



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

SANTA ANNA. EL DICTADOR RESPLANDECIENTE: UN PERIODO EN LA HISTORIA

CULTURAL DE MÉXICO A TRAVÉS DE UNA OBRA DE RAFAEL F. MUÑOZ

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRA EN HISTORIA

PRESENTA:

DIANA RAMÍREZ VÁZQUEZ M070261

DIRECTOR DE TESIS:

DR. JOSÉ MARTÍNEZ TORRES

TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS; OCTUBRE DEL 2024



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 19 de junio de 2024
Oficio No. SA/DIP/0433/2024
Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Diana Ramírez Vázquez
CVU: 879357
Candidata al Grado de Maestra en Historia
Facultad de Humanidades
UNICACH
Presente

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado Santa Anna. El dictador resplandeciente: Un periodo en la Historia Cultural de México a través de una obra de Rafael F. Muñoz cuyo Director de tesis es el Dr. José Martínez Torres (CVU: 123313) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el Grado de Maestra en Historia.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente
"Por la Cultura de mi Raza"

Dra. Carolina Orantes García
Directora



C.c.p. Mtro. Braulio Calvo Domínguez, Director de la Facultad de Humanidades, UNICACH. Para su conocimiento.
Dr. Roberto López Bravo, Coordinador del Posgrado, Facultad de Humanidades, UNICACH. Para su conocimiento
Archivo/minutario.

RJAG/COG/abliggr

2024 Año de Felipe Carrillo Puerto
BENEMÉRITO DEL PROLETARIADO,
REVOLUCIONARIO Y DEFENSOR DEL MAYAB.



Dirección de Investigación y Posgrado
Libramiento Norte Poniente 1150 C.P. 29039
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
Teléfono: (961) 61 70440 Ext: 4360
investigacionyposgrado@unicach.mx



Código: FO-113-05-05

Revisión: 0

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA LA PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DE LA TESIS DE TÍTULO Y/O GRADO.

La alumna (s) o él alumno (s) Diana Ramírez Vázquez, autora (s) o autor (es) de la tesis bajo el título de "Santa Anna. El dictador resplandeciente: Un periodo en la Historia Cultural de México a través de una obra de Rafael F. Muñoz" presentada y aprobada en el año 2024 como requisito para obtener el título o grado de Maestra en Historia, autorizo licencia a la Dirección del Sistema de Bibliotecas Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH), para que realice la difusión de la creación intelectual mencionada, con fines académicos para su consulta, reproducción parcial y/o total, citando la fuente, que contribuya a la divulgación del conocimiento humanístico, científico, tecnológico y de innovación que se produce en la Universidad, mediante la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Consulta del trabajo de título o de grado a través de la Biblioteca Digital de Tesis (BIDITE) del Sistema de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH) que incluye tesis de pregrado de todos los programas educativos de la Universidad, así como de los posgrados no registrados ni reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad del CONACYT.
- En el caso de tratarse de tesis de maestría y/o doctorado de programas educativos que sí se encuentren registrados y reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT), podrán consultarse en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma de Chiapas (RIUNACH).

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; a los 02 días del mes de octubre del año 2024.

Diana Ramírez Vázquez


Diana Ramírez Vázquez
Nombre y firma de la alumna (s) o él alumno (s)

Índice

Índice	01
Introducción	02
I. Rafael F. Muñoz, el escritor en la historia	08
I.II. Literatura de la Revolución	28
I. II. I. Primera “ola”	34
I. II. II. Segunda “ola”	37
I. III. Recuento editorial de la obra de Rafael F. Muñoz	40
I. IV. Influencias del autor	44
I. V. Estilo narrativo de Rafael F. Muñoz	45
II. <i>Santa Anna. El dictador resplandeciente</i> . Historia de su publicación	49
II.I. Diferencias entre la edición de 1936 y la de 2003	55
II.II. Estilo narrativo de la obra	81
II.III. Recepción de la obra	84
III. <i>Santa Anna. El dictador resplandeciente</i> a través de la historiografía	91
III.I. <i>El dictador resplandeciente</i> a través de la Microhistoria	91
III.II. <i>El dictador resplandeciente</i> a través de la Metahistoria	93
III.III. <i>El dictador resplandeciente</i> a través de la Historia de las Mentalidades	97
III.VI. <i>El dictador resplandeciente</i> desde la Historia Cultural	99
Conclusiones	110
Bibliografía	112

Introducción

En apariencia, la historia y la literatura difieren en un aspecto fundamental que es su objetivo, aunque no es el único, sin embargo, para algunos historiadores, también comparten sustanciales semejanzas, como que “la historia, en cuanto a escritura es un género literario” (Vázquez, 1999: 161)

Estos son el primer desencuentro y encuentro entre historia y literatura, pero no van a ser lo últimos, pues comparten una relación larga y complicada en función de varios aspectos como el lingüístico y la capacidad creadora., que Vázquez explica de la siguiente forma:

La historiografía y la literatura tienen una larga relación de encuentros y desencuentros, que no estriba sólo en compartir el uso de la palabra y la inspiración creadora, sino también en la diferencia de su objeto. (Vázquez, 161)

Uno de sus más notables periodos de estrechez fue durante el Renacimiento, cuando coincidieron en la importancia de alcanzar un objeto moral que fuera provechoso para el lector.

El estilo de la narrativa de esa época era el realismo, cuya característica principal era la verosimilitud, vinculada también al interés en ofrecer una lectura provechosa al lector; entonces:

Ambas estaban muy cerca hacia el siglo XVI, ya que las dos perseguían una finalidad moral: el ser de provecho. [...] El acercamiento entre la novela y la historia estaba en buena medida en que la literatura de ficción se orientaba hacia cierto realismo por esa necesidad que tenía de ser provechosa. [...] Otro autor señala, al referirse a la novela picaresca española del siglo XVI, cómo ésta recurría a la verosimilitud "deslizando pequeños granos de verdad que bastaban para avalar todo lo demás". (Vázquez, 161)

Un ejemplo del resultado de la búsqueda de la narrativa renacentista de ser provechosa fue la aparición en España del género picaresco, inaugurado con el *Lazarillo de Tormes*, que a través del realismo encontró la verosimilitud que facilitó el objetivo moralizante de la obra. Pero la estrechez que surgió en el Renacimiento entre la historia y la literatura no fue duradero, pues terminó en la medida en la que “el historiador se plantea un problema y construye muchas preguntas que le permitirán orientarse”. (Vázquez, 163)

Este problema no se relaciona en ningún modo con los problemas que encuentra la su paso la literatura, que se ocupa más del problema que supone la creación misma de la obra literaria, que independientemente de si persigue o no un objetivo moralizante, su preocupación es alcanzar la belleza, por lo que Vázquez comenta que “la aventura de la literatura es otra. Su encanto está en que es un "acto de creación pura que sólo reposa en el lenguaje" (164)

De este modo, queda claro que, hasta el momento, mientras para la literatura, el discurso sea tal vez el punto fundamental de su trabajo, donde descansa su recompensa, para el historiador es sólo una herramienta que usa para comunicar lo que quiere decir.

No sólo no es importante para el historiador, si no que, además, “su discurso entonces no es sino una aproximación” (Vázquez, 167) al contenido real de lo que quiere transmitir, lo que va más allá de relegar su importancia, le da un carácter de tropiezo con el que debe tener cuidado si no quiere perder la orientación al momento de compartir su mensaje.

Por ello, antes de recurrir a la escritura, debe organizar el contenido, la lógica, el equilibrio y los valores. O como diría Vázquez:

En ese proceso de organización ejercita la razón y con espíritu geométrico pone en marcha la lógica, el sentido de equilibrio y los valores. Se encuentra en el umbral de la escritura. No quiere hacer únicamente un simple inventario de que ha encontrado, o relatar un "simple proceso verbal". (167)

Como ya se ha podido notar, “son pocos los historiadores que participan del interés de la literatura, de lograr obras de contenido universal. Los pocos que han alcanzado es gracias a una cualidad única que los distingue: el estilo”. (Vázquez, 167, 168)

Los historiadores siempre han contado relatos y se han cuidado de tener una prosa elegante siguiendo un ideal de narrativa "orientada por cierto 'principio fecundo' que posee un tema y un argumento", interés que data de casi dos mil años. En la Antigüedad, la historia narraba para salvar del olvido los grandes y memorables hechos, en donde principal problema (estaba) en el contenido de la historia como narración de esos hechos hazañosos" y lo fundamental era seleccionar los hechos para presentarlos a través de una expresión literaria narrativa que fuera verdadera. (Vázquez, 68)

Por lo anterior se entiende que, aunque hay historiadores a quienes sí les interesa lograr una narrativa pulcra, su interés radica la utilidad de esta como vehículo que transmita

con coherencia y lógica los hechos que quieren narrar, pues cuanto más entendimiento tenga su relato, será más verosímil y más se acercará a la verdad.

