

**Sobre la marcha.
Las novelas cortas de Azuela¹**

VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: Se trata de un análisis descriptivo de las novelas cortas escritas por Mariano Azuela entre 1896 y 1920. Con particular atención se abordan las características formales y de contenido para, sobre esa base, mostrar el aprendizaje del oficio narrativo del novelista hasta su dominio cabal, como ilustran las dos versiones de *Los de abajo* (1916 y 1920).

ABSTRACT: A descriptive analysis is here performed of the short novels written by Mariano Azuela between 1896 and 1920. With particular attention the formal characteristics and content are approached, so as to show, upon this basis, the narrative learning process of the novelist until his complete dominion, as illustrated in the two versions of *Los de abajo* (1916 and 1920).

PALABRAS CLAVE: Mariano Azuela, novela corta, forma / contenido, técnica narrativa.

KEYWORDS: Mariano Azuela, novella, form / content, Narrative process.

Para Amos Segala

... y con fácil palabra [Alberto Solís] narró alguna de las aventuras que le conocía [a Demetrio Macías.]

Y Demetrio escuchó, sorprendido, la relación de hazañas por él mismo realizadas. Cierto que las componendas y los adornos las desfiguraban: pero se oían tan bien así referidas que tanto Demetrio como Luis Cervantes las contaron en lo sucesivo en esa forma.

LOS DE ABAJO, 1916

1

Comenzaré esta exposición con la conclusión: en 1920 Mariano Azuela retomó para corregir su novela *Los de abajo*, publicada originalmente

¹ Conferencia dictada el 7 de octubre de 2009 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, dentro del Coloquio Internacional “Panorama de la novela corta en México (1872-1922)”, organizado por el Centro de Estudios Literarios y el Posgrado en Letras de la citada Facultad.

por entregas entre el 27 de octubre y el 21 de noviembre de 1915 en *El Paso del Norte*; con idénticas cajas tipográficas pero en formato de libro y con pié de imprenta del mismo periódico, apareció publicada en diciembre del mismo año, pero se imprimió en 1916 por razones editoriales. Esta primera versión pasó casi inadvertida por los lectores (tuvo dos reseñas), no así la segunda versión realizada por el novelista en 1920, publicada en la Tipográfica Razaster de la ciudad de México. Ésta, cinco años después y debido a una hoy conocida polémica, la novela y su autor se hicieron famosos.²

Aquí no me ocuparé de manera expresa en las correcciones y *addendas* introducidas por Azuela a su novela, sino en su depurada conciencia estética implícita en esos cambios (Ruffinelli 1988).³ En su oportunidad y más de treinta años después, el propio Mariano Azuela hizo una puntual descripción del episodio histórico en el cual participó en 1915 y sobre el que basó *Los de abajo*. En la conferencia del ciclo “El novelista y su ambiente” dictada hacia 1948 en El Colegio Nacional, refirió que la novela la fue escribiendo sobre la marcha, al calor de las conversaciones con la tropa por una parte y por la otra bajo la presión del editor del periódico.

También hace una rigurosa precisión, a saber:

Por lo demás, la mayor parte de los sucesos referidos en la novela [*Los de abajo*] no fueron presenciados por mí, sino construidos o reconstruidos con retazos de visiones de gentes y acontecimientos. Los que lo llaman relato no saben de la misa la media, si con ese título intentan decir que escribí como el que hace crónica o reportazgo. [...] El novelista seguramente toma los elementos para sus construcciones del mundo que lo rodea o de los libros. Pero tal obra no se limita a la acumulación y ordenación de los materiales inertes, sino a la organización de un cuerpo nuevo y dotado de vida propia, de una obra de creación. De tal suerte

² En otro momento me ocupé de la polémica y se repercusión; véase *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989 (Vida y Pensamiento de México) y “Mariano Azuela y *Los de abajo*”, en *Investigación Humanística*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 3 (otoño de 1987): 117-141.

³ Aquí también se incluyen los artículos de Seymour Menton, “Texturas épicas de *Los de abajo*”, y de Mónica Mansour, “Cúspides inaccesibles”, que referiré más adelante. El artículo de Stanley L. Robe es una síntesis de sus estudios que acompañan a su edición casi facsimilar de la primera versión de *Los de abajo: Azuela and the Mexican Underdogs*. UCLA Latin American Center & University of California Press, 1979.

que los mejores personajes de una novela serán aquellos que más lejos estén del modelo (Azulea 1993: 1082).

Como es fácil advertir, en estas llanas palabras está expuesta sintéticamente su conciencia estética. Con una sola línea define su concepto de “creación” literaria: es “la organización de un cuerpo nuevo y dotado de vida propia”. A Mariano Azuela le tomó más de 40 años llegar a esta síntesis; el proceso de decantación hoy resulta elocuente, más porque en 1920 es posible observar cómo operaron los mecanismos de su creación literaria. Para esto centraré mi atención en las novelas cortas, en el entendido de que *Los de abajo* es una novela corta tanto por su extensión (aunque escribió otras aún más breves), como por su “organización” del “cuerpo nuevo” “dotado de vida propia”.

2

Retrocederé en el camino hasta el inicio de todo esto, a los primeros balbuceos. En “Registro” [1889-1897] y “Páginas íntimas” [1889-1990], papeles que se conservaron inéditos —y el editor Alí Chumacero recogió en el volumen III de las *Obras Completas*—, encuentro al joven escritor de escasos 16 años ocupado no sólo en vivir la vida, sino en educar su sensibilidad y capacidad de percepción: en esas breves notas y esbozos advierto la intención de reconstruir la silueta y caracterizar a la persona, no cualquiera, sino a alguna o algunas prostitutas que conoció y con las que conversó en alguna casa de citas, a las que sin duda visitó en el barrio de San Juan de Dios, en Guadalajara, tan atenta y brevemente dibujado en *María Luisa* (1907)

El aprendizaje en esas visitas fue múltiple. Por un lado y con todo el lugar común y la frase hecha de por medio, el muy joven Mariano aprende-a-ser-hombre —a menos que finjamos inocencia y que consideremos que sus visitas eran meramente “científicas” y “literarias”. Por el otro, su observación, análisis y registro de las características involucradas en la “caída” de una muchacha le permite ponderar cómo opera el determinismo social vigente entonces (H. Taine en lo estético y C. Bernard en lo médico y social, y ambos en la norma positivista al uso) dentro de una comunidad como la de Guadalajara.

