Pero, por otro lado,

al final de su texto exhibe las conductas bárbaras y sanguinarias de muchos de los personajes, incluso, aunque en menor grado, la de su héroe Demetrio Macías. Como ha señalado muy bien Ruffinelli:

En verdad, *Los de abajo* tiene dos facetas simultáneas: muestra las luchas populares, incluidas sus tribulaciones, sus contradicciones y dolores, frente a un caciquismo feroz que sólo trocaría su condición por la de una burguesía no menos impiadosa. Y cuenta también cómo la “barbarie” del pueblo frustró, si existía alguna posibilidad, su camino al triunfo y al verdadero dominio de clase (Ruffinelli 1994 71).

Por su parte, Jiménez de Báez, luego de analizar la significación de los personajes de la novela, concluye marcando los parámetros de la propuesta ideológica elaborada por Azuela:

Con economía simbólica admirable *Los de abajo* muestra la grandeza y la caída del movimiento revolucionario en los límites de la conciencia posible de las fuerzas agrarias, la ausencia de un saber colectivo y de un liderato intelectual suficientemente integrado, y la consecuente escisión nuclear nacional que se reproducirá en el nuevo gobierno (Jiménez de Báez 872).

En síntesis, la imagen literaria sobre la Revolución que la novela construye no es, de ningún modo, monolítica, positiva y uniforme, sino más bien profundamente crítica.

De hecho, desde sus inicios como novelista en la menos lograda *María Luisa* (1907), Azuela ejerció una crítica social que se exacerbó con el desencanto sufrido al triunfo de la Revolución, cómo se percibe ya en *Andrés Pérez, maderista* (1911), donde juzga acremente el oportunismo de los cobardes que se declaran seguidores de Madero hasta que éste ha triunfado. Así, a lo largo de sus obras dirigió un inalterable ataque contra las deshonestas costumbres de

los funcionarios posrevolucionarios (a quienes por cierto llamó “carranclanes”, exitoso calificativo cuya paternidad literaria le disputa Vasconcelos). Tan persistente fue esta actitud que en 1945, al recordar la génesis de su novela más famosa, el escritor reitera y actualiza una acusación:

Cuando a raíz del triunfo de la Revolución señalé con absoluta claridad y energía la aparición de una nueva clase de ricos, los falderillos que recogen las migajas de la mesa me ladraron, señalándome como reaccionario. Mi culpa, si culpa puede llamarse, consiste en haber sabido ver entre los primeros lo que ahora todo el mundo está mirando y de haberlo dicho con mi franqueza habitual, como consta en mis novelas de entonces (Azuela 1960 1099).

El marcado deíctico de la frase “lo que *ahora* todo el mundo está mirando” no deja lugar a dudas: el autor considera que el presente que vive en 1945 es producto de una Revolución que sólo benefició a personas deshonestas y sin verdaderos ideales revolucionarios (como el Curro Luis Cervantes de su novela). Conjeturo que debido a esta inquebrantable actitud crítica, la paulatina aceptación de la obra principal de Azuela no implicó la correlativa y gloriosa entrada del autor a las instituciones oficiales, hecho común cuando el Estado mexicano desea premiar la lealtad o intenta neutralizar la disidencia de los intelectuales; así lo demuestra, por ejemplo, su extemporánea recepción del Premio Nacional de Literatura, el cual le fue entregado hasta 1950. En el acto de recepción del premio, además de pronunciar las usuales y diplomáticas palabras de agradecimiento, Azuela aprovechó la ocasión para interpretar el galardón como un tácito reconocimiento a la libertad de expresión (y a la disidencia) que él siempre había ejercido:

Pero, en mi concepto, este premio tiene además una significación que trasciende más allá de lo meramente personal. Se le concede a un escritor independiente, y esto equivale a reconocer en todo su alcance la libertad de pensamiento y la libre emisión de las ideas que le van aparejadas. Es decir, ese derecho por el que los mexicanos venimos luchando desde la consumación de nuestra Independencia (Azuela 1960 1287).

Para poder limar las asperezas de la visión negativa de Azuela sobre la realidad mexicana, los miembros relacionados con los grupos en el poder omitían hablar de la acre censura a la situación social presente en su obra. En virtud de que al discurso oficialista no le convenía percibir estos rasgos, se prefería enfatizar la trascendencia del autor para la definición de la idiosincrasia mexicana, punto en el que no podía haber disensión alguna. Por ello puede afirmarse que, en última instancia, la novela ganó su lugar en el canon de la cultura mexicana no sólo por sus virtudes artísticas, sino sobre todo porque uno de sus rasgos, su carácter estrictamente mexicano, concordó con el exacerbado discurso nacionalista impulsado por los sucesivos gobiernos posrevolucionarios.

“Muerto el perro, se acaba la rabia”, afirma lacónicamente un muy sabio refrán mexicano. Cuando Azuela falleció en 1952, se convirtió, al igual que cualquier héroe muerto, en una figura pasible de múltiples manipulaciones y tergiversaciones; por ello ese mismo año se celebró un acto al cual seguramente él se hubiera rehusado: un homenaje priísta en su memoria, donde Salvador Reyes Nevares asestó un discurso cuyo título no necesita mayor comentario: “Lo mexicano en Azuela” (Reyes Nevares 1952). Creyente oportuno y fervoroso de la heroicidad de sus próceres, el gobierno culminó este homenaje oficial con el entierro de Azuela en la Rotonda de los Hombres Ilustres; esta ridícula institución, concebida por el Estado decimonónico mexicano y creada por de-

creto del presidente Sebastián Lerdo de Tejada en 1872, se reactivó durante los gobiernos emanados de la Revolución, los cuales necesitaban legitimaciones simbólicas.