Aunque no es raro encontrar este tipo de menosprecio por la narrativa, entre los historiadores, hay algunos que encuentran en ella un valor estético de carácter inherente, que se encuentra presente aun en textos históricos, donde está lejos de ser el propósito del trabajo. Entre estos pocos historiadores, Vázquez apunta a Georges Dulby, quien “comentó en una entrevista que él ha dado gran valor a la expresión, a la manera de escribir la historia porque considera que la historia es esencialmente un arte literario. Por eso se confiesa un gran lector, pero sobre todo un gran lector de novelas”. (168

También ha historiadores que “prefieren la antropología histórica y la historia de las mentalidades, ya que éstas se preocupan por articular, en cada época, las teorías y las prácticas. Se sienten en deuda con las ideas”. (Vázquez, 170, 171)

A estos pertenecen los historiadores que “ahora se interesan por ahondar en la semiótica y en el psicoanálisis, que sin duda les permitirá acercarse al registro de lo no dicho, de lo desconocido de los seres humanos.” (Vázquez, 171)

La narrativa como forma de que se le da aun un contenido, es punto de encuentro entre la historia y la literatura. El desencuentro viene a continuación, cuando la primera lo considera únicamente vehículo de una verdad previamente organizada con tal coherencia que consiga ser tan verosímil como los hechos mismos. Mientras, por su lado, la literatura ve en esa forma el fin mismo de la creación, razón por la que, en este ámbito, la forma es tan importante como el contenido.

Para otros historiadores, sin embargo, la narrativa también tiene valor como contenido y es consultada como fuente documental en las labores de investigación que realiza sobre todo en corrientes más recientes de la historia. Por consiguiente: “Para algunas ramas de la historia, la literatura es una fuente más, uno de tantos orígenes que da fundamento a su discurso. Son precisamente las nuevas corrientes de la historia las que dan de nuevo cabida a la literatura”, (Vázquez, 171)

Un caso representativo de lo que se acaba de mencionar es el estudio de carácter social que se hizo en:

El tomo dedicado a la *Revolución Francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa de la Historia de la vida privada, de la sociedad burguesa*, los autores señalan que una de sus

fuentes es la novela del siglo XIX, porque se inclina a las intrigas familiares y a los dramas íntimos. La consideran una ficción más "verdadera". (Vázquez, 172)

Los historiadores fueron cuestionados acerca de cómo proceden para evitar contaminar las verdades históricas con el drama y los chismes de la ficción y respondieron que “con mucha precaución y sólo en ciertos niveles, uno de los cuales es el de los estilos de vida” (Vázquez, 172)

Un caso similar es el de la literatura mexicana de corriente romántica o costumbrista, de la que Vázquez comentó que: “La literatura mexicana de los siglos XIX y XX puede ser también una fuente para la historia política y, sobre todo, para la historia de la vida cotidiana, que incluye la de las mentalidades que estudia”. (173)

Las descripciones en torno a las costumbres de la sociedad de esa época, que tienden a diferir de un estrato social a otro, hábitos que se consideraban impropios y algunos comportamientos considerados groseros impertinentes, son muy comunes en esas novelas,

El trazo de las costumbres y los lenguajes populares se encuentran por ejemplo en las clásicas novelas decimonónicas *Astucia*, de Rafael Valle Inclán, *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno. La famosa tetralogía de Emilio Rabasa (*La bola*, *La gran ciencia*, *El cuarto poder* *Moneda falsa*) reseñan con efectividad la movilidad social -el ascenso, pero también el descenso- a partir de los tres últimos decenios del siglo, [...] casi toda la novela mexicana del XIX es obvia en cuanto a su clasismo, si bien ha sido quizás hasta nuestros días-la expresión de los sueños y frustraciones de la clase media que, a pesar de que se pretende crítica, no ha hecho más que reproducir los valores del grupo dominante. [...] Esas actitudes clasistas se perciben en mayor medida en el trato despectivo a los indios y en la admiración por la capacidad transformadora del dinero. El telón de fondo de ese género literario mexicano es el de la consolidación de las nuevas instituciones, y los valores que predominan son, entre otros, la propiedad privada, el principio de autoridad, la decencia, la moral social y la moral sexual. (Vázquez, 174)

Si bien la consulta de las novelas como fuente documental no representa ningún contratiempo para los historiadores modernos, para la historia tradicional resultaría inadmisibles estudiar el contenido del discurso narrativo, que para ella apenas es un medio. Estas constantes desavenencias entre la historia y la literatura, Vázquez las concluye de la siguiente manera: "una forma de conocer el pasado no excluye a la otra". Este tipo de

literatura no sólo se disfruta, sino que es instructivo, máxime cuando lo histórico está bien apoyado y comprendido.” (175)

La situación tirante entre historia y literatura recién presentada sugiere que a pesar la negativa de los más tradicionalistas, a hacer historia a partir del discurso narrativo literario, es factible, ya sea a partir de la estructuración de su forma o a través del análisis realizado al contenido. Factible e innecesario.

Abordar la obra de *Santa Anna. El dictador resplandeciente* como la forma en la que su autor precedió a redactar una biografía, implicaría someter el contenido de una obra con valor histórico y literario a un juicio estricto sobre la veracidad y objetividad de su contenido y abstenerse de analizar importantes aspectos de la forma como el estilo narrativo, o ignorar los aportes de Muñoz a la novela de la Revolución y la literatura mexicana. Seguir este camino significaría un doble desperdicio que puede evitarse con un estudio historiográfico desde otra perspectiva más flexible.

El problema inmediato que se presenta es: ¿Desde qué perspectiva o teoría, de la historia, o con qué método histórico puede analizarse una obra literaria con amplias cualidades tanto literarias como históricas, y que sin embargo ha sido tan ignorada por ambas?

Afortunadamente estas mismas cualidades, posibilitan su estudio desde diversas perspectivas históricas actuales, cuya flexibilidad permitirá apreciar sus aportaciones como obra literaria e histórica.

La presente es resultado del trabajo de investigación y análisis de una obra literaria escrita a manera de biografía de uno de los primeros caudillos de la historia de México, pero que no por eso pierde sus características estéticas.

La obra que se estudia pertenece al contexto literario de la novela de la Revolución, con la que guarda escasa relación, más allá de que su autor fue un prolífico e importante exponente de la literatura, pero extrañamente, de los menos estudiados.

Estas y otras características hacen de *Santa Anna. El dictador resplandeciente* una obra cuya singularidad resalta a través de la historia de la literatura en México. Motivo por el cual resulta imperante analizarla históricamente.

En la primera parte del presente trabajo se realiza un análisis primordialmente histórico y en menor medida, literario. En esta parte se analiza tanto la obra como a su autor,

según la corriente más acorde a sus atributos. En este capítulo se responden interrogantes que exige la forma de historia que se emplea y que contemplan contexto histórico, político, social, cultural y literario.

En la segunda parte se le aborda contemplando predominantemente criterios literarios, que incluyen historia editorial, pero sin abandonar la mirada histórica, un análisis comparativo entre la primera edición y la actual, y otro de tipo estilístico, así como una breve reseña de la recepción del público.

En el capítulo final se presenta la obra analizada brevemente según otras corrientes históricas que también, aunque en menor medida podían estudiarla, una que engañosamente permitía entenderla y explicarla, y finalmente se detalla aquella según la cual se realizó su estudio.

I. Rafael F. Muñoz, el escritor en la historia

El contexto cultural y literario de Rafael F. Muñoz estaba enmarcado en el ambiente revolucionario y su respuesta fue similar a la de otros literatos, tomar pluma y escribir: Mario Puga apunta al respecto:

Cuando estalla el movimiento popular que dirige Francisco I. Madero, los escritores mexicanos, a través de su actuación política, de su colaboración periodística y en otras actividades, toman partido en la lucha. Puga (1955: 18).