Pocos años después, en 1896 y en la gacetilla *Gil Blas Cómic* de la ciudad de México, con el seudónimo de “Beleño” nuestro autor publi-

ca la serie de crónicas y estampas “Impresiones de un estudiante”. La primera de ellas es “La enferma levantó” (fecha el 5 de marzo y publicada el 22 de junio de 1896): ahí, en escasas cinco cuartillas, cuenta la historia del amor entre una joven costurera y un estudiante de medicina; se ayuntan, pero a los pocos meses él la abandonó y ella “cayó” en el alcoholismo, la prostitución y la tuberculosis; pasan dos años y en la víspera de su muerte y en una clase de fisiología, ella reaparece ante los ojos del joven estudiante de medicina, quien muy poco después y ya en la sala de autopsias la reconoce y... una lágrima empaña su mirada.

Este breve, patético y realista (con su grueso matiz naturalista) relato será el núcleo de la novelita *María Luisa*, que escribirá al calor de esta experiencia y publicará 10 años después. Si observamos con atención y comparamos el relato periodístico y la novelita, en el capítulo final de ella lo recupera íntegro, pero debidamente aderezado tanto en función del contexto novelesco precedente, como por ser la conclusión: incorporó diálogos, precisó el tiempo interno del drama, añadió muy sinópticamente la historia de vida de la ahora María Luisa, y otorgó movimientos y encuadre social al ahora pasante de medicina Pancho. Estas correcciones y *addendas* al relato periodístico lo alargan menos de una cuartilla en su segunda versión, el capítulo XVI de *María Luisa*. Así, el original “caso clínico” adquirió cuerpo, un cuerpo de XV breves capítulos dedicados al contexto emocional y social.

En el balance de vida y literario realizado hacia 1948, Azuela se ocupó de su propio aspecto emotivo subyacente en la elaboración de esa su primera novela y los pasos seguidos para escribirla: a) presentación de los personajes centrales; b) creación del “ambiente” colocando personajes alrededor de las figuras protagónicas; c) inicio de la acción en un episodio clave; d) elaboración de contextos a la moral (todo esto transcurre en poco menos de un año); e) empleo de la elipsis para acelerar el proceso de degradación de la protagonista y simultáneamente ofrecer un “descanso” al lector (la degradación en su conjunto tomará casi dos años, y de ella no se dice ni una palabra, hasta el súbito desenlace).

Si observamos la conferencia dentro de otra dimensión, es fácil advertir que en su balance de 1948 el autor estaba describiendo pormenorizadamente los aspectos estéticos (en el sentido formal) y de contenido (con sus implicaciones sociales) que atendió para su personal habilitación como novelista: aquel escritor en ciernes que era hacia 1890 buscaba otorgar al episodio ocurrido en la realidad, la “organización” del

“cuerpo nuevo” “dotado de vida propia”; más aún: procuró “alejarse” de los “modelos”, para crear unos “mejores personajes”. En la anacrónica perspectiva de nuestro presente, 2010, el capítulo XVI y final de la novelita lo podemos considerar suficiente en sí mismo, porque esas cuatro cuartillas tienen el cuerpo perfecto de una novela corta: ahí concentró la trágica historia de amor de la muy joven protagonista, quien por el despecho de su enamorado y la hostilidad de la sociedad fue orillada a sus males y a su muerte.

Sin embargo, en la sincrónica perspectiva de 1890 será fácil comprender la inclusión de los XV capítulos precedentes, porque ellos permitieron al autor el encuadre sentimental, social y humano de los protagonistas, según las normas del más convencional realismo —repito: con gruesas capas de naturalismo. A su vez, y esto debo subrayarlo, esos capítulos propiciaron la tácita argumentación demostrativa del realismo naturalista típico, estructurada sobre el principio de causalidad y enderezada hacia propósitos didácticos moralistas comunes en la época. En otras palabras, con el solo núcleo dramático del desenlace Mariano Azuela estaba mostrando los resultados de la degenerativa tragedia de una enfermedad social, la prostitución, pero según las normas al uso necesitaba la justificación explicativa y demostrativa del proceso degenerativo, base decisiva de sus referidos propósitos.

3

Con *María Luisa* nuestro autor aprendió a usar las herramientas formales básicas de la narración realista y naturalista. Pronto las puso a prueba y refinó en las novelas *Los fracasados* (1907), *Sin amor* (escrita muy cerca de la anterior, pero publicada hasta 1912) y *Mala yerba* (1909). En las tres destacan las características formales referidas para *María Luisa*, a las que se sumarán el empleo del recurso retórico de un corrosivo humor que raya en el sarcasmo —aquí destaca la hiperbolización en la descripción de los gestos, muchas veces acentuado por la analogía con animales—; el uso de la cuidadosa descripción de ambientes y paisajes —con dosificados rasgos costumbristas, sobre todo en *Mala yerba*—, y la velada estructura dramática sujeta a principios demostrativos —indispensable para articular su sentido crítico y didáctico, de grueso carácter moralizante.

Como bien se sabe, durante los años del gobierno de Porfirio Díaz, detrás del pregonado lema de Orden y Progreso era visible un tan implacable como generalizado control en todos los ámbitos. Para los escritores, periodistas y artistas en general, la censura rigurosa era la norma cuando se trataba de asuntos políticos. Como casi todos los novelistas, también Mariano Azuela ponderó los riesgos y orientó su mirada analítica hacia las conductas humanas dentro del ámbito social constreñido a los ficticios Álamos y San Francisquito y al núcleo familiar para desarrollar su crítica. Así, decididamente, en las tres novelas citadas su crítica la enderezó contra la doble cara de la honradez, de aquí la eficacia de la parodia y sarcasmo como recurso retórico. De política... nada, ni siquiera a contrapelo.

Estamos a casi 100 años de aquel 20 de noviembre, y hoy vemos como cosa natural lo que entonces fue motivo de celebración: se derrumbó súbitamente el dique de la censura. Esta insospechada libertad permitió a Mariano Azuela recuperar literariamente una tan intensa como personal experiencia, su participación en la propuesta maderista de renovar las autoridades de los ayuntamientos. Así, raramente entusiasta superó sus renuencias y se involucró de manera decidida en el maderismo, hasta que su triunfo legal en un proceso electoral se convirtió en su fracaso emocional ante los resultados, porque debió ceder su cargo en el Ayuntamiento a un maderista de última hora, quien horas antes era un connotado cacique local y reputado adversario de Madero. Todo esto ocurrió en el transcurso de pocos meses de 1911.