En su vertiente artística, la indiscutida “mexicanidad” de Azuela asumió diversas manifestaciones. Por ejemplo, al seguir una idea expresada en 1935 por Mauricio Magdaleno —para quien Azuela pertenecía a una tradición literaria iniciada por Lizardi y continuada por Inclán, Cuéllar y Delgado—, José Mancisidor resumió en una hiperbólica afirmación el legado de su antecesor: “Nosotros, los novelistas llamados ‘de la Revolución’, podemos decir que todos procedemos de *Los de abajo*, de Mariano Azuela” (Mancisidor 3). Para aquilatar los alcances de esta frase ditirámbrica, cabe recordar que quien la pronunció había intentado refutar la negativa visión de Azuela sobre el movimiento revolucionario, como se percibe en *La rosa de los vientos* (1940), novela de Mancisidor sobre la que su autor dice: “No: la Revolución no había sido solo hurto, rapiña, anarquía [...] Yo no caí en el error de darle a mi novela una salida derrotista. El último capítulo de ella es una promesa” (3).

Dentro de su reflexión temática y descriptiva de *Los de abajo*, Magdaleno atribuye a Azuela una función fundamental que concuerda con el discurso nacionalista impulsado con vigor por los sucesivos gobiernos legitimados por la Revolución: “En la novelística de Azuela, por primera vez, nos asomamos a respirar el aire nuestro” (Magdaleno 60); curiosamente, estas palabras se parecen a las dichas años atrás por Salado Álvarez respecto de *La Calandria*, de Rafael Delgado, para enfatizar que se trataba de la primera novela “mexicana” en su contenido y lograda en su forma artística.

En cuanto a la primera parte de la paradoja, o sea, el proceso por el cual *Los de abajo* se convirtió en la obra fundacional del



género “Novela de la Revolución Mexicana”, cabe decir, en principio, que en su caso se repitió un antiguo fenómeno de recepción: cuando un texto no se ajusta a los parámetros conocidos, la crítica tiene enormes dificultades para evaluarlo. Así, por ejemplo, al apuntar algunos méritos de la novela y señalar sus “deficiencias”, Eduardo Colín, afamado periodista cultural de la época, cometió el mismo ingenuo error en que decenios después incurrirían algunos críticos rulfianos: el de juzgar la obra como muestra de una escritura en ciernes que aún necesitaba perfeccionarse:

Nuestra guerra, en los sitios vírgenes en que nació, está puesta vigorosamente en esta obra, aunque breve y fragmentaria, de una fuerza indudable. Es de la mejor literatura que se ha escrito de la Revolución [...] La novela ha debido ser construida más en su conjunto. (Es cierto que se titula sólo “Cuadros”). El empeño de creación que en ella nótase nos revela cualidades de su autor para otra obra de gran trazo. Hoy ha hecho una notable *esquisse*, que deseamos amplifique y le dé envergadura y proyecciones superiores (Colín 15, 17).

Más contundente en su juicio negativo fue la autorizada voz de Salado Álvarez, quien tal vez quiso corregir así el tono elogioso de una misiva suya enviada casi dos decenios antes a Azuela, a la sazón un incipiente escritor provinciano que residía en Lagos de Moreno. En contraste con ese primer y noble gesto de impulsar a un joven artista, años después Salado Álvarez no sólo niega las virtudes literarias de Azuela, sino que ejerce la más peligrosa de las facetas de la crítica literaria, la de profeta:

Y ahora quiero insistir en algo que dije a Azuela desde que conocí su primer rasguño literario. Sus obras no están escritas; no sólo tienen concordancias gallegas, inútiles repeticiones, faltas garrafales de estilo, sino que carecen hasta de la ortografía elemental que se aprende en tercer año de primaria.

¿Por qué dejará Azuela esterilizarse sus dotes indudables de novelista sin cuidar la forma? Hasta los autores que parecen más crespos y enmarañados han sido grandes estilistas [...] No hay obra duradera con forma descuidada... y con mala ortografía. Las obras de Azuela escritas hasta el presente se consultarán en lo futuro como trabajos históricos, como muestras de lenguaje popular de su región [...] pero por lo demás, quedarán *hors de la littérature*, como France decía de Jorge Ohnet, si no trabaja y estudia<sup>2</sup>.

Por fortuna, la historia literaria se ha encargado de desmentir estos augurios, pues es obvio que algunas de las supuestas deficiencias endilgadas a Azuela por sus detractores —brevedad y fragmentarismo, uso de un lenguaje popular— son rasgos de su estilo que ahora consideramos positivos y revolucionarios, ya que a partir de ellos se desarrollaron nuevas y exitosas tendencias de la narrativa mexicana contemporánea. En su caso, creo que el propio autor estaba consciente de la validez de sus medios literarios, y por ello se burlaba finamente de las reconvenções de tipo gramatical a su obra, como se percibe en este comentario: “Hace pocos días un dómine me señalaba una falta gramatical muy grave en mi novela *Los de abajo*, aconsejándome corregirla en futuras ediciones. Este buen señor es de los que creen que a mí me preocupan tales fallas. En verdad si así fuera habría tenido que quemar todos mis libros [...]”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Salado Álvarez (24). Por cierto que, cinco años después, Azuela ejerció la ironía contra la frase de Salado de que sus obras “no estaban escritas”: “Desde luego espero que [con la traducción al francés de *La mala yerba*] se confirme una vez más lo que está sucediendo con mis libros: que alguien más competente que yo los escriba. Mi amigo Salado Álvarez escribió hace cinco años que mis novelas ‘no estaban escritas’. Lo que significa que he tenido una suerte loca; pues he encontrado quién me las escriba y hasta con utilidades” (“Carta a José Ma. González de Mendoza” [15 de agosto de 1930] 1969 80).