Aunque terminada la Revolución en 1920, el espíritu de lucha seguía patente en Rafael F. Muñoz, y lo proyectaba hasta en su estudio, donde al decir de Mario Puga cuando lo entrevistó en 1955, había una considerable cantidad de libros y otra de una amplia gama de armas: “Vemos que los muros de la estancia en que nos encontramos con Rafael F. Muñoz se cubren con la mitad inferior con anaqueles de libros, la superior semeja una gran panoplia en cuatro lienzos cubiertos de armas” (18).

La Revolución fue una irrupción social y política, pero también cultural, pues significó un desvío del modernismo literario imperante en toda Hispanoamérica y que México había tenido como representantes más significativos a Manuel Gutiérrez Nájera – aunque de manera incipiente, pues sus versos todavía estaban impregnados de romanticismo– señala Saínz, (2000:81) y a Juan José Tablada cuando se funda la Revista *Moderna de América* (Canfield, 2000: 106).

No obstante mencionar el periodo revolucionario y posrevolucionario como único elemento del contexto cultural y literario de la época en la que vivió y se desarrolló Rafael F. Muñoz no es suficiente, pues para ese tiempo todavía permeaban primero el modernismo y luego irrumpieron más que corrientes literarias, en sí, círculos de literatos, pensadores y artistas plásticos con ideologías más o menos definidas que se agruparon como ateneístas, contemporáneos y vanguardistas, siendo cada vez más difusa la línea de separación entre ellos.

El Modernismo fue una de las tres grandes corrientes literarias de América Latina y la primera cronológicamente de las tres. Surgida en el siglo XIX, tuvo gran impulso en México entre 1895 y 1910 a través de poetas, cuentistas, novelistas y ensayistas.

En poesía destacaron Manuel Gutiérrez Nájera y Ramón López Velarde, quienes manifestaban todavía influencias románticas pero que también figuraron como precursores modernistas (Gutiérrez, Betancourt, Rivera: 2020).

Sin embargo, para otros estudiosos, la obra en verso de Manuel Gutiérrez Nájera es sólo parcialmente modernista, pues aún manifiesta “un sentimentalismo de clara índole romántica” (Sáinz 81), mientras que en su prosa el modernismo está más definido.

También José Juan Tablada fue considerado como uno de los poetas que en México siguió la corriente del modernismo para Canfield:

En el año de 1897, después de que la más intensa actividad modernista se había concentrado en México, se funda la *Revista Moderna de América*, importante órgano del movimiento que acoge voces de todo el continente y que sigue en vida hasta 1911. En sus páginas se recibe al poeta José Juan Tablada (1871 – 1945) y se acoge con entusiasmo su primer libro, *El florilegio* (1899). La recopilación, enriquecida en dos ediciones sucesivas (1904 y 1918), es un ejemplo de refinado modernismo y de perfecta técnica métrica y retórica. El autor usa con familiaridad figuras de origen barroco, como el paralelismo hipotáctico o de naturaleza diseminativa–compilatoria (véase *Ónix*) y las series de metáforas encadenadas, que confirman un gusto igualmente barroco y una imaginación enteramente original; precisamente por la audacia de las imágenes aunada al surgimiento de la ironía se puede intuir la llegada de una poesía diversa (...)

Lo mismo se puede decir de la desenvuelta asociación entre un lenguaje “moderno”, que se refiere a los descubrimientos de la tecnología, y ciertos *topoi* románticos: en *Los pijijes* los “claros de luna” se vuelven hasta metáfora de la “luz eléctrica”. (Canfield 106)

Poco antes del ocaso del modernismo dio inicio el Ateneo de la Juventud –cuya fecha oficial de fundación suele situarse el 28 de octubre de 1909 (Vargas)–, con representantes como Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y en la plástica, Diego Rivera, en quienes, sin embargo, ya se vislumbraban los ideales de la Revolución (Canfield 100).

No obstante, el nacimiento del Ateneo puede situarse incluso antes, en el seno del modernismo en México, cuando en 1908 se fundó la Sociedad de Conferencias, que más tarde pasó a llamarse el Ateneo de México, presidida en 1912 por Enrique González Martínez (Canfield 110).

En estas reuniones, que fueron semanales, participaron artistas que más tarde abrazarían los ideales de la Revolución, como Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y Diego Rivera, pues la Sociedad de Conferencias habría sobrevivido no sólo al modernismo, también al movimiento armado de la Revolución (Canfield 110).

Por otro lado, la filosofía positivista de Augusto Comte que había tenido su auge durante el porfiriato, también había venido a menos. Este hecho se hizo más visible primero el 12 de septiembre de 1910, cuando el Ateneo de la Juventud celebró en la Escuela de Jurisprudencia, una serie de conferencias con motivo del primer centenario de la Independencia; Antonio Caso disertó sobre "La filosofía moral de don Eugenio M. de Hostos"; Alfonso Reyes acerca de "Los Poemas rústicos de Manuel José Othón"; Pedro Henríquez Ureña, "La obra de José Enrique Rodó"; Carlos González Peña, "El pensador Mexicano y su tiempo"; José Escofet, "Sor Juana Inés de la Cruz"; y José Vasconcelos, "Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas". El espíritu de estas conferencias es el de:

Una concepción opuesta al positivismo: el espiritualismo y el intuicionismo. Frente a Comte oponen a Nietzsche, Schopenhauer, Ibsen, Wagner, Bergson, es decir, en su mayor parte, pensadores y autores románticos (Vargas).

Aunque el año de 1910 fue concluyente para lo ateneístas con respecto a su "campaña contra el positivismo" (Schullman et al 167), el germen de estas ideas había comenzado desde 1906, cuando los ateneístas Pedro Henríquez Hureña, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Julio Torri y José Vasconcelos, se reunieron en la revista *Savia Moderna*, donde discutieron el nuevo rumbo de las siguientes lecturas, que estrían orientadas hacia el ideal clásico.

Aunque el romanticismo literario había quedado atrás históricamente, la efervescencia del ambiente político pre revolucionario inspiró a los ateneístas a volver a interesarse en el conocimiento, la cultura, la educación, la filosofía y la literatura clásica – que ya había sido objeto de estudio durante el temprano romanticismo alemán con exponentes como Friedrich Hölderlin, Friedrich Schelling o Novalis.

Al respecto, José Luis Martínez señala que:

El mensaje espiritual del Ateneo de la Juventud –o de México, según vino a llamársele– contenía un amplio repertorio de intereses destacados y un firme propósito moral (...) interés por el conocimiento y estudio de la cultura mexicana, en primer término; interés

por las literaturas española e inglesa y por la cultura clásica –además de la francesa ya atendida desde el romanticismo–; interés por los nuevos métodos críticos para el examen de las obras literarias y filosóficas; interés por el pensamiento universal que podía mostrarnos la propia medida y calidad de nuestro espíritu; interés por la integración de la disciplina cultivada, en el cuadro general de las disciplinas del espíritu. (...)

Los nuevos escritores no se confiaron ya en las virtudes naturales de su genio ni se entregaron, seguros de su gloria, a los placeres de la bohemia; percatados, por el contrario, de la amplitud de la tarea que se habían impuesto, conscientes de sus deberes cívicos, tanto como de su responsabilidad humana, alentados por los ejemplos venerables de heroísmo moral e intelectual con que se nutrían en aquellas lecturas colectivas cuyo recuerdo perdura, los ateneístas mudaron radicalmente los ideales de vida de sus predecesores por otros, si menos brillantes, más fértiles para su formación intelectual (Martínez 191).

Sólo unos días después, el 22 de septiembre, la crisis del positivismo se acentuó más cuando con motivo de la inauguración de la Universidad Nacional de México, ahora Universidad Nacional Autónoma de México, Justo Sierra pronunció un discurso en el que instó a la reivindicación de la filosofía, la cultura y la educación, además de que recordó a personajes como Víctor Hugo, Abraham Lincoln y Karl Marx (Vargas).

Pese a lo enrarecido del ambiente político, social y cultural de la época, que impulsaba a los intelectuales a buscar otras formas de manifestarse artística e intelectualmente, los ateneístas, como señala Gabriel Vargas Lozano:

No adoptan, como tales, una posición crítica frente al porfiriato ni tampoco reflexionan sobre problemáticas relacionadas con la situación por la que atraviesa el país. Es un grupo culturalista que vive en un ambiente que con el tiempo se vuelve cada día más crítico (...)