Como antes en las crónicas y estampas de “Impresiones de un estudiante”, también ahora sobre el *impulso* de la marcha de los acontecimientos nuestro autor elaboró la novelita *Andrés Pérez, maderista* (1911). Esto, porque su escritura proviene de un raptó catártico, visible en dos características: ni se apegó a los rasgos típicos del realismo y naturalismo empleados en las tres novelas inmediatamente anteriores, ni concentró su mirada analítica en la moral social. En su lugar y precipitadamente, elaboró una anécdota simple: el joven periodista Andrés Pérez recibió la invitación de su excondiscípulo de la Escuela Nacional Preparatoria, Antonio Reyes, para que pasara una temporada en su rancho. Cansado de la rutinaria vida en la capital, acepta y se traslada a la provincia. Aquí ocurren una serie de desencuentros, todos contrarios a su voluntad y todos favorables a su nunca deseada imagen de revolucionario maderista.

Articulado sobre esta lineal trama, el autor hace un pormenorizado balance de las diversas opiniones políticas con las que se evaluó la revolución encabezada por Madero durante el transcurso de los primeros y escasos meses de su levantamiento. Aunque sensiblemente dialogada, lo cual entorpece el flujo narrativo del relato y subordina la caracterización de los protagonistas a la exposición de sus puntos de vista, en su novelita Azuela pretende mostrar la confrontación entre las disímboles opiniones políticas con el propósito de recrear el conflicto ideológico suscitado por la convocatoria y levantamiento de Madero.

Evidentemente catártica y precipitadamente impresa, *Andrés Pérez, maderista* muestra ya una tan novedosa como significativa cualidad formal: el vigoroso contrapunto entre segmentos de descripciones narrativas —breves pasajes de historias de vida— y segmentos de recreaciones escénicas —las intervenciones en las discusiones—, crea en el ritmo de la narración una elocuente síncopa. Aunque torpe en su realización, en esta característica se revela ya el intencionalmente calculado empleo de la elipsis en la delimitación temporal, en el alcance de las acciones, en las caracterizaciones humanas (las menos afortunadas, cabe acotar) y en las descripciones de los contextos inmediatos para sugerir la enfebrecida dinámica del drama, en este caso exclusivamente político.

4

En el citado ciclo de conferencias “El novelista y su ambiente”, Mariano Azuela describió sus experiencias entre las fuerzas villistas al lado del general Julián Medina, primero como parte del cuerpo médico de sus tropas y como director de Instrucción Pública durante su breve gobierno en Jalisco —entre julio de 1914 y enero de 1915— y luego con el encargo de encabezar la cuadrilla de soldados que conducirían a través del Cañón de Juchipila hasta Aguascalientes al gravemente herido coronel Manuel Caloca para operarlo —entre febrero y abril de 1915. Llegó hasta Chihuahua con el herido y después se desplazó a El Paso, Texas, en donde permaneció hasta finales de año.

Como ya lo demostraron algunos críticos e historiadores, en *Los de abajo* subyace una bien definida línea temporal que remite a episodios históricos específicos, desde que las distintas facciones revolucionarias —en la novela se refiere a la villista— emprenden la lucha contra el go-

bierno de Victoriano Huerta, hasta su derrota en la toma de Zacatecas; luego la Convención de Aguascalientes, para continuar y concluir con la lucha entre las facciones, en la cual es derrotada la villista a la que pertenecía el protagonista Demetrio Macías. Sobre esta apenas visible línea en el tiempo histórico, se construye la significativa trama social mediante la descripción de las acciones y caracterización de los individuos, hilvanados entre sí con los hilos de la guerra de revolución y los de las pulsiones humanas derivadas de la guerra.

Y como una tan sutil como inadvertida trama simbólica, en *Los de abajo* se dibuja un vigoroso conflicto moral. Empieza por el agravio de un escupitajo de Demetrio sobre el rostro de Don Mónico, el cacique de Moyahua;⁴ se acentúa por el entorno de guerra, como ilustran el desarraigo y desplazamiento geográfico de los protagonistas y los saqueos que cometen; se matiza con el triángulo amoroso de Demetrio, quien deja a la esposa y al hijo, se liga a Camilia, que la Pintada acuchilla en memorable escena, y se resuelve con el simbólico fracaso de la muerte de Demetrio, quien sobre las rocas del fondo del Cañón de Juchipila permanece con los ojos abiertos y apuntando con su rifle hacia el horizonte. Una historia perfectamente circular y constreñida a un periodo de dos años.

La primera versión de *Los de abajo*, la que se publicó por entregas en el periódico *El Paso del Norte* entre octubre y noviembre de 1915, contiene todo esto. Sin embargo, si la analizamos con frialdad y en el contexto literario de entonces, bien podríamos explicarnos por qué pasó inadvertida: la escribió sobre la marcha y el resultado literario es deficiente. En la perspectiva del realismo y naturalismo al uso, carece de la convencional línea argumental desarrollada sobre un principio de causalidad que, incluso en *Andrés Pérez, maderista*, se percibe con claridad; acentúa el sincopado contrapunto entre segmentos de relato descriptivo y narrativo y segmentos de recreaciones escénicas, con lo cual el ritmo expositivo sorprende al lector, tanto que resulta desconcertante más, mucho más porque ni el autor ni los editores hicieron los indispensables cortes entre los segmentos, unos mediante breves y precisas inserciones descriptivas, y otros mediante marcas tipográficas.

Para decirlo de otra manera, la novela corta *Los de abajo* en su primera versión pasó inadvertida porque los lectores de entonces carecían

⁴ En *Andrés Pérez, maderista*, hay una escena idéntica, el peón escupe al cacique, pero aquí éste desenfunda la pistola y mata “en caliente”.

de la sensibilidad para percibir las cualidades de una novela moderna, burdamente acabada y torpemente impresa. En esto y en el vigor del relato coincide con *Andrés Pérez, maderista*. En sentido contrario y consideradas comparativamente ambas novelas, a cada una Azuela dio énfasis opuestos. En *Andrés Pérez, maderista*, privilegió la reflexión al llevarla al primer plano de la trama mientras la acción dramática quedaba subordinada en un trasfondo anecdótico. En *Los de abajo* desplegó las peripecias de la acción y el drama humano de los personajes dentro del primer plano de la trama, mientras en el trasfondo esbozó una reflexión histórica y sugirió un cuestionamiento moral.