<sup>3</sup> Azuela, “El novelista y su ambiente. *María Luisa*” (1960 III 1024). No obstante esta actitud en principio desdeñosa hacia la búsqueda de la perfección estilística, ya sea por lectura propia o por indicación de terceros, en la

En contraste con Colín y Salado Álvarez, una lectura más certera de la obra provino de Xavier Villaurrutia, quien con la sutil perspicacia intelectual que siempre lo singularizó, ubicó el problema en una dimensión estética al afirmar:

*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 (Villaurrutia 57).

“Novelista de la Revolución Mexicana” *versus* “novelista mexicano revolucionario”. Con la incierta dicotomía implícita en estas palabras, Villaurrutia intentaba poner el acento en una línea artística que se había extraviado ante las urgentes necesidades ideológicas del momento. Para refutar el presunto estilo “deficiente” de Azuela, el crítico no discute las afirmaciones de sus detractores, sino que más bien se centra en los logros literarios del texto, entre ellos la economía y sencillez de sus medios, así como su capacidad para construir personajes y ambientes con unas cuantas frases:

lección definitiva de *Los de abajo* en forma de libro, Azuela detectó y corrigió algunas deficiencias argumentales y de caracterización de personajes de la versión periodística; por ejemplo, la frase “¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie!”, que se había asignado al oportunista Curro Cervantes, se pasó a Solís, personaje idealista y revolucionario en quien esta afirmación resulta más creíble; este afán revisionista no sólo se aplicó a la más famosa de sus obras, sino incluso a la primera de ellas, *María Luisa*, como prueba Edith Negrín en su artículo “El laboratorio de Mariano Azuela a propósito de *María Luisa*” (213-230). En fin, está claro que el autor rara vez dejó sus obras tal como habían aparecido en la edición príncipe.

No admira tanto en Mariano Azuela la economía y sencillez de sus medios, como la rapidez con que los hace vivir. Unas cuantas frases y ya estamos respirando en un ambiente; unas cuantas líneas que duran sólo un segundo, y ya está, en pie, un personaje, y así otro y otros (Villaurrutia 57).

Villaurrutia concluye su exposición comparando hábilmente a Azuela con grandes escritores contemporáneos de la cultura occidental:

Recuerdo un diálogo acerca de *Los de abajo*: Z afirmaba que *Los de abajo* es una novela sin estilo. X aseguraba que no hay novela sin estilo. Z pedía a la obra de Azuela un estilo pulido, brillante, propio para resistir la prueba de la lectura en alta voz. X decía que frente al estilo de palabras vive un estilo de actos, de sucesos, de cosas en que las palabras parecen innecesarias. Z (pensando seguramente en Flaubert): Azuela no busca las palabras. X (pensando, seguramente, en Chéjov): No busca las palabras, pero las encuentra (58).

En fin, si bien Villaurrutia supo leer mejor a Azuela que Salado Álvarez, no deja de ser contradictorio que durante el debate sobre *Los de abajo*, en cierta medida los papeles culturales se hayan invertido. De manera imprevisible, un escritor de corte realista como Salado Álvarez se convierte en un férreo defensor de un estilo pulido, con base en un concepto más decorativo que funcional de la escritura. Por su parte, Villaurrutia, integrante del innovador grupo de los Contemporáneos, donde residirían los estilistas por antonomasia, acaba defendiendo (y difundiendo, pues no hay que olvidar que fragmentos de dos novelas de Azuela se publicaron en la revista *Contemporáneos*)<sup>4</sup> a un escritor realista como Azuela,

<sup>4</sup> En la revista se reprodujeron dos fragmentos de *La luciérnaga* [I 3 (1929): 235-252, y VII 23 (1930): 20-33] y dos de *La Malhora* [VIII 30-31 (1930): 193-216, y con el título de "La reencarnación de Lenin": IX 32 (1931): 42-70].

incluso en contra de los ataques de quienes se supone deberían coincidir con él debido a sus intereses temáticos.

De ningún modo pretendo aquí dilucidar en su totalidad el enigma que he planteado. Sólo apunto estos datos del debate cultural mexicano de los años veinte y treinta como una muestra de la compleja red de lecturas e interpretaciones surgidas alrededor de la obra de Azuela y que incluso la rebasan, pues en última instancia son un evidente indicio de que los parámetros culturales sufren entonces un profundo proceso de transformación, paralelo, pero nunca del todo dependiente, al que la sociedad mexicana en su conjunto experimenta durante y después de la Revolución.

En el caso concreto de *Los de abajo*, la coincidencia de las críticas y los elogios a la novela acabó diluyéndose en una imagen neutra del texto y de la literatura, como ha escrito con certeza Jorge Aguilar Mora:

Lo verdaderamente irónico es que los distintos argumentos que se opusieron para proponer y para rechazar a *Los de abajo* como una novela representativa de la Revolución terminaban complementándose en una imagen genérica e ideológicamente inofensiva de esa literatura (48).