El Ateneo se funda con el propósito de debatir sobre temas literarios y filosóficos y no políticos [...] El enemigo principal de los ateneístas fue, entonces, el positivismo comteano que, en efecto, había sostenido una concepción científicista que no dejaba espacio para lo subjetivo, lo emotivo o lo espiritual (Vargas).

Cuando estalló la Revolución mexicana, trajo consigo una suerte de crisis de identidad que se deja ver en los ensayos de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Julio Torri (Fell 166, 167).

En su ensayo “La cultura de las humanidades”, Pedro Henríquez Hureña (1998: 18) manifiesta su confusión e inconformidad ante el sistema educativo que representa a través de la historia entonces reciente de la Escuela de Altos Estudios, en la que hasta

hacia poco la concurrencia era mínima y las restricciones eran varias, producto de un programa definido por la falta de intencionalidad: “no se hablaba en castellano, sino en inglés, en latín, en hebreo... Todo ello ¿para qué?” (19) señaló el ateneísta. Para él era notorio que la educación y la cultura estaban presas de lo que llamó “tradición comtista” y una doctrina de afrancesamiento hegemónica del porfiriato, donde la ciencia, la filosofía y la historia eran meras enseñanzas carentes de propósito; por eso expresó que:

El “diletantismo” no es, no puede ser, planta floreciente en estas sociedades urgidas por ansias de organización. Eso lo comprendió y lo expresó admirablemente don Justo Sierra en su discurso inaugural de la Universidad: “No quisiéramos ver nunca en ella torres de marfil, ni vida contemplativa, ni arrobamiento en busca del “mediador plástico”; eso puede existir y quizás es bueno que exista en otra parte; no allí, allí no” (Henríquez 18).

Así como para Jean Paul Sartre el existencialismo era un humanismo (Sartre), para los ateneístas y en especial para Pedro Henríquez Ureña, Justo Sierra y Antonio Caso, la cultura y la filosofía eran un humanismo.

Por eso Henríquez Ureña celebró la apertura del primer “curso libre” de la Escuela, que fue de Filosofía e impartido por Antonio Caso, ya que auguraba la inauguración de la libre cátedra, así como de la libre investigación filosófica (Henríquez 19) que por fin podría sacudirse de los grilletes del positivismo comtiano y experimentar la libertad filosófica, que para él había sido restaurada por Antonio Caso (Henríquez: 1998, 21).

Para los ateneístas era vital que la cultura mexicana experimentara una evolución filosófica y para ello era imprescindible retomar la grandeza del pasado y llevarla más lejos, por eso Henríquez Ureña señaló: “Mira hacia atrás, y crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías” (Henríquez 23).

Si bien el ateneísta prefería la cultura helénica como epítome de la gloria cultural del pasado, también reconocía la importancia de otras culturas del pasado:

Para los que no aceptamos la hipótesis del progreso indefinido, universal y necesario, es justa la creencia en el “milagro helénico”. Las grandes civilizaciones orientales (arias, semíticas, mongólicas u otras cualesquiera) fueron sin duda admirables y profundas: se les iguala a menudo en sus resultados, pero no siempre se les supera. No es posible construir con majestad mayor que la egipcia, ni con elegancia mayor que la pérsica; no es posible alcanzar legislación más hábil que la de Babilonia, ni moral más sana que la de la China arcaica, ni

pensamiento filosófico más hondo y sutil que el de la India, ni fervor religioso más intenso que el de la nación hebrea (Henríquez 22, 23).

Para el Ateneo era fundamental que su “nuevo humanismo” se centrara en la cultura helénica porque en ella descansaba la cuna de toda la civilización occidental. Sin el “milagro helénico” no habría Goethe ni Milton, tampoco existiera ninguna novia de Corinto, ni archipiélago en el mar Egeo al cual le cantara nadie, ni Prometeo encadenado (Henríquez 25).

El Ateneo también sintió nostalgia por la lejanía espacial y temporal de las letras inglesas y españolas. En este ámbito Lope de Vega fue particularmente apreciado, pues en su obra convivían la España medieval y la renacentista.

En España la Edad Media transcurrió sin grandes cambios desde el siglo XII al XIV, la literatura, que comprendía desde romances hasta canciones estaban en boca tanto de clérigos como de juglares sin distinción y no fue hasta principios del siglo XV que el arte italiano renacentista permeó en el teatro a través de manifestaciones como la ópera; a partir de entonces empezó a distinguirse con mayor claridad entre un tipo de poesía que fue escolástica–cortesana y otra popular. Las diferencias continuaron acentuándose y el pueblo, en su mayoría prefirió la poesía popular por encima de la docta; fueron pocos los poetas que mantuvieron el equilibrio en sus obras y éstas fueron del agrado de ambos gustos; el *Amadis* y la *Celestina*, fueron de esas pocas obras que gustaron a la mayoría sin distinción (Henríquez 189, 190).

En el teatro, de forma muy parecida, la comedia novelesca poseía rasgos heredados de la ópera italiana y el ballet, por otro lado, la crónica dramática se encontraba más cercana a la epopeya medieval como resultado de la incorporación de diálogos y acciones –como duelos– que hacían fluir la narrativa de la obra de manera más ágil y espontánea. Lope de Vega tenía dominio de ambas formas e incluso llegó a experimentar entre ambas con éxito; este estilo al mismo tiempo tradicional e innovador lo acercó más a Shakespeare y Marlowe que a otros dramaturgos españoles (Henríquez 192). “Toda España está en Lope; [...] toda la España épica y la España novelesca. [...] Lope vive la eternidad: aletea espontáneo, es insensible al cambio de los tiempos” comentó al respecto Pedro Henríquez Ureña (181).

Aunar lo tradicional a lo innovador, tal como hizo Lope de Vega en el teatro, evolucionar intelectual y culturalmente sin olvidar la gloria del pasado ancestral fue una de las ideas fundamentales del movimiento ateneísta, por eso a sus pensadores, poetas y humanistas les conflictuaba la rigidez que había adquirido en México el positivismo, que fue calificado como una “filosofía timorata” cuyo único propósito es estimular a la ciencia y no aspirar a ser una “filosofía completa” que priorizara el problema del conocimiento (Henríquez 68).

Incluso Pedro Henríquez Ureña señaló a Comte en desventaja con respecto a otro colega positivista: “En Comte hay, más que en Mill, gérmenes de pragmatismo; pero nunca se definen sino como deseos de orden y utilidad” (51).

La renuencia al positivismo que indujo a los jóvenes Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Diego Rivera, entre otros, a encontrar el ideal clásico (Henríquez 256), eventualmente dio paso a un eclecticismo intelectual y cultural que abrazó también su patria y sus raíces autóctonas:

La alimentación campesina mantiene la base aborigen, por lo menos en cuanto a vegetales, con escasas adiciones de origen europeo, en no pocos países: hasta en donde no sobrevive ya el indio puro, como sucede en las Antillas. En México predominan el maíz, los frijoles o porotos, el chile o ají, el cacao y el maguay, con la adición extranjera del arroz y el café (Henríquez 362, 363).

La convicción en la convivencia armónica y aún la retroalimentación entre lo autóctono y lo cosmopolita llegó a ser notorio sobre todo en el muralismo de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Dilucidar dónde termina el romanticismo y empieza el modernismo y continúa el posmodernismo, a partir de cuándo inicia el Ateneo, en qué momento comienzan los Contemporáneos y se hacen presentes los estridentistas no es tarea fácil, porque en primera instancia cada estilo literario no sigue uno al otro de manera secuencial y lineal directa, sino que más bien podría describirse como una especie de vaivén; además de que los expositores de cada movimiento no se ciñeron a únicamente un estilo, más bien cada uno tenía diferentes influencias y estilos, a eso se suma que no todos se manifestaron artísticamente de la misma manera, ya que así como hubo escritores, también hubo pintores, músicos y diferentes artistas. Para muestra está lo que recogen los compiladores Dario Puccini y Saúl Yurkievich en su libro *Historia de la cultura literaria en*

Hispanoamérica II, con respecto al poeta Ramón López Velarde, a quien comúnmente suele clasificársele como romántico pero que aquí se le ve más como un posmodernista:

En 1908 un numeroso grupo de escritores funda en México la Sociedad de Conferencias, más tarde llamada Ateneo de México. Este grupo, que nació bajo el signo del modernismo –su presidente fue Enrique González Martínez, en 1912–, permanece activo durante los años de la revuelta armada, y en las reuniones semanales participan poetas, filósofos, novelistas y pintores que han abrazado los ideales de la Revolución: Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Diego Rivera. A la generación del Ateneo, considerada también como la que marca el inicio del posmodernismo en la literatura mexicana, pertenece Ramón López Velarde (1888 – 1921). (Canfield 110).