Si en el contenido hay estas diferencias, también en la forma se perciben. En *Andrés Pérez, maderista*, nuestro autor echó mano del recurso retórico de la sátira tanto en la caracterización de algunos de los personajes (siempre animalizados), como en la reproducción de las diversas valoraciones de la revolución maderista; también mediante idéntico recurso retórico mostró su muy personal catálogo de los tipos humanos, casi siempre para devaluarlos, desde la hipocresía del cacique, hasta lo zafio del peón. En cambio, a pesar de su burdo acabado, en la primera versión de *Los de abajo* se llega a advertir cierta distancia entre el autor y sus criaturas y acciones novelescas como base del criterio estético enunciado en 1948: “los mejores personajes de una novela serán aquellos que más lejos estén del modelo”.

Para concluir esta comparación y descripción de las características formales, debo detenerme en una cualidad del realismo literario al uso en México (sobre todo el de los gruesos matices empleado por Azuela). Haré una rápida reconsideración: Azuela, desde sus muy tempranas “Impresiones de un estudiante” hasta su ya madura *Mala yerba*, fue respetuoso del modelo realista tomado de los franceses y adaptado al medio mexicano, en donde la censura lo condicionó a que orientara su crítica contra la moral social y, consecuentemente, sus propósitos críticos poseen rasgos didáctico moralizantes. Recordemos: como médico y como novelista, nuestro autor se formó en el positivismo y por eso las obras del periodo referido poseen una estructura argumental basada en el principio de causalidad.

Sin embargo, con el hoy emblemático 20 de noviembre de aquel entonces la vida toda se precipitó. Así, junto al cuestionamiento ideológico del inicio de la revolución maderista expuesto en *Andrés Pérez, maderista*, Azuela realizó una personal revaloración formal de su creación literaria.

Sobre la marcha, sin tiempo para pensar y menos para corregir, como admitió muchos años después para *Los de abajo*, el entusiasmo que lo condujo a involucrarse con la revolución cristalizó en dos novelas cortas, cuyas cualidades formales muestran su alejamiento de las normas estructurales del realismo naturalista —el principio de causalidad como eje rector— y de los propósitos moralizantes aún vigentes. Hasta aquí, a medio camino de la exposición, todavía no puedo responder a una interrogación esencial de orden estético, ¿acaso Mariano Azuela buscó este doble alejamiento premeditadamente o lo realizó *impulsado* por una necesidad vital?

5

A principios de 1916, Mariano Azuela regresó a Guadalajara para encontrarse con su familia, que a su vez había dejado Lagos de Moreno. Primero solo y luego con ella, se trasladó a la ciudad de México para establecerse con toda su prole, a la que se añadirían dos hijos más para sumar 10 en total. Se instalaron en un departamento frente al jardín de Tlatelolco, próximo a la aduana de pulques y de los talleres en donde fabricaban tinajas y barricas para pulque; con limitaciones, allí adecuó su consultorio (durante las horas de la tarde, porque en la noche se usaba como recámara).

En medio de este profundo reacomodo, parece que retomó algunos apuntes dispersos para escribir la novela corta *Los caciques* (1917), publicada por el periódico *El Universal* como un pequeño libro de 68 páginas —con formato a dos columnas— para suscriptores. Seguirían las también novelas cortas *Las moscas*, *Domitilo quiere ser diputado* y *De cómo al fin lloró Juan Pablo* (todas de 1918) más el relato “El caso López Romero” (inédito y de 1916).⁵ Recordaron los hijos del médico y novelista que en ese entonces, durante los ratos muertos de la consulta privada y a deshoras tecleaba enfebrecido, como si estuviera abstraído de su entorno; también recordarán que mucho de lo que ellos habían visto por esos rumbos —personas y lugares—, luego lo identificarían en sus novelas posteriores.

⁵ La novela *Las tribulaciones de una familia decente* también de 1918 la publicó como folletón en el periódico *El Mundo*, de Tampico; se hizo una edición en libro en la colección Biblioteca de *El Mundo*, Tampico, Tamaulipas. Salvo que indique lo contrario, todas las citas provienen de Mariano Azuela, *Obras Completas*, 3 vols., México: Fondo de Cultura Económica, 1976 (Letras Mexicanas).

En las anécdotas de *Los caciques* y *Las moscas*, se reconocen las vivencias del autor en circunstancias específicas, enmarcadas durante los meses del gobierno de Victoriano Huerta en 1914, la primera, y los días previos al desenlace final de Villa en abril de 1915, la segunda; aquella ocurre en una población como podría ser la ficticia Álamos de *Los fracasados* y ésta en el complejo cruce de vías de ferrocarril en Irapuato. Para *Los caciques* creó las historias familiares de los hermanos del Llano y la de Don Juan Viñas que entrecruza: aquellos son los muy decentes vivales del pueblo que disponen de bienes y vidas ajenos y el otro un honrado comerciante que invierte sus ahorros de 20 años con las discretas aspiraciones de progresar mediante la edificación de la Vecindad Modelo. Para *Las moscas* concentró el relato en las acciones de un puñado de personajes quienes circunstancialmente coinciden durante dos días en un muy concurrido cruce de ferrocarriles, cuando unas tropas revolucionarias van hacia... y otras vienen de... y bien a bien no se identifica cuáles son villistas y cuáles carrancistas ni hacia dónde se dirigen; en ese caos está todo un emblemático mundo instantáneo compuesto por empleados menores, soldados y militares de cierto rango y... la ansiedad y el oportunismo.

Ambas novelas cortas ofrecen características formales que apuntan hacia la respuesta de la interrogante estética formulada. En *Los caciques* el novelista recupera su muy probada experiencia narrativa estructurada sobre una única línea argumental, la entrecruzada historia familiar de los dos protagonistas; a su vez están encuadradas en el contexto histórico del cuestionado gobierno de Huerta, incluido su desenlace a manos de las tropas revolucionarias. En la novelita la capacidad de síntesis es una apreciable novedad formal y proviene, ahora sí, de una voluntariamente calculada dosificación (capítulos breves y perfectamente definidos) de elementos dramáticos ordenados dentro de una nítida secuencia causal (con el tácito silogismo demostrativo).

En la perspectiva formal, a diferencia de *Andrés Pérez, maderista*, en *Los caciques* las distintas voces de cada uno de los protagonistas en sus muy abundantes diálogos sirven para externar opiniones y caracterizar personajes; con esto, redujo las descripciones e incrementó la dinámica de los acontecimientos, tal como antes había explorado en *Los de abajo*. Y las historias familiares las sujetó a breves tanto como representativos episodios en sí mismos elocuentes en función de la caracterización de sus individuos y de sus conductas; aquí sobresale un detalle: el realismo literario se expresa mediante la sintética descripción de los mecanismos empleados para su

enriquecimiento de los hermanos del Llano y de sus estrategias para el ejercicio del poder, ambas contrapuestos a los honrados procedimientos del comerciante Don Juan Viñas, quien siempre obra de buena fe.