Quizá un momento culminante del proceso que desactivó parcialmente los rasgos revolucionarios que en lo literario e ideológico tenía *Los de abajo*, fue la fijación del concepto Novela de la Revolución Mexicana, así como la paralela difusión de un conjunto de obras agrupables bajo este nombre; ambos factores han hecho olvidar las enormes ambigüedades presentes en el nacimiento del género. La famosa antología *La novela de la Revolución Mexicana*, preparada por Antonio Castro Leal, ilustra el criterio a la vez ambiguo y limitado que suele primar en este tipo de compilaciones:

Por Novela de la Revolución Mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas 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 (Castro Leal 1991 17).

Es obvio que si bien el concepto Novela de la Revolución desempeñó una función discriminadora en la historia de la literatura mexicana, exhibe notorias deficiencias; una de las más notables es que se basa en una clasificación temática que de hecho no considera rasgos formales. Sería injusto adjudicar a Castro Leal la responsabilidad plena de haber fijado un rubro tan abarcador y generalizante; en este sentido, puede decirse que él tan sólo sintetizó una tendencia de la crítica literaria que proporcionó a las futuras generaciones de lectores la seguridad de poder recurrir a un *corpus* textual estructurado y orgánico, agrupable bajo la clasificación “Novela de la Revolución Mexicana”, la cual, por cierto, creo que ya es hora de someter a una profunda revisión que remueva convicciones anquilosadas.

Más allá del criterio temático que rige la antología y de la probable responsabilidad del antologador, me interesa señalar dos aspectos. En primer lugar, que pese a la heterogeneidad de los materiales textuales incluidos, Castro Leal nunca se interroga sobre las diferencias entre éstos. Así, por ejemplo, selecciona el *Ulises criollo* de Vasconcelos sin reparar en sus diferencias genéricas respecto de los escritos que tradicionalmente habían constituido la categoría “novela”; aquí cabría decir, para no incurrir en un absurdo anacronismo, que si bien en la literatura hispanoamericana todavía no se

acuñaba la expresión “autobiografía” como concepto genérico, la función de la crítica es distinguir los rasgos de las obras para después nombrarlos. En segundo lugar, el método selectivo de la antología es fácilmente rebatible, pues, usando el mismo ejemplo, por lo menos la mitad del texto vasconceliano no cumple con el requisito de referirse a las “acciones militares y populares” originadas en 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. En este sentido, creo que ha pasado desapercibida una alarma crítica que lanzó Brushwood hace más de un cuarto de siglo para prevenirnos sobre el peligro de una visión deformada de la literatura a partir de la irrefutable preeminencia de una obra específica:

Los colonialistas fueron los literatos más deliberados de su tiempo, y la continuación de la tradición literaria de México dependió tanto de ellos como del genio espontáneo de Azuela.

El cuadro de lo que ocurrió en la novela durante este periodo se deforma al prestar demasiada atención a las novelas de tema revolucionario de Azuela. Si exceptuamos sus obras, las novelas que trataron el tema de la Revolución fueron muy pocas. El país no estaba aún preparado para examinar el fenómeno de la Revolución, tal vez porque todavía no se percataba de sus verdaderas dimensiones. La novela colonialista fue más cultivada que la novela de la Revolución (Brushwood 327).

En efecto, 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 esas manifestaciones literarias había muchas otras. Ante la

imposibilidad de trazar aquí las líneas generales del amplio abanico de formas narrativas de la década de 1920 coetáneas de *Los de abajo*, hablaré brevemente, como una mera muestra de esta variedad, del máximo representante de la literatura colonialista: Artemio de Valle-Arizpe (1888-1961).

Tal vez el adjetivo “colonial” resulte superfluo para calificar la literatura de Valle-Arizpe, ya que en realidad la única tendencia artística que él ejerció fue el colonialismo, ese movimiento que se interesó por los sucesos y los personajes, los usos y las costumbres de la época colonial, a los cuales convirtió en su tema exclusivo. En efecto, en 1918, bajo el título de *La gran ciudad de México Tenustitlán, perla de la Nueva España, según relatos de antaño y ogaño*, la prestigiosa editorial Cvltvra publicó una antología preparada y prologada por Valle-Arizpe, quien compiló textos ajenos que versaban sobre la evolución de la Colonia en general y de la ciudad de México en particular. Al año siguiente, Valle-Arizpe, cuya formación básica era de abogado, publicó su primera obra de creación literaria: *Ejemplo*, también de tema colonial. Con ambos libros, el autor se sumó con fuerza a la corriente colonialista del momento y en la cual participaron, entre otros, Ermilo Abreu Gómez, Alfonso Cravioto, Genaro Estrada, Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde. A partir de ese momento, y en más de cincuenta libros, tanto en su obra literaria como en la de carácter propiamente histórico, Valle-Arizpe mantuvo una inquebrantable fidelidad al colonialismo, sólo interrumpida por dos textos aislados: uno dedicado a Manuel José Othón y otro a Victoriano Salado Álvarez. Con base en esta persistencia, José Luis Martínez pudo afirmar en 1949, aun antes de que concluyera la vida literaria del autor: “Si para la mayoría de los escritores que en él participaron, el colonialismo fue sólo una breve estación de su carrera literaria, para Artemio de Valle-Arizpe esta tendencia ha llegado a ser consustancial a toda su obra” (Martínez 32).