Como se ve, previamente y aún durante el movimiento armado de la Revolución convergen casi al mismo tiempo los últimos ecos del romanticismo, el modernismo, posmodernismo y el Ateneo.

El fin del colonialismo supuso una orfandad en la sociedad mexicana que inspiró una incansable búsqueda de identidad que durante el porfiriato indujo a la burguesía a abrazar un afrancesamiento dogmático contra el que los ateneístas se rebelaron con el fin de reanudar dicha búsqueda, no obstante la problemática seguía ahí, como en el caso de Henríquez Ureña, de quien Óscar Terán comentó: “Pedro al principio engañó su nostalgia de la tierra dominicana suponiéndola una provincia de una patria mayor” (Henríquez 604).

En este ambiente se abre el camino la narrativa realista, a través de los precursores de la novela de la Revolución, Mariano Azuela con *Los de abajo* y Martín Luis Guzmán con *El águila y la serpiente* (Yurkievich 177), de quienes Rafael F. Muñoz admitiría su importancia en influencia en la literatura de su época y hasta en su propia obra (Puga, 18).

Sin embargo, todavía faltaba por llegar la segunda generación de novelistas de la Revolución, entre los que se encontraban Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno, Jorge Ferretis, Nellie Campobello y el propio Rafael F. Muñoz (Carballo 293).

La narrativa realista hace su aparición en Hispanoamérica a finales del siglo XIX y principios del XX, sitúa sus historias en el ambiente rural y delinea personajes de campo, ya sea nativos o mestizos hablantes de español regional y acostumbra retratar injusticias sociales. Al decir de Saúl Yurkievich:

La narrativa realista hispanoamericana se adjudica una función cultural, social y política netamente discernibles. Con propósito verista y testimonial, procura representar al hombre americano singularizándolo como tal y reintegrándolo a su entorno real. Lo sitúa en su paisaje nativo, sujeto a usos y costumbres típicos, condicionado por una tradición vernácula, hablante de un español regional o de una lengua indígena, modelado por una mentalidad comunitaria, inserto en un peculiar grupo étnico, incorporado a un distintivo tejido de relaciones socioeconómicas, ligado a una característica historia colectiva. La novela realista de la primera mitad del siglo XX asume una función instructiva de afirmación en lo autóctono, una misión pedagógica cuya finalidad frecuente es revelar de modo fiel las fases y facetas del ser nacional. [...] Esta novela, por ende, ejerce todo su poder de identificación; no solo comporta, también conforma la identidad cultural del continente. A menudo la marca –como en Mariano Azuela, Horacio Quiroga, Jorge Icaza, Ciro Alegría, Manuel Rojas, Alfredo Pareja Diezcanseco o Rómulo Gallegos– una manifiesta pretensión social; suele conllevar una denuncia de situaciones tan injustas e inhumanas como endémicas, de explotación, de expoliación, de discriminatorio abuso. Atestiguando acerca de lo condenable, se propone participar en el debate político como fuerza reivindicatoria de los olvidados, como impulsión reformadora. (Yurkievich 175)

Este estilo literario adquirió los más variados matices a lo largo y ancho de Hispanoamérica, siendo el regionalismo, criollismo, naturalismo, verismo, tremendismo y el indigenismo, los más destacados.

Cabe mencionar que cada variante se desarrollaba según el contexto social, político y cultural de cada país y región, de tal manera que la narrativa realista contribuyó a la formación de la identidad nacional en Hispanoamérica, un efecto largamente deseado en todos los países que habían sentido la orfandad de la independencia europea.

La narrativa realista de la primera mitad del siglo XX fue tan propia de Hispanoamérica como también lo fueron el modernismo y las vanguardias, tanto así que François Delprat comentó al respecto que:

La prosa narrativa hispanoamericana de los primeros decenios del siglo XX, puede comprenderse, a cincuenta años de distancia, como una original experiencia de creación lejos de los grandes movimientos de la moda europea del realismo urbano, incluso como deliberada reacción de las actitudes dominantes en la intelectualidad del mundo occidental, y, si se atiende a la coyuntura decisiva de la primera Guerra Mundial, dando deliberadamente la espalda a unos ejemplos franceses y alemanes o italianos considerados como rancios y sin

virtud. La desgarradora revelación de la barbarie europea en esta guerra, la interrupción larga de los intercambios entre Hispanoamérica y la Europa del norte y, sobre todo, la nueva actitud de los jóvenes artistas hispanoamericanos frente a los modelos anteriormente recibidos, todo confluye entonces, hacia 1918, a una afirmación de los valores americanos, tanto en el público como entre los escritores y, no debemos dejarlos de lado, entre los pintores y músicos. (Delprat 179)

Es necesario tener presente que las condiciones de cada país determinan en gran medida las expresiones artísticas que se manifiestan en cada uno para comprender cómo la dictadura porfiriana y el movimiento de Revolución condicionaron lo que ahora llamamos Novela de la Revolución, variante de la prosa realista hispanoamericana. Claude Fell esboza brevemente estos acontecimientos de la siguiente manera:

Al cabo de treinta y cinco años de dictadura porfiriana, durante los cuales México se modernizó, pero vio también el latifundio y aumentar las desigualdades sociales, y, consecuentemente, hundirse en la miseria a una masa cada vez más numerosa de campesinos sin tierra, la Revolución de 1910 sacude profundamente al país, acarreado un sinnúmero de destrucciones, ocasionando más o menos un millón de muertos e instaurando cambios sociales, económicos, políticos y culturales importantes. Considerada durante varios decenios como un movimiento sin ideología previa, la Revolución mexicana es interpretada hoy día por los historiadores, de manera algo contradictoria, ora como una rebelión popular animada por la voluntad de tener acceso a la tierra y simbolizada por el zapatismo, ora como una protesta burguesa centrada en la conquista de las verdaderas libertades políticas –“Sufragio efectivo, no reelección”– y encarnada en el primer presidente electo en 1911, Francisco I. Madero. (Fell 213).

“Después del periodo de la dictadura porfirista, marcado también por la enajenación cultural y la imitación de las modas francesas” Fell (215) señala, la identidad del mexicano y su modelo económico, social y político sufrió una conmoción que encontró su expresión a través de “lo que suele llamarse la “novela de la Revolución mexicana”, que nace –de manera discreta [...]– en 1915 con *Los de debajo*, de Mariano Azuela” (215) y tal como pasó con el resto de la prosa realista en Hispanoamérica, “se nutre ampliamente del contexto histórico, explotando el habla coloquial y enfatizando el desajuste entre, por una parte, las aspiraciones y las vivencias del pueblo, y, por otra, la evolución de la situación sociopolítica” (215), distaban mucho una de la otra; así pues, “la idea capital que preside el

sistema de representación de la Revolución en el cuento y la novela es el de una frustración de las aspiraciones y una traición de los ideales populares” (215).

Si bien “la novela aparece pues en el momento en que se agudiza la guerra civil y en que se gestan los grandes textos constitucionales, que debían consolidar el triunfo de la Revolución (la reforma agraria de 1915, la Constitución de 1917)” (Fell 215), hay antecedentes de este estilo narrativo rural y de denuncia social en obras de fines del siglo XIX como *La bola* (1887) de Emilio Rabasa, *Tomóchic* (1892) de Heriberto Frías –quien posteriormente tendría influencia en Rafael F. Muñoz–, *La parcela* (1898) de José López –Portillo y Rojas en y la pieza teatral de Federico Gamboa, *La venganza de la gleba* (1905) (Martínez).

Aunque “este ciclo novelesco tendrá una vida relativamente larga, hasta mediados de la década de 1940” (Fell 215) contándose entre las últimas obras *Ulises criollo* (1935) de José Vasconcelos, e incluso hasta pasada la década de los 50 con *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo; tanto temporal como artísticamente hay un tiempo en el que sigue desarrollándose el movimiento ateneísta a la vez que irrumpen los vanguardistas y su contraparte, los Contemporáneos, por lo que la novela de la Revolución podría dividirse en dos periodos o generaciones, los principales exponentes de la primera generación son Mariano Azuela con su obra *Los de abajo* y Martín Luis Guzmán con *El águila y la serpiente*. Aunque ambos participaron activamente en el movimiento revolucionario, abandonaron sus actividades en 1915, el momento más sangriento y se refugiaron en el Extranjero (Fell 216).