Si el manejo del tiempo interno en *Los caciques* Azuela lo circunscribe a los pocos meses que toma la edificación de la obra negra de la Vecindad Modelo y a las pocas semanas del derrumbe y muerte de Don Juan Viñas, suficiente para esbozar con pocos y esenciales trazos las historias familiares, en *Las moscas* los únicos dos días de acciones allí comprendidos le alcanzan para dibujar neto el caos generado por la guerra de revolución. En otras palabras, el trazo diacrónico de las historias de familia en *Los caciques* y la profunda inserción sincrónica en el mundo instantáneo de un puñado de individuos reunidos por mera circunstancia en *Las moscas*, revela la manera cómo Mariano Azuela recupera con visible refinamiento y equilibrio las estrategias narrativas empleadas en *Andrés Pérez, maderista* y en *Los de abajo*.

De entre todas las características formales, destacan por ser de suyo elocuentes, las voces narrativas, el tiempo interno y la dimensión espacial. Antes, en sus novelas como *María Luisa*, *Los fracasados* o *Mala yerba*, Mariano Azuela caracterizó a sus personajes con imágenes entre típicas y estereotipadas. Esto lo empleó para facilitar al lector una rápida identificación de asuntos, categorías y propósitos, cosa por demás común en el promedio de obras de la literatura realista francesa (en particular la de acento naturalista), con la que nutrió su aprendizaje literario. Lo utilizó así, porque los tipos y estereotipos actúan como categorías y la secuencia narrativa como ordenación silogística, con lo cual las demostraciones causales conducen a los propósitos críticos y didáctico-moralizantes deseados.

Este esquema realista naturalista sigue presente en *Los caciques*, *Domitilo quiere ser diputado* y en *Las tribulaciones de una familia decente*, porque son historias de vida y como tales las expone linealmente. En cambio en *Andrés Pérez, maderista*, *Los de abajo* y *Las moscas* abandonó ese esquema realista naturalista en esencia rectilíneo a cambio de dar lugar a tres características simultáneas: 1) irrumpen las voces (casi) anónimas, el juego de perspectivas (de opinión e ideológicas, al punto de la paradoja en “El caso López Romero”) y sin historias de vida (las que se llegan a contar se reducen a esenciales episodios en apariencia irrelevantes, por ser convencionales y comunes a todos); 2) se traslapan y articulan entre ellos los diversos planos temporales, y 3) se difumina la

dimensión espacial (la geográfica e ideológica) ahora trazada mediante el intenso desplazamiento.

El efecto de estas tres características contiene el núcleo de la respuesta a la interrogante formulada: Azuela escribió *Andrés Pérez, maderista*, *Los de abajo* y *Las moscas* como respuesta a una necesidad vital: mostrar el mundo instantáneo que se estaba revelando ante sus ojos. Consecuentemente (uso el término de manera deliberada), el esquema realista que había empleado en sus obras anteriores a 1911 le resultó insuficiente para expresar su crítica, ahora despojada de los propósitos didácticos-moralizantes naturales a las normas del realismo, sobre todo en el de acento naturalista.

Como conclusión parcial, ahora debo subrayar el resultado de las características referidas: tanto *Andrés Pérez, maderista*, como *Los de abajo* (en su primera versión, no lo olvidemos) respondieron en su momento inmediato a la urgencia del impulso vital que irrumpió en Mariano Azuela sobre la marcha de los acontecimientos que presenciaba. En cambio, *Las moscas* es producto de un trabajo literario sensiblemente calculado por el novelista en su elaboración formal y en su sentido crítico: voluntariamente renunció al esquema realista y puso a prueba las voces narrativas, el juego de perspectivas, el tiempo interno y la dimensión espacial como vehículos de su crítica, despojada de los propósitos demostrativos y de los afanes didáctico-moralizantes. Es aquí, en tan sutil cambio, donde advierto la decisiva conciencia estética referida al inicio de la exposición.

6

En 1948 y a sus setenta y tantos años de edad, Mariano Azuela emprendió el ciclo de pláticas “El novelista y su ambiente” dentro de El Colegio Nacional y en ellas hizo el recuento “verdadero” de su participación en la Revolución, de su repercusión íntima y material que esa experiencia acarreo en su vida y de cómo la elaboración de sus novelas le permitió una mejor ponderación de los acontecimientos y un desahogo de su malestar crítico. En la perspectiva (auto)biográfica e histórica, su recuento es sin duda valioso, tanto que sobre esa base Stanley L. Robe desplegó su artículo “La génesis de *Los de abajo*”.

Este vínculo con la realidad inmediata conforma un sólido cuerpo en el conjunto de novelas (cuatro cortas y una larga) y relatos escritos y

publicados entre 1911 y 1918. En esas obras se pueden identificar seis asuntos temáticos, que Marisol Luna Chávez y el que esto escribe analizamos ampliamente en el estudio *La comedia de la honradez. Las novelas de Mariano Azuela* (El Colegio Nacional, 2009). Los asuntos son: 1) El principio: cuando la dignidad humana es arrebatada; 2) Revolución, incertidumbre y supervivencia; 3) Familia y sociedad, los valores morales en la guerra; 4) Verdad *vs.* simulacro: la revolución también es una farsa; 5) Desplazamiento y perspectiva, las metáforas de la identidad, el movimiento y el arraigo, y 6) Saldos a favor y en contra de la revolución; nuevo régimen: ¿nuevos individuos? Nada de esto consideraré ahora, pero todo eso subyace en las multicitadas novelas cortas y relatos y en *Las tribulaciones de una familia decente*.

Si bien en esas pláticas Azuela pone particular énfasis en las características propias de la mimesis, también lo hace —aunque con muy discretas alusiones— en las características formales de su literatura. Muy al principio de esta exposición cité un fragmento que contiene un enunciado esencial, su concepto de creación literaria: es “la organización de un cuerpo nuevo y dotado de vida propia”. Con matices, lo reiteré junto con su explicación de realismo:

Los de abajo, como el subtítulo primitivo lo indicaba, es una serie de cuadros y escenas de la revolución constitucionalista, débilmente atados por un hilo novelesco. Podría decir que este libro se hizo solo y que *mi labor consistió en coleccionar tipos, gestos, paisajes y sucesidos*, si mi imaginación no me hubiese ayudado a *ordenarlos y presentarlos con los relieves y el colorido* mayor que me fue dable (1976: 1070).