Esta constancia resulta más significativa porque sus compañeros de aventura literaria muy pronto dejaron solo a Valle-Arizpe: después de un periodo de auge ubicado entre 1918 y 1924, el colonialismo decayó con fuerza, a tal grado que ya en una fecha tan temprana como 1926, Genaro Estrada renegó de su pasado y escribió su *Pero Galín*, texto que pretendía ser una sátira de toda la corriente colonialista. Por el contrario, con una regularidad y frecuencia pasmosas, y ajeno a los cambios histórico-culturales del México moderno, Valle-Arizpe siguió publicando libros sobre temas coloniales hasta poco antes de su muerte, acaecida en 1961. Como mi objetivo es caracterizar un aspecto sustancial de su obra, me centraré en el análisis de sus textos narrativos breves reunidos en la copiosa obra *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*.

De hecho, el tema de todas las narraciones que componen el libro proviene del rico acervo historiográfico de la Colonia. Pero al recurrir a la época novohispana, Valle-Arizpe no fija su atención en los grandes acontecimientos históricos que determinaron el surgimiento de una nueva nación, sino que más bien hurga en los muy diversos textos de y sobre la Colonia para rescatar tan sólo hechos nimios: la ejemplar bondad de un sacerdote, las veleidades de una encumbrada dama, las habilidades de engaño de un sacristán, etcétera, o, en una segunda vertiente, los relatos legendarios y fantásticos del periodo, algunos de los cuales están incluso en el imaginario popular. Así, por medio de la relación de sucesos más o menos cotidianos, el autor comunica en sus textos los vicios y virtudes de sus personajes, algunos de ellos identificados con encumbradas figuras coloniales —obispos y virreyes, por ejemplo—.

Ahora bien, todas estas tramas aparecen engastadas en un relato que se demora con deleite en describir los usos y costumbres de la Colonia, las casas, palacios y templos maravillosos que la caracterizaron; este excesivo estilo costumbrista, hay que decirlo, no siem-

pre propicia los mejores resultados narrativos, pues como escribe atinadamente Isabel Quiñónez:

En efecto, Valle-Arizpe es prolífico y emplea motivos que registra el *Índice* de Thompson; es minucioso, usa giros anticuados, hace listas interminables de objetos que lo deleitan (detalles arquitectónicos, muebles, telas, comidas, bebidas, accesorios e indumentaria religiosos). La tendencia enumerativa de este literato provoca la reiteración incesante [...] Acciones intrascendentes estancan la trama. (Quiñónez xxxiv-xxxv).

Para construir su recreación literaria de los sucesos del México colonial, Valle-Arizpe se basa en las enormes e inexploradas posibilidades literarias que ofrece la historiografía de la época, como él confiesa en una entrevista:

Aparte de su valor científico, la historia tiene un aspecto literario que adquiere, a veces, significación propia e independiente. En este caso la historia es un arte bella que, como otras de sus hermanas, toma de la vida el fondo de sus creaciones, a las que configura estéticamente mediante la disposición artística del relato [...]. Ningún asunto tan rico en sugerencias como la historia de la América virreinal [...]. Hasta hace pocos años este filón había sido poco aprovechado. El valor principal de la historia artística reside en que en ella tienen cabida elementos que la historia científica desdeña, pero cuyo valor estético es extraordinario: la tradición, la anécdota (en ocasiones más expresiva que el más veraz documento), el folklore (Carballo 190).

Como se deduce del título de su libro y del final de la cita anterior, Valle-Arizpe explicita el género dentro del cual desea inscribirse: el de las "tradiciones y leyendas"; así, de manera indistinta. En esta adscripción pueden apreciarse dos influencias directas de

nuestro autor, por cierto deficientemente estudiadas con respecto a su obra: la de su maestro Luis González Obregón, de quien Valle-Arizpe es heredero directo dentro del contexto de la literatura mexicana, y la de Ricardo Palma, el reconocido creador y difusor del género “tradición”. Entre otros aspectos paralelos, ambos coinciden con Valle-Arizpe en su recurrencia al acervo colonial como fundamento de su obra. Sin embargo, más que sus semejanzas, importan aquí sus diferencias, puesto que éstas informan sobre sus respectivas concepciones de la literatura.

La escritura de González Obregón, especialmente en *México viejo* (1900), se caracteriza por el deseo de utilizar una forma amena que, sin embargo, esté supeditada a los límites del discurso histórico, al cual identifica el autor con la verdad<sup>5</sup>. Esta preeminencia de la historia sobre la literatura determina que en sus textos las posibilidades de la imaginación literaria se sacrifiquen siempre a la necesidad de mostrar la objetividad de la historia. En última instancia, pese a la seducción que siente por las leyendas y tradiciones, el propósito expreso de González Obregón es rectificar las “falsedades” difundidas por esas fantasías. De ahí que a cada momento busque legitimar su obra por medio de la mención de las fuentes históricas más autorizadas asequibles en su época, a las que cita con profusión.