Como ya se mencionó, durante el periodo de mayor actividad armada, que comprendió entre 1910 y 1920, la producción artística estuvo limitada a las reflexiones de índole filosófica y estética, promovida fundamentalmente por los ateneístas, como *Visión de Anáhuac* (1917) pero “que recuperará y prolongará en la década de 1930 el “grupo sin grupo” de los Contemporáneos” (Fell 217).

Sin embargo, la influencia de la Revolución se prolongaría hasta décadas posteriores por los ateneístas, con obras como el *Ulises criollo* (1935) de José Vasconcelos.

A diferencia de lo que pasó con otras corrientes literarias, cuyos inicios no son tan definidos, en lo referente a la novela de la Revolución, es claro que ésta fue iniciada en

1915 cuando Mariano Azuela publicó *Los de abajo*, obra que, no obstante, sólo gozó del reconocimiento nacional hasta 1925, cuando fue redescubierta (Fell 224, 226).

Como consecuencia del triunfo maderista en 1911, Azuela tuvo la oportunidad de ejercer un cargo público en su pueblo natal, Lagos de Moreno, Jalisco, sin embargo, se sintió obligado a renunciar pocos meses después como resultado de lo que él mismo llamó una: “madriguera de tejones que por medio de intrigas políticas estaban socavando profundamente los cimientos del nuevo régimen” (Fell 224).

Esta especie de desengaño fue interpretada por los críticos como la causa de un cambio en el estilo narrativo de Azuela, que fue menos descriptivo en favor de incluir más diálogos, a su vez, los personajes eran mayormente caracterizados en virtud de sus acciones, más que de su psique, así como mayor dinamismo en las escenas, lo cual aportaba más intensidad narrativa (Fell 224, 225).

Para 1920 el estilo de Azuela experimenta más cambios:

[...] rompe la linealidad de su relato, da una descripción parcial de los protagonistas, cambia repentinamente el tema. De esta revisión estilística salen *La malhora* (1923), *El desquite* (1925), *La luciérnaga* (1926 pero publicado en 1932). (Fell 226)

1925 fue significativo para la novela de la Revolución, pues “una polémica en los periódicos de la capital” (Fell 226) conduce al redescubrimiento de *Los de abajo*, “que se convierte en un verdadero éxito nacional, seguido por una edición triunfal en España y la traducción a distintos idiomas extranjeros. Este reconocimiento inaugura verdaderamente el desarrollo y auge del ciclo de la novela de la Revolución” (226).

Derivado de este inesperado éxito, Azuela retornó a un estilo más sencillo y multiplicó su obra: escribió once novelas entre 1929 y 1952, año de su deceso (Fell 226).

A diferencia de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán no escribió durante ni inmediatamente después del movimiento armado. *El águila y la serpiente* se publicó en 1926 a través de publicaciones periódicas en *El Universal*, mientras que *La sombra del caudillo* fue en 1929 cuando estaba exiliado en Madrid. Escribir a mayor distancia del acontecimiento le permitió desarrollar una perspectiva más serena y reflexiva confiriéndole a su discurso narrativo un carácter más moral y espiritual que le acercó más a José Vasconcelos que a Mariano Azuela (Fell 226, 227).

Paradójicamente, “durante la fase esencialmente bélica de la Revolución, entre 1910 y 1920, se publican muy pocas obras puramente literarias” (Fell 217), sin embargo, sí continuó “el trabajo de renovación de la cultura y del pensamiento nacional emprendido en el seno del Ateneo de la Juventud” (217).

En este periodo Alfonso Reyes publicó *Cuestiones estéticas* en 1911 y *Visión de Anáhuac* en 1917, mientras que José Vasconcelos publicó en 1918 *El nonismo estético*. (Fell 218).

Aunque de origen dominicano, Pedro Henríquez Ureña residió en México entre 1906 y 1914, periodo en el que fundó varias revistas, fue parte del Ateneo de la Juventud, junto con José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes y Julio Torri.

Entrelazados a los ateneístas y también bajo su protección, se abrirían camino los Contemporáneos, y paralelamente, los vanguardistas mexicanos, de quienes se apartaron radicalmente.

Esta disyuntiva con respecto a los vanguardistas mexicanos se dio principalmente a raíz de la diversificación de intereses y estilos que planteaban los Contemporáneos, quienes llegaron a retomar y transformar temas y esteticismos de algunas vanguardias, sobre todo norteamericanas y europeas, pero no tenían intención de limitarse a ellas, como sí hicieron los vanguardistas, quienes se apartaron de las otras corrientes de la Vanguardia latinoamericana para definir lo que sería el Estridentismo, de la mano de escritores como Manuel Maples Arce.

Pero primero esbozaremos a los Contemporáneos, más cercanos del ideal cultural de sus antecesores directos, es decir, los Ateneístas.

En México, hacia finales de los años veinte, un grupo de jóvenes conocido como los Contemporáneos estableció contacto con las corrientes de vanguardia de Europa y Norteamérica. Dos de sus miembros, poetas y dramaturgos, Salvador Novo...[,] y Xavier Villaurrutia ... [..], se dedicaron a promover las actividades teatrales con sus dramas y puestas en escena sobre la clase media, en el prestigioso Teatro Ulises. (C. Rabassó y F. Rabassó 336).

Es importante destacar que, si bien los Contemporáneos incursionaron el teatro de vanguardia, no se limitaron a la dramaturgia, sino que también en otros géneros literarios como la poesía, donde destacó Xavier Villaurrutia con su *Nostalgia de la muerte*, y en el ensayo, como Salvador Novo con su compilación de *Ensayos* en donde pueden leerse

apreciaciones a la vida cotidiana, la sociedad y la vida cultural y tecnológica del México de esa década.

También cabe mencionar que los Contemporáneos experimentaron con la vanguardia, pero se alejaron de la corriente hispanoamericana para acercarse a la europea y la norteamericana, particularmente estuvieron influenciados en teatro por la generación de dramaturgos del 27. Esta forma de dramaturgia era radicalmente opuesta a su antecesora:

La década de 1920 en Hispanoamérica es crucial en cuanto que marca la aparición de un estilo teatral nuevo. Hace irrupción la generación de dramaturgos llamada del 27, que se encarga de romper con los remanentes estéticos y las herencias espirituales del siglo XIX – realismo de costumbres, naturalismo urbano o regionalista, modernismo– para comenzar a reflejar un concepto nuevo en los contenidos y la composición teatral. Aunque dichos autores fueron llamados “experimentalistas, vanguardistas” o “snobs, oportunistas”, el hecho es que un nuevo e iconoclasta sentido del quehacer dramático empieza a advertirse en el continente a mediados de la década. (C. Rabassó y F. Rabassó 347).

Esta búsqueda de renovación en el contenido y la forma en que los Contemporáneos lo abordaron, los llevó a formar el grupo de teatro *Ulises*, donde no sólo representaron sus propias obras, sino también dieron a conocer obras de autores “exóticos”:

En enero de 1928, se crea en México un grupo de teatro llamado Ulises, en el que participarían conocidos intelectuales como Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Antonieta Rivas Mercado y Xavier Villaurrutia. El Teatro Ulises pretendía ensayar una concepción renovadamente distinta del quehacer escénico y así conferir a los montajes un nivel cuando menos aproximado al que éstos estaban alcanzando en otras partes del mundo. Entraron entonces en el repertorio del teatro mexicano piezas de autores tan exóticos como Lord Dunsany, Jean Coteau, Eugene O. Neill o Henri-René Lenomard. (C. Rabassó y F. Rabassó 247, 248).

A esta renovación de la dramaturgia se deben la interiorización del personaje a partir de una resemantización del lenguaje, la incorporación de nuevos recursos teatrales y una mayor ficcionalización de la obra en contraparte a la mera imitación de la realidad.

Tanto la Generación del 27 como sus precursores realizaron los primeros intentos de interiorización del personaje teatral, de definición de su ser más en virtud de sí mismo, de su propia historia personal, que en función del medio o de la herencia, tal como lo había dictado el determinismo. Esta interiorización se logra a través de una resemantización del lenguaje, la aplicación de nuevos recursos teatrales, la intertextualidad consciente o inconsciente de textos

Europeos absorbidos gracias a las múltiples traducciones, y a la toma de conciencia de una identidad nacional e internacional. A esta definición se agrega una nueva concepción del teatro en cuanto a hecho de arte en oposición a mero reflejo, imitación sumisa y servil del mundo real; el teatro es, por lo tanto, esencialmente ficción. (C. Rabassó y F. Rabassó 352, 353).