Introduje el énfasis en las palabras de Azuela porque en ellas delinea la separación neta entre el contenido y la forma; la realidad referida y su manera de expresarla.

Este escrito está dedicado a Amos Segala no por haber sido el primero en practicar la crítica genética, sino por haber sido el decisivo creador, coordinador y promotor en el seno de la Unesco de la Colección Archivos, ese monumento editorial articulado sobre la noción de la crítica genética. El volumen 5 de esta serie fue coordinado por Jorge Ruffinelli y apareció en 1988 y se basa en el importante rescate y edición de la primera versión de *Los de abajo* realizados por Stanley L. Robe y publicados en 1979.

En 1961 y de manera genérica, Luis Leal había llamado la atención sobre la conveniencia de leer y valorar a *Los de abajo* desde una perspectiva crítica diferente a la entonces todavía al uso, la histórica e ideológica. En su libro *Mariano Azuela, vida y obra* indicó:

La estructura de la novela de Azuela, más que lógica, es orgánica. Aunque sea una historia donde todo es confusión —en una pintura de la revolución no puede haber orden, sino caos—, el novelista ha logrado elevar el tema a un plano estético en donde bajo ese desorden aparente, encontramos un orden interno, orgánico, en donde no hay escenas o episodios que no tengan una función dentro del relato y no nos ayuden a interpretar la obra (1967: 113).⁶

En la edición crítica de *Los de abajo* coordinada por Ruffinelli, se incluyen los artículos de Seymour Menton, “Texturas épicas de *Los de abajo*”, y de Mónica Mansour, “Cúspides inaccesibles”, y ambos nos permiten ponderar las cualidades tanto del contenido como de la forma. Menton describe el riguroso equilibrio del orden de la novela y muestra las dimensiones de la realidad inmediata y de la connotación épica; desentraña las muy discretas claves alusivas de la universalidad de *Los de abajo* a la luz de la *Iliada* y del *Cantar de mio Cid*. Mansour desarticula los componentes formales y así muestra la refinada habilidad del novelista para construir la compleja trama, precisar el tiempo y espacio interiores, y exhibir la manera cómo Azuela empleó diferentes registros del lenguaje para caracterizar a sus personajes; sensible, atendió los rasgos poéticos, describió la estructura y presentó las contradicciones ideológicas implícitas en la novela.⁷

⁶ Citado por Seymour Menton, art. cit.

⁷ Jorge Aguilar Mora tiene una visión distinta a la expuesta en los artículos recogidos en la edición coordinada por Ruffinelli y la enuncia así: “Azuela, en *Los de abajo*, expresó una doble contradicción, la del novelista y la del militante revolucionario. Como novelista, no pudo fundir el estilo del narrador (en el que puso toda su admiración por una prosa modernista semipoética y cursi) con la voz violenta de sus personajes. Como militante, tampoco pudo reconciliar su mirada crítica y lúcida ante las incoherencias y los absurdos de la Historia con la voluntad decidida de rebelión de los revolucionarios. // La admiración que merece el libro no es su carácter “revolucionario”, pues en él no hay casi nada de la Revolución que se salve de una condena severa; la admiración que me merece es que Azuela no ocultó sus contradicciones. Dejó salir sus cursilerías descriptivas y dejó también que hablaran los campesinos como de verdad hablan, aunque

En todo este valioso conocimiento acumulado en torno a *Los de abajo* de Mariano Azuela sobresale una muy significativa omisión: en ninguno de estos ni de todos los casos en general se consideran los antecedentes literarios ni el efecto de las experiencias inmediatas del autor sobre su obra. Si bien es cierto que *Los de abajo* es la novela más importante de nuestro autor, también lo es que antes y después de esa novela hay muchas otras. Como he mostrado en estas páginas, si atendemos la obra previa, es posible observar la génesis de la depuración literaria realizada por Azuela y, a su vez, en la dimensión de la literatura entonces al uso ese proceso nos permite ponderar la transformación de los conceptos y estructuras literarias vigentes y de su recepción entre los lectores.

Por puro gusto y porque es representativo, mostraré un pequeño y elocuente ejemplo de los cambios introducidos por Azuela a *Los de abajo*. Los celos de La Pintada contra Camila son memorables y su episodio final es electrizante y con él cierra el capítulo XI de la primera versión. Ahí se lee:

Los soldados reían divertidísimos. Camila estaba asustada. // “La Pintada” paseó sus ojos en torno. Y todo fue un abrir y cerrar de ojos. Se inclinó, sacó una hoja aguda y brillante de entre la pierna y la media y se lanzó sobre Camila. // Un grito estridente y un cuerpo que se desploma arrojando sangre a borbotones. // Nadie se atrevió a detenerla. Se alejó muda y paso a paso. // Y el silencio de estupefacción lo rompió la voz aguda y gutural del güero Margarito: // —¡Ah, qué bueno! [...] ¡hasta que se me despegó esta chinche!” (Robe: 161).

En la segunda versión cierra el capítulo XII y el cambio significativo aparece inmediatamente después del punto y aparte de la línea “Un grito estridente y un cuerpo que se desploma arrojando sangre a borbotones”, en donde se lee:

—¡Mátenla! —gritó Demetrio fuera de sí. // Dos soldados se arrojaron sobre La Pintada que, esgrimiendo el puñal, no les permitió tocarla. // —¡Ustedes no, infelices! [...] Mátame tú, Demetrio —se adelantó, en-

el contraste fuera casi monstruoso. No se contuvo en enjuiciar a todos los personajes como ignorantes y salvajes y bestiales (unos) o hipócritas, oportunistas, cobardes (otros) o todo a la vez (otros más); pero al mismo tiempo supo percibir y expresar que detrás de Demetrio Macías, a pesar de la supina ignorancia histórica y política demostrada por éste, había una motivación que quizás invalidaba todo el absurdo de sus actos singulares: la voluntad absoluta de rebelión”. “Prólogo: Una novela fiel” a Rafael F. Muñoz, *Vámonos con Pancho Villa*. México: Era, 2007, p. 24.

tregó su arma, irguió el pecho y dejó caer los brazos. // Demetrio puso en alto el puñal tinto de sangre; pero sus ojos se nublaron, vaciló, dio un paso atrás. // Luego, con voz apagada y ronca, gritó: // —¡Lárgate! [...] ¡Pero luego! [...] // Nadie se atrevió a detenerla. // Se alejó muda y sombría, paso a paso. // Y el silencio y la estupefacción lo rompió la voz aguda y gutural del güero Margarito: // —¡Ah, qué bueno! [...] ¡Hasta que se me despegó esta chinche! (Ruffinelli: 113).