Por su parte, Palma, el maestro del género, considera que la “mejor manera de popularizar los sucesos históricos” reside en lo que denomina “tradición”: un texto breve y narrativo que gravita entre lo histórico y lo literario, y que evoca tiempos pasados, con temas tomados de documentos escritos o de la oralidad. Por ello declara que sus tradiciones pretenden avivar la curiosidad del lector “obligándolo a buscar en concienzudos libros de historia lo

<sup>5</sup> He intentado examinar este libro en mi ensayo “Luis González Obregón frente a la Colonia: entre la historia y la ficción”.

poco o mucho que anhela conocer, como complementario de la dedada de miel que, con una narración rápida y más o menos humorística, le diéramos a saborear” (Palma 1977 xxviii). Así pues, el género “tradicción” no se agota en su lectura, la cual sólo debe ser un medio para que los receptores amplíen sus conocimientos históricos. Sin embargo, este propósito didáctico, tan característico de una concepción cultural decimonónica, contradice su moderno interés en cuidar lo más posible la forma literaria: “Para mí, una tradición no es un trabajo ligero, sino una obra de arte. Tengo una paciencia de benedictino para limar y pulir mi frase. Es la forma, más que el fondo, lo que las ha hecho tan populares” (Palma 1949 334). En la práctica, este deseo de buscar un esmerado estilo literario es tan grande que se impone a la finalidad didáctica, y es uno de los rasgos que conjunta a Palma y Valle-Arizpe, según se verá enseguida.

La motivación de la escritura de Valle-Arizpe difiere de los propósitos declarados por sus antecesores. Como se deduce de inmediato de la lectura de sus textos y de sus declaraciones, su objetivo básico no es ni restituir la “verdad” histórica, ni incitar a sus lectores a expandir sus conocimientos. Su anhelo es más bien construir un texto que agote sus fines en sí mismo, es decir, que se lea primordialmente como literatura. Por lo tanto, la función didáctica o histórica del texto, si es que existe, pasaría a un segundo plano.

Este predominio de la función literaria se percibe en diversos rasgos de su escritura. Por ejemplo, en el hecho de que el material historiográfico en que se basan los relatos de *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México* se subordine en todo momento al propósito literario. Por ello, a diferencia de González Obregón, son escasas las ocasiones en que Valle-Arizpe especifica la fuente historiográfica utilizada, la cual por lo regular se transcribe o parafrasea sin declararlo; así sucede, por ejemplo, en la leyenda “El pobre

labrador”, basada en un escrito de fray Diego Durán. En la mayoría de sus textos, los tenues nexos con la tradición previa se reducen a un epígrafe cuya concreta función es informar del sitio o calle en que sucedió el acontecimiento relatado, pero sin indicar nunca cuál es la fuente bibliográfica de la leyenda recreada.

Los títulos de los relatos son también ilustrativos de la importancia de esta función literaria. Así, mientras gran parte de los creadores de tradiciones y leyendas del siglo XIX se limitan a usar títulos descriptivos, este autor busca el efecto literario desde el nombre mismo de algunas de sus composiciones; para lograr este objetivo, se basa en recursos paralelísticos o proverbiales, por ejemplo: “Por el aire vino, por la mar se fue”, “¡Ved cómo nacen bienes de los males!”, “La conciencia es lo primero; el interés, lo postrero”, “El mayor monstruo, los celos”, “Lo que se ve, no se niega”, “Del mundo se fue, al mundo volvió”, etcétera.

Como se sabe, ya desde Palma uno de los elementos básicos de la tradición es el tono humorístico o irónico. Sin embargo, este elemento común adquiere diversos matices en quienes practican el género. Así, por ejemplo, González Obregón, como buen positivista, ironiza para derruir creencias fantasiosas contrarias al discurso histórico que avala; es decir, subordina el recurso literario a su afán historicista. Valle-Arizpe, en cambio, usa la ironía con la sola finalidad de imprimir un tono jocoso y burlón al texto, o sea, para producir un efecto literario. Así se percibe en la citada leyenda “El pobre labrador”, donde se relata cómo un innostrado dios prehispánico, a partir de su infinito poder, utiliza como mensajero a un pobre labrador de Texcoco, quien tendrá la misión de advertir a Moctezuma que su soberbia será la causa de un gran mal próximo, es decir, la caída del imperio azteca a manos de los españoles; Moctezuma no sólo se mantiene sordo al aviso divino, sino que incluso manda arrojar al mensaje-

ro a un calabozo, donde éste muere de inanición. Luego de transmitir el final del argumento de esta leyenda, el narrador de Valle-Arizpe realiza una burlona y hasta irreverente reflexión que se ubica en el nivel del discurso y no de la historia: “En esta leyenda mexicana me ha maravillado siempre el decidido empeño que tuvo el numen de perder al pobre indio, pues bien pudo, dado su poder, utilizar otro recurso para advertir a Moctezuma. Pero, nada, quiso ‘fregar’ al indio aborigen y lo consiguió” (Valle-Arizpe 1957 13).

En la tradición mexicana, González Obregón y Valle-Arizpe se diferencian sustancialmente por sus distintos enfoques hacia los sucesos coloniales que rescatan. Además de su fascinación por los logros materiales de la Colonia (iglesias, edificios públicos, palacios, etcétera), González Obregón, en un afán nacionalista reivindicativo que a cada momento busca la polémica, rememora ciertos hechos oprobiosos relacionados con la violencia y expoliación que significaron la Conquista y la posterior formación de la Nueva España. Por el contrario, Valle-Arizpe no construye nunca una imagen sombría y negativa del periodo colonial. Como se ha dicho hasta la saciedad, su acrítica visión de la Colonia se centra en la descripción de las virtudes y los más mundanos vicios de la gente acomodada del periodo, sobre todo de los criollos. Los grandes conflictos coloniales de carácter social y político están ausentes de su obra; por ello se le ha criticado que en sus textos los indios sólo aparezcan como silenciosos subalternos de los personajes principales; para defenderlo de este juicio, un crítico propuso una infortunada explicación que, pese a su buena voluntad, no podemos dejar de juzgar como insólita: “Dentro de su sensibilidad, imagino, los indios no aparecen porque son desgraciados, y el infortunio es en su obra una puerta clausurada. Los ama tanto, que no los menciona” (Carballo 195).