Esta ficcionalización logra destacar la subjetividad del personaje al mismo tiempo que aborda temas universales como el amor y el tiempo, a partir de una resignificación, como puede verse en la obra “¿En qué piensas?” de 1934, donde Xavier Villaurrutia:

Concibe un conflicto entre el tiempo real y el tiempo psíquico a través del amor presente de tres hombres hacia una misma mujer, del amor en el tiempo pasado, presente y futuro con ella corresponde a este sentimiento. Una sucesión de equívocos y estados de ánimo cambiantes constituyen el entramado de la obra. (C. Rabassó y F. Rabassó 353).

Sumado a la renovación del contenido el teatro de vanguardia también incorporó otros recursos estilísticos que adoptó de las vanguardias europea y norteamericana:

Un teatro más breve (un acto o varios cuadros), un desplazamiento de la acción por la situación, una fusión de lo trágico y lo cómico, con énfasis en este último (humor negro, ironía, burla, sátira), la desaparición del protagonista, el contraste, la confusión y la negación como métodos discursivos más usuales. (C. Rabassó y F. Rabassó 354).

La agilización narrativa del teatro de vanguardia que acuñaron los Contemporáneos en México fue uno de las principales aportaciones del grupo de intelectuales no sólo al panorama cultural de las décadas de los 20 y 30, sino que, además, trascendió a la literatura contemporánea. No sólo “importaron” exponentes de las letras europeas y norteamericanas, también porque reinterpretaron el pensamiento extranjero y repensaron su contexto; por eso no resulta extraño que no se limitaran a experimentar con el teatro vanguardista, sino que también revitalizaron a otros géneros literarios. Ejercieron una constante crítica a la cultura literaria y una constante autocrítica, que aportó fluidez al grupo y frescura a la literatura de su tiempo.

Al respecto Guillermo Sheridan comenta que: “La nómina del grupo de Contemporáneos suele ser elástica por la misma razón que explica su carencia de un programa o de directrices programáticas estrictas” (17), hecho que podría explicarse a la luz de la diversidad de intereses literarios que manifestaron.

Por ello los Contemporáneos suelen escapar de varios intentos de clasificación o incluso de la misma agrupación de sus exponentes, sobre todo si se considera la intensa

actividad literaria que se logró a través de la conformación de revistas, grupos de teatro y sociedades que fundaron.

Respecto a esto, Sheridan comenta que:

Los Contemporáneos es un lugar imaginario en el que coincidieron diversos discursos y maneras de ejercer el quehacer literario y cultural entre los años de 1920 y 1932 y alrededor de un cierto número de empresas como revistas, grupos de teatro y sociedades de conferencias. [...] Existen más como una azarosa concatenación de voluntades críticas que como un designio literario programático. Se trata, en todo caso, más de una voluntad que de una idea, y más de un presupuesto de trabajo que de una voluntad. Ellos mismos se asombraban de haberse configurado como un “grupo” dada la variedad enorme de sus caracteres e intereses y así lo hicieron notar en diversos, lúcidos artículos. (11).

Esta diversidad de intereses se manifestó no sólo en su quehacer literario, también trascendió en la conformación de grupos que fundaron, así como en su participación en otros ya establecidos o con diferentes directrices, siendo un ejemplo de esto la militancia del Contemporáneo Salvador Novo en el “grupo de la Universidad” donde participó con Pedro Henríquez Ureña (Sheridan, 19).

A la manera de sus antecesores, los Ateneístas, los Contemporáneos se decantaron por primar la cultura en sí misma por encima de los matices políticos de la época, pero contextualizada en la modernidad.

Estas expresiones estéticas abrieron una brecha de tiempo entre lo que más adelante sería considerado como la primera y segunda ola de la narrativa realista, primeras manifestaciones de lo que se consolidaría como Realismo crítico, con antecedentes en otros países de Latinoamérica a través de la narrativa realista de la primera mitad del siglo XX. (Yurkievich 175)

Mariano Azuela apuntó que es suficiente que un novelista americano tenga el talento suficiente para dar una imagen fiel de su país, generará interés al exterior, siempre que no incurra ni siquiera en los ismos de la Vanguardia hispanoamericana que para él no eran sino burdas imitaciones de las literaturas europeas en decadencia. (Fell 220)

Y Fell resaltó que “esta definición [...] de Azuela inscribe claramente el ciclo de la novela de la Revolución en la corriente del realismo crítico.” (220) Además añadió que:

Enfocado diacrónicamente, éste tiene antecedentes, en el plano nacional, claramente entroncados con el realismo balzaciano o el naturalismo de Zolá, en novelas como *La bola*

(1887), de Emilio Rabasa (1856–1930) o *La parcela* (1898)) de José López Portillo y Rojas (1850–1923); se trata de libros de protesta contra las injusticias sociales y políticas de la época, con un propósito obviamente didáctico y un afán por ofrecer lo que López Portillo y Rojas consideraba como la vocación primordial de la novela, ser “la pintura exacta de la vida” [...] En la continuidad de esta línea estilística e ideológica, el novelista de la Revolución huye del psicologismo, para hurgar en la mentalidad de un ser colectivo –la masa popular–, retratado de manera impresionista, directa, viva, según una técnica de índole periodística; nos enseña un “pueblo en marcha”, confrontado con su contexto, con la realidad histórica inmediata, defraudado por las injusticias y los abusos de los aprovechados. (Fell 220)

Pero incluso en la brecha entre la primera y segunda ola de novelistas de la Revolución hubo excepciones. Los Contemporáneos fueron un grupo disímil, que como señala Sheridan:

Son una cinta de Moebio, una intencionalidad en constante formación y en constante crisis. [...] Ellos mismos se asombraban de haberse configurado como “grupo” dada la variedad enorme de sus caracteres e intereses (11)

Por eso no es de extrañarse que alguno de ellos produjera sino novelas enmarcadas dentro del realismo crítico, sí ensayos.

En este contexto se puede apreciar a Salvador Novo, maduro y desencantado de la efervescente pero apabullante modernidad, crítica las convenciones de la moda y el mercantilismo en su ensayo “En defensa de lo usado”:

Una de las más deplorables características de nuestra época es la de no permitirnos gozar íntegramente de ninguna cosa, persona ni situación. Apenas adquirida, un nuevo modelo con mayores ventajas viene a tentar nuestra mutable ambición y nos incita a abandonar el no agotado placer de un idilio, de un coche, de una corbata, de una casa, trocándolo por aquel que ostenta la novedad de convertirse en cama mediante un *click* artrítico de su asiento trasero; por aquella dotada de clima artificial, o riel de seda, o líneas mejores. La producción en serie nos arrebató bruscamente un afecto que apenas empezaba a fructificar en el ajuste tibio de nuestra persona, nos quita de las manos el juguete y nos deja ante el enigma de uno nuevo, frío, cuyas luces no sabemos bien cómo se encienden, cuyo *clutch* no obedece a nuestra anterior coordinación motriz –y vuelta a adaptarnos, para que unos meses después el fenómeno se repita. (Novo 90).

En el anterior fragmento se distingue una estética realista y una autocrítica a la cultura y a la sociedad moderna, pero sin matices políticos, aspectos que fueron frecuentes en los Contemporáneos.

Cuando se le pidió a Salvador que escribiera acerca del teatro y la Revolución, se mostró reacio y argumentó en favor del teatro como un ejercicio intelectual revolucionario, mientras que, a la propia Revolución, la describió como “teatral”, como juzgó a todas las revoluciones, negándose de paso a dar una opinión política o patriota y redujo el movimiento revolucionario a su carácter puramente literario:

¿Son teatrales las revoluciones? Parece evidente que, si hemos convenido en que el teatro es revolucionario, la Revolución haya de ser a su vez, cuando menos un poco, teatral. Primitivamente teatrales. Hay en ellas, como al principio, un coro numeroso y un protagonista. Para llegar pronto a lo nuestro, con dispensa del trámite ilustrativo innecesario de los héroes de otras revoluciones: Madero, y el pueblo. Y después, Carranza y el pueblo, y Obregón y el pueblo, y Calles y el pueblo. El deuteragonista tarda un poco, pero acaba por aparecer en escena. Y al fin, el teatro se perfecciona: se dota de semicoros, diputados, senadores, magistrados. Y acaba por entablarse ese múltiple “diálogo con el pueblo” que nuestro Presidente dirime al escuchar sus quejas y visitarlo en sus ejidos y refineras.