Aunque en la tercera parte de la segunda versión de *Los de abajo* hay un cambio profundo y significativo (pasó de 3 a 7 capítulos e introdujo al personaje Valderrama —el poeta, loco y borracho que cumple la función equivalente a la del gracioso del teatro clásico español—),⁸ en las dos partes anteriores son pocas las *addendas* tan extensas como la citada, aunque sí son abundantes las correcciones de estilo y los breves añadidos para hacer precisiones de encuadres, de personajes y de situaciones; estructuralmente, en la primera parte hizo una sensible refinación de los capítulos y así pasó de 16 a 21 y en la segunda mantuvo los 14 originales. Por supuesto, también modificó la puntuación, corrigió la ortografía y eliminó las abundantes erratas.

Toda esta minucia de la talacha literaria implícita en las correcciones y *addendas* hace visible en su más cabal dimensión la conciencia estética de Mariano Azuela referida al inicio de esta exposición. Sin embargo, la maduración de esa conciencia estética atravesó un muy significativo proceso de depuración en el cual sus novelas cortas *Andrés Pérez, madeirista*, *Los de abajo* (1ª versión) y *Las moscas* y el relato “El caso López Romero” ocupan un lugar preponderante: en esas obras exploró distintos recursos formales y de contenido sensiblemente modernos, los cuales conllevaron alejamientos de estructuras convencionales como las que aún identifican a *Los caciques*.

Me parece significativa y elocuente la manera cómo Azuela empleó la novela corta, en tanto que ella le permitió familiarizarse con sus propios

⁸ Según los testimonios, Valderrama estaba inspirado en el fracasado poeta y alcohólico José Becerra, quien fuera paisano y estrecho amigo de Azuela. Probablemente el relato “El caso López Romero” sean los apuntes y reconstrucción de algunas conversaciones entre ambos amigos; en lo que no hay duda, es en que la figura y las ideas de Valderrama poseen muchas similitudes con las de López Romero. Estas observaciones encuentran apoyo en un detalle: la 2ª edición de *Los de abajo*, la versión corregida de 1920, lleva una dedicatoria: “A José Becerra”, pero ésta y el subtítulo “Cuadros y escenas de la revolución” desaparecieron en las subsiguientes ediciones.

recursos narrativos. Antes, en el muy juvenil relato “La enferma levantó” Azuela advirtió la posibilidad de *crecerlo* mediante antecedentes de las respectivas historias de vida de los protagonistas (la argumentación silogística para explicar causalmente el desenlace) y así darle cuerpo en *María Luisa*. Con este procedimiento hizo suyas las normas del realismo en su gruesa modalidad naturalista y sus siguientes tres novelas se caracterizaron por una crítica que la censura imperante lo obligó a dirigir hacia la sociedad, el núcleo familiar, la mujer, sobre la que finalmente recaían sus nada velados propósitos moralizantes; por supuesto, se ocupó de las pretenciosas clases medias pueblerinas y tangencial (y maniqueamente), de algunos de los segmentos de la sociedad marginada y sojuzgada.

7

Aunque ahora es una referencia histórica y cultural y la celebramos con fiestas, aquel famoso 20 de noviembre de 1910 Mariano Azuela lo vivió como una precipitación de acontecimientos, reflexiones y emociones y sobre la marcha de todo esto prosiguió su desbocada creación literaria. Así, idéntica al mundo instantáneo que irrumpía, también lo fue su novelita *Andrés Pérez, maderista*: ahí mantuvo la esencia crítica y descriptiva de la mimesis realista y abandonó la estructura de la demostración causal naturalista. Esta compulsiva y catártica liberación se repetirá casi idéntica en *Los de abajo*, como parcial, tácita e involuntariamente reconoció: “este libro se hizo solo y [...] mi labor consistió en coleccionar tipos, gestos, paisajes y sucedidos”.

Después del caos padecido entre 1914 y 1915, Azuela reacomodó su vida familiar y su vida literaria: con “El caso López Romero” exploró el juego de las contradicciones en los puntos de vista de un individuo; también experimentó el empleo de la voz narrativa, que asomaba en las dos novelas cortas citadas escritas sobre la marcha. En *Los caciques* retomó la comodidad realista de historias de vida estructuradas sobre principios de causalidad, aunque su deseada síntesis le exigió la eliminación de descripciones y caracterizaciones, mientras que su abierto afán crítico le permitió reducir los propósitos moralistas a cambio de incrementar su crítica política.⁹

⁹ En *Las tribulaciones de una familia decente* (1918) Azuela proseguirá empleando su ya probado esquema basado en el principio de causalidad. La única novedad, bastante sugerente y astuta, es el cambio en la voz narrativa: en la primera parte es un narrador

En *Las moscas* advierto ya la voluntaria *summa* de experiencias literarias y de astucia crítica. Desde las rigurosas dimensiones de tiempo (dos días) y espacio (estación de ferrocarriles de Irapuato), hasta la caótica condición de vida (la provisionalidad de la guerra, el desarraigo, las carencias de todo —incluida una historia de vida personal) de un nutrido número de personajes (todos con nombres y apellidos que vienen a ser patéticamente anónimos), Azuela desplegó una estructura dramática en donde el orden proviene de la concatenación de fragmentos. Rotundo, fundió unitariamente las historias de vida con el caos de la realidad, sobre la base de los resultados explorados en *Andrés Pérez, maderista* y en *Los de abajo*.

También rotundo fue el reclamo que nuestro autor hizo público en abril de 1919 a las convocatorias de los concursos abiertos por la Dirección de Bellas Artes sobre la novela y estudios de la novela mexicana.¹⁰ En ellas Azuela se ocupa de una tácita afirmación en la convocatoria: “la más alta intelectualidad afirma que la novela mexicana no existe”. En su argumentación, invoca a la novela *Astucia* (1865-1866) de Luis G. Inclán y la describe como el más alto ejemplo de novela mexicana; sus personajes son “toscos, rudos, fanáticos hasta la crueldad, valientes hasta el salvajismo”. Añade: “nada de primores de descripción; nada de desmenuzamientos psicológicos, ni de lenguaje siquiera”. Y endereza su crítica contra “los literatos de profesión”:

¿Qué saben estas pobres gentes de esas enormes palpitaciones del alma nacional que están sacudiendo como un cataclismo en estos mismos instantes a toda nuestra raza? ¿Acaso no es en los momentos de suprema angustia, cuando el alma del pueblo está empapada en lágrimas, y sangrando todavía, cuando las lumbreras de nuestros hombres de letras escriben libros que se llaman *Senderos ocultos* [de Enrique González Martínez,

participante quien cuenta la historia suya y de su familia desde el seno de esta; en la segunda parte, es un narrador omnisciente común, porque el anterior narrador murió.