Por su persistente visión idílica de la Colonia y por la frecuencia de sus libros, Valle-Arizpe exasperó a quienes no gustaban del tipo de literatura que él ejercía, como lo demuestran los adversos adjetivos que se acuñaron para calificar su obra. Así, Antonio Castro Leal, de nuevo en funciones de antologador con su compilación titulada *La novela del México Colonial*, sólo recogió en ella textos literarios escritos durante el periodo histórico de la Colonia o cuando más en el siglo XIX; más que una omisión implícita, se trata de una actitud deliberada, pues en el estudio preliminar a la antología, Castro Leal se refiere de manera despectiva tanto al sesgo asumido por el colonialismo en el siglo XX como a Valle-Arizpe:

La novela colonialista se ha seguido cultivando en México, pero ya no por el interés dramático que tuvo en otro tiempo de misterios, intrigas y hazañas románticas, sino por el propósito de presentar un ambiente de vida tradicional y aristocrática, de personajes de idealizada nobleza y de escenarios con toques arqueológicos de suntuosidad y arte. El escritor más importante de nuestro tiempo que ha explotado esta concepción, y que quiso, en ese mundo virreinal, escapar de las complicaciones y duras realidades de la vida moderna, fue Artemio de Valle-Arizpe (1888-1961), que, a su evocación tan imaginaria y melosa del pasado, agregaba un estilo intemporal y decorativo que daba a sus personajes y sus historias una poesía deliberadamente convencional (Castro Leal 1964: 19).

De hecho, la acusación esgrimida por Castro Leal para no incluir al autor había surgido desde mucho tiempo atrás; quizá por ello Valle-Arizpe la asumió con la seguridad absoluta de un escritor para quien ese supuesto “evasionismo” nunca fue un signo negativo sino una reacción lógica ante circunstancias vitales muy adversas, como se percibe en sus siguientes palabras:

El colonialismo para mí fue una sustitución. Vivíamos los años tremendos, desastrosos de la Revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la Colonia. Fue indudablemente lo que ahora llaman acto evasivo (Carballo 191).

En cuanto acto de evasión motivado por el deseo de no enfrentar la dura realidad revolucionaria, el colonialismo de Valle-Arizpe exhibe un inconfundible signo ideológico reaccionario. Este rasgo se acentúa, además, por el hecho de que, una vez concluida la Revolución Mexicana y superadas todas sus secuelas, el autor decidió permanecer, hasta su muerte, anclado a ese mismo periodo pasatista de la Colonia; tal vez se estancó en ese mundo imaginario porque en él pudo restaurar el imperio del orden con la descripción de situaciones estables y apacibles.

Sin embargo, no todos los colonialistas aceptaron la acusación de “evasionismo” sin cuestionarla. Con una actitud más sagaz, Julio Jiménez Rueda concede que el colonialismo “era un poco evasión del lapso revolucionario”, pero inmediatamente después afirma que, debido al aislamiento nacional causado por la Revolución y por la Primera Guerra Mundial, los colonialistas se afanaron en buscar una raíz mexicana. Como resultado de dicha búsqueda, enumera con astucia la música de Manuel M. Ponce, la pintura de Saturnino Herrán —que dará origen al muralismo revolucionario— y, naturalmente, el colonialismo, del cual afirma que encontró “lo nuestro” en la Colonia así como López Velarde lo había hallado en la provincia<sup>6</sup>. De este modo, Jiménez Rueda pretende cambiar totalmente el signo ideológico que por lo general se ha adscrito al colonialismo, el cual sería más bien, según su interpretación, una forma paralela a los diversos nacionalismos artísticos.

<sup>6</sup> Véanse estas opiniones de Julio Jiménez Rueda en Carballo 202-213.



Más allá de las interminables discusiones de carácter ideológico, es obvio que el colonialismo de Valle-Arizpe es parte de la sólida aunque aislada concepción artística que él posee, porque en el fondo este autor concibe al arte como un permanente y continuo acto de evasión:

en esa paz sin ruido, frente a mi mesa, en la que se yergue la inefable blancura de un cristo de marfil [...] me pongo a peregrinar por los fáciles senderos de la ideación, con espacio y calma, para crear, inventar, imaginar, urdir, que eso es lo esencial en el arte, que no es sino una evasión de la realidad (Valle-Arizpe 1960 53).

A partir de esta idea de la literatura, Valle-Arizpe construyó una enorme obra que si bien participó de una visión reduccionista de la realidad colonial, al mismo tiempo, gracias a su rigor estilístico y a su manejo de la lengua, contribuyó a convertir al discurso literario en una práctica cultural más autónoma.

Antes de concluir, debo confesar que tengo esperanzas de que, pese a mi deshilvanada exposición, por lo menos se vislumbre uno de sus secretos fines: mostrar que si bien la literatura mexicana tiene como una de sus cimas la llamada “Novela de la Revolución”, cuyo representante máximo es *Los de abajo*, de ningún modo las expresiones verbales de las primeras décadas del siglo xx se agotan en esta vertiente. En última instancia, quizá mi propuesta podría entenderse como un medio de ampliar el multicitado concepto para que deje de tener ese carácter reduccionista y temático que hasta ahora se le ha adjudicado.