¹⁰ Como mera especulación, según un impreciso testimonio de los hijos del novelista, Azuela participó en “un concurso” con el relato “El diente de oro”. Tal concurso se declaró desierto o algo así y el relato se perdió. Ante la frustración —prosigue el testimonio—, el novelista quemó algunos papeles y comentó en el seno familiar que ya no volvería a escribir y que sólo se ocuparía de su consultorio médico y de la lectura de los clásicos. ¿Acaso fue a este concurso al que envió el citado relato? Por el ánimo belicoso de su comentario de 1919, no sería forzado deducir que el motivo que lo anima es la frustración ante el fallo adverso de un jurado imposibilitado para valorar nuevos motivos temáticos y nuevas maneras literarias para expresarlos. Véase Azuela 2000: 78.

1911], *La hora del Ticiano* [de José de Jesús Núñez y Rodríguez, 1917], *El libro del loco amor* [¿?] (Azuela 1976: 1263-1265).

Su enérgico reclamo a la Dirección de Bellas Artes y a “los literatos de profesión” y su cuidadosa descripción y defensa de *Astucia* sin duda dibujan la silueta de su propio parecer literario, porque en su valoración de Inclán y su novela está haciendo una tácita autovaloración de sus novelas y de su conducta de “no literato”. Tengo para mí, como mera conjetura, que mientras releía *Astucia* y redactaba la citada nota “La novela mexicana”, simultáneamente hacía una evaluación autocrítica de sus novelas: en las escritas antes de 1910 se ocupó de la doble moral de las clases medias pueblerinas: por un lado sojuzgaban a los peones del campo y relegaban a las clases marginales y por el otro mostraba a los ricachones tal como eran: zafios, prepotentes y estériles.

En cambio —prosigo con mis conjeturas—, en las que escribió después de 1910, reconoció haberse ocupado de la sociedad emergente con todas sus esenciales contradicciones y de la rápida o paulatina destrucción de los caciques, sea en los pueblos y ciudades de provincia o en la capital. Quiero creer que fue tanta su sorpresa ante el súbito mundo emergente que, por supuesto, su propio esquema de valores se confundió, como ilustran sus variadas descalificaciones de muchos de sus personajes en casi todas estas novelas. No obstante, las visibles contradicciones del narrador él como autor las terminó por admitir, como muestran las dos versiones de *Los de abajo*: entre sus múltiples cambios, ninguno lo hace para enderezar sus contradicciones.

Cuando entre 1919 y 1920 Mariano Azuela retomó *Los de abajo* para hacer una nueva impresión, la releyó con un tan riguroso como generoso sentido autocrítico. Si observamos las citadas dos versiones del asesinato de Camila a manos de La Pintada, el primero sólo es patético y Demetrio no ocupa ningún lugar; la exclamación del güero Margarito rompe el clímax dramático. En la segunda versión, la “hoja aguda” se convirtió en “puñal” y La Pintada con un gesto de confrontación directa cuestionó todo el esquema axiológico de la estructura moral de Demetrio, quien deberá emitir un juicio instantáneo: matarla y así mantener su autoridad ante su gente (el macho) o expulsarla y así asumir el riesgo de la pérdida de autoridad (el hombre); se mantiene el patetismo, se suma el drama humano y jurídico, y el güero Margarito sigue rompiendo el clímax dramático.

Si no estoy equivocado, este solo ejemplo muestra el proceso de transformación en donde se dibuja neta la conciencia estética de Mariano Azuela. Por supuesto y naturalmente, en 1920, con visible sentido autocrítico, recuperó la experiencia puesta en práctica en todas sus novelas cortas, incluida la primera versión de *Los de abajo*; ponderó comparativamente los énfasis dramáticos (acciones *vs.* reflexiones), los recursos retóricos de su crítica (el uso y abuso de la ironía y la parodia), la dinámica de las peripecias (personajes, espacio y tiempo), la estructura y secuencia (exposición rectilínea sujeta a principios de causalidad *vs.* fragmentos articulados) y, quizás lo más importante, la ramificación de la trama histórica (la realidad inmediata de la guerra) vinculada con el drama humano (intensidad dramática y axiológica).

Finalmente, aunque hacia 1948 Azuela indicó que “los mejores personajes de una novela serán aquellos que más lejos estén del modelo”, en todo el conjunto de su obra si algo sobresale es su propia voz, que suena estentórea. Si alguna objeción le pudiéramos hacer, sería justamente a la construcción de sus personajes, casi siempre atados a una tipificación. No obstante, en *Los de abajo*, por excepción, la rapidez con que escribió la primera versión le permitió un registro vivo e intenso de esos hombres tal como son y del drama histórico de la Revolución con todas sus miserias y contradicciones. En la segunda versión, gracias a su espléndido dominio del lenguaje y a su profundo conocimiento del entorno natural en el que enmarca los hechos narrados, esos personajes permanecen vivos porque se expresan y caracterizan con sus propias palabras: son tan humanos como patéticos. En esta fealdad radica su belleza.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR MORA, JORGE. “Prólogo: Una novela fiel” a Rafael F. Muñoz, *Vámonos con Pancho Villa*. México: Era, 2007.
- AZUELA, MARIANO. *Obras completas I, II, III*. [2ª. reimpresión]. México: Fondo de Cultura Económica, 1976 (Letras Mexicanas).
- . *Los de abajo*. Edición crítica coordinada por Jorge Ruffinelli. México: Secretaría de Educación Pública, 1988. (Archivos).
- . *Correspondencia y otros documentos*. Compilación de Beatrice Berler e introducción, edición y notas de Víctor Díaz Arciniega. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- LEAL, LUIS. *Mariano Azuela, vida y obra*. México: Ediciones de Andrea, 1967.

ROBE STANLEY L. *Los de abajo: Azuela and the Mexican Underdogs*. California: University of Latin America, Latin American Center / University of California Press, 1979.

RUFFINELLI, JORGE (edición crítica y coordinación), *Mariano Azuela. Los de abajo. Edición crítica*. París: ALLCA XX / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

FECHA DE RECEPCIÓN: 29 de octubre de 2009

FECHA DE ACEPTACIÓN: 5 de enero de 2010