Para finalizar, sólo me resta decir que, en este exiguo examen de Azuela y Valle-Arizpe, he querido retomar una antigua propuesta lanzada por un texto al que Ricardo Piglia no duda en calificar como uno de los grandes manifiestos de la crítica literaria del siglo

xx, el clásico ensayo de Tinianov titulado “Sobre la evolución literaria”, donde se lee:

el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual están en correlación. La novela histórica de Tolstoi entra en correlación, no con la novela histórica de Zagoskin, sino con la prosa que le es contemporánea (Tinianov 95).

En efecto, para comprender más cabalmente la variedad narrativa a la que se otorga mayor peso en la cultura mexicana, es decir, la Novela de la Revolución, es necesario ponerla en “correlación” con las formas que le son coetáneas; por ejemplo, con el colonialismo, como he intentado aquí, pero también con el estridentismo, con la novela lírica y con todas las formas verbales del periodo. La labor es ingente, pero creo que sólo de esta manera alcanzaremos una visión más comprensiva de una de las etapas más complejas de la literatura mexicana, a la que podremos restituir su carácter de sistema cultural en el que cada expresión adquiere valor a partir de las correlaciones múltiples que establece con otros elementos.

*Rafael Olea Franco*



- AGUILAR MORA, J. *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*. México: Era, 1990.
- AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Ed. de Jorge Ruffinelli, 2ª ed. Archivos, 5. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- “*Los de abajo*”. En *Obras completas*, v. III. México: Fondo de Cultura Económica, 1960: 1077-1099.
- “Lo que nos dice Azuela de *Los de abajo*”. En *Obras completas*, v. III: 1266-1267.
- “Premio Nacional de Ciencias y Artes”. En *Obras completas*, v. III: 1286-1288.
- “El novelista y su ambiente. I *María Luisa*”. En *Obras completas*, v. III: 1012-1044.
- “Carta a José Ma. González de Mendoza” [15 ago.1930]. En *Epistolario y archivo*. Ed. de Beatriz Berler. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969: 80.
- BRUSHWOOD, John S. *México en su novela*. Trad. de Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño / Secretaría de Educación Pública, 1986.
- CASTRO LEAL, Antonio. “Introducción”. *La novela de la Revolución Mexicana* (1960), v. I. México: Aguilar, 1991: 17-30.
- “Prólogo”. *La novela del México Colonial*, v. I. Ed. de Antonio Castro Leal. México: Aguilar, 1964: 11-21.
- COLÍN, Eduardo. “*Los de abajo*” (1925). En *Monterde* 1973: 15-17.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria”, 1925*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- GAMBOA, Federico. *La novela mexicana*. México: Ed. Eusebio Gómez de la Puente, 1914 [Conferencia leída en la Librería General el 3 de enero de 1914].
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. *Época colonial. México viejo*. México: Tipografía de la Escuela Correccional de Artes y Oficios, 1891; Segunda serie: México: Tipografía de la Secretaría de Fomento, 1895; las dos series juntas: París: Imprenta de la viuda de Bouret, 1900.

- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette. "Los de abajo de Mariano Azuela: escritura y punto de partida". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40 (1992): 843-874.
- MAGDALENO, Mauricio. "El mensaje de Mariano Azuela". En Monterde 1973: 58-62.
- MANCISIDOR, J. "Mi deuda con Azuela". *El Nacional* 25 ago. 1957, Suplemento Dominical: 3.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1944*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- MONTERDE, Francisco, comp. *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. SEPTENTAS 83, México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- "Existe una literatura mexicana viril". En *Mariano Azuela y la crítica mexicana*: 11-15.
- NEGRÍN, Edith. "El laboratorio de Mariano Azuela a propósito de *María Luisa*". En *literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. de Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2001: 213-230.
- OLEA FRANCO, Rafael. "Luis González Obregón frente a la Colonia: entre la historia y la ficción". *Ortega et al.*: 469-477.
- ORTEGA, Julio, et al., eds. *Conquista y contraconquista: la escritura del Nuevo Mundo*. México: El Colegio de México / Brown University, 1994.
- PALMA, Ricardo. *Epistolario*, v. I. Lima: Ed. Cultura Antártica, 1949.
- *Cien tradiciones peruanas*. Ed. de José Miguel Oviedo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- QUINÓNEZ, Isabel. "Prólogo" a Juan de Dios Peza. *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México*. México: Porrúa, 1988: IX-XLVII.
- REYES, Alfonso. "Pasado inmediato". En *Obras completas*, vol. XII, México: Fondo de Cultura Económica, 1960: 173-278.
- REYES NEVARES, Salvador. *Rama de escritores y periodistas del PRI*. México: Partido Revolucionario Institucional, 1952.
- RUFFINELLI, Jorge. "La recepción crítica de *Los de abajo*". En Azuela 1996: 231-259.
- *Literatura e ideología. El primer Mariano Azuela (1896-1918)*. México: Ediciones Coyoacán, 1994.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano. "Las obras del doctor Azuela" [Artículo aparecido en *Excélsior* 4 feb. 1925]. En Monterde 1973: 21-24.

- TINIANOV, J. "Sobre la evolución literaria". En *Teoría de la literatura de los formalistas*. Trad. de Ana María Nethol. México: Siglo XXI, 1970: 89-101.
- VALLE-ARIZPE, Artemio de. *Historia de una vocación*. México: Trillas, 1960.
- *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*. México: Compañía General de Ediciones, 1957.
- VILLAURRUTIA, Xavier. "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela" (1931). En Monterde 1973: 54-58.