El teatro contiene pues en sí a las revoluciones. Cada obra en que florece y se manifiesta en sí misma una pequeña revolución que enjuicia el equilibrio inestable, insatisfactorio, de su primer acto (tal como las revoluciones comienzan por examinar la situación prevalente en un “manifiesto” o en un “plan”) para enredar los hilos, agudizar y definir el conflicto, llevarlo a una crisis violenta –y alcanzar en el desenlace un nuevo y mejor equilibrio que aquel que partió la historia dramática, el episodio en cuestión–. (Novo 396, 397).

Mientras eleva el teatro a una posición revolucionaria, por no decir transgresora que se nutre de la vida para sacudir el espíritu intelectual y crítico del mexicano, en una especie de ciclo simbiótico, pone de manifiesto una analogía entre la Revolución y una pieza teatral.

Salvador Novo se las ingenia para no emitir una opinión personal de los cambios políticos que resultaron del movimiento armado y en lugar de eso limita su discurso a la teoría de las revoluciones y sus paralelos con el teatro:

En este sentido, en esta medida, puede aventurarse la teoría de que las revoluciones operen como el buen teatro, pero con ambiciones mayores y con resultados más positivos, generales y de palpable beneficio material. Que ellas rescaten del arte a la vida lo que el arte

tomó antes de la esencia misma de la vida: el anhelo de justicia, el castigo del mal, el premio o el reconocimiento del bien, el repudio de la villanía y la exaltación de las virtudes. (Novo 397).

Para Salvador Novo resulta evidente que el teatro, de carácter revolucionario *per se* y crítico, tuvo una papel relevante en la germinación del pensamiento Revolucionario, lo que se cuestiona e incita a reflexionar es si luego del movimiento armado, éste todavía tiene algo que aportar al teatro y por extensión, a la literatura mexicana en general o si por lo contrario, la Revolución ya es una mina de inspiración totalmente explotada; no es fortuito que todo esto, expuesto en el ensayo “El teatro y la Revolución mexicana” forme parte de la compilación agrupada bajo el nombre de *Letras vencidas*.

El 10 de junio de 1920, a veinte días de la abrupta conclusión del mandato presidencial de Venustiano Carranza, el 20 de mayo, tomó posesión del cargo, de manera interina, Adolfo de la Huerta; dentro de su gabinete “destacaba la presencia de José Vasconcelos, jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes, es decir, Rector de la Universidad Nacional” (Sheridan 84).

En virtud del espíritu humanista de los Ateneístas, principalmente Antonio Caso, los hermanos Henríquez Ureña y José Vasconcelos, la educación pública tuvo un impulso sin precedentes, que contempló diversas reformas educativas, entre ellas la designación de Ezequiel A. Chávez como director de la Escuela Nacional Preparatoria (Sheridan 84).

Este periodo post revolucionario contribuyó al florecimiento de los Contemporáneos en el ámbito cultural, educativo y político: una vez que José Vasconcelos nombró director de la Escuela Nacional Preparatoria a Ezequiel A. Chávez, quien, a su vez, “por sugerencia de Alberto Vázquez del Mercado –antiguo maestro de Torres Bodet– le ofreció a éste el puesto de secretario general de la Escuela. Torres Bodet aceptó de inmediato...” (Sheridan 84).

Entonces Jaime Torres Bodet “tenía 19 años de edad y había salido de la escuela dos años antes” (Sheridan 84), sin embargo, su juventud no fue obstáculo para que los estudiantes de la Preparatoria lo recibieran en su calidad de secretario, con mayor entusiasmo que al propio director:

Los jóvenes de la Preparatoria, dentro de las convulsiones que siguieron al asesinato de Carranza, recibieron a don Ezequiel con una indiferencia a la que los había acostumbrado el desorden de los últimos años. Torres Bodet, en cambio, que ya era una suerte de personaje

célebre de la Escuela desde los tiempos de *San-ev-ank*, no pasó inadvertido. [...] Venía precedido por su fama de poeta precoz con un libro publicado, colaborador de la Editorial Cvltvra y profesor de literatura y cultura clásica en la Subsección de estudios literarios de la Escuela de Altos Estudios fundada años atrás por Henríquez Ureña (Sheridan 85, 86).

A partir de entonces Jaime Torres Bodet intercaló el quehacer literario con la función pública. Paralelo a su actividad artística realizó numerosas contribuciones en su papel de funcionario y, siendo secretario de Educación, encargó el Departamento Editorial a Rafael F. Muñoz (Puga 16).

Paralelo al florecimiento del humanismo y la difusión de la educación pública, impulsado primero por los Ateneístas y casi al mismo tiempo por los Contemporáneos, se originó en diciembre de 1921 el Estridentismo, con la aparición de *Actual*, de Manuel Maples Arce, un volante que perduró hasta 1922 (Sheridan 126, 127):

Actual [...] proponía una estética totalmente encontrada con la que sancionaba nuestra tradición reciente y un rompimiento radical con formas, temas y actitudes infectadas aún por el modernismo: proponía al mundo urbano “moderno” como sustituto del jardín interior, el tranvía como sucedáneo de la flor, la sintaxis escabrosa y tumultuaria de la agitación urbana contra el metro adocenado y musical de la herencia gonzalezmartinista (Sheridan 127).

Además, el estridentismo encabezado por Manuel Maples Arce, inicialmente también retomó en sus postulados actitudes de otras corrientes vanguardistas, principalmente del Futurismo y el Ultraísmo (Sheridan 127).

Pero la protesta del estridentismo, personificado por Manuel Maples Arce no se limitó al ámbito estético de la literatura, se extendió al ámbito cultural, público, más concretamente al político, al que criticó abiertamente de ejercer un monopolio conformado por la generación de Enrique González Martínez, ateneísta (Sheridan 128).

Manuel Maples Arce se dedicó desde entonces a “caricaturizar a sus rivales, sus puestos públicos, su falta de compromiso con la realidad revolucionaria” (Sheridan, 129). En respuesta, “Torres Bodet y sus amigos optaron por desdeñar a los estridentistas” (128) y sólo José Gorostiza aceptó, mediante una nota anónima publicada en *México moderno*, aceptó que estaba bien estar en contra de Enrique González Martínez “pero siempre y cuando el autor de *Andamios interiores* (el primer libro de Maples Arce, aparecido el 15 de julio) *edifique una lírica tan poderosa como la del autor de Silenter*” (128).

La rivalidad entre Ateneístas y Contemporáneos por un lado y estridentistas por otro, sólo culminó cuando en 1925 el movimiento que había surgido con fuerza, “comenzó a debilitarse en proporción directa a su capacidad de sorpresa y escándalo” (Sheridan, 130).

A esto se sumó el traslado de Manuel Maples Arce a la ciudad de Jalapa, Veracruz, donde Heriberto Jara lo nombró secretario de Gobierno. Desde ahí sus publicaciones se volvieron cada vez más esporádicas hasta que la propaganda estridentista sólo contó con el apoyo de Noriega Hope a través de publicaciones en *El Universal Ilustrado* (Sheridan, 130, 131).

I.II. Literatura de la Revolución

Para Yurkievich (2010: 175) la literatura de la primera mitad del siglo XX –marco en el que se desarrolló la Revolución en México– en Hispanoamérica es esencialmente realista, con variantes y constantes en cada país, pero básicamente:

Asume una función instructiva de afirmación en lo autóctono, una misión pedagógica cuya finalidad frecuente es revelar de modo fiel las fases y facetas del ser nacional. Tramando historias de personajes paradigmáticos, se localiza, se naturaliza para recrear integralmente –lo que abate y realza, lo que congrega y segrega, lo que degrada y redime– un mundo propio, el espacio común de reconocimiento. Esta novela, por ende, ejerce todo su poder de identificación; no sólo comporta, también conforma la identidad cultural del continente. [...] A menudo la marca –como en Mariano Azuela, Horacio Quiroga, Jorge Icaza, Ciro Alegría, Manuel Rojas, Alfredo Pareja Diezcanseco o Rómulo Gallegos– una manifiesta pretensión social; suele conllevar una denuncia de situaciones tan injustas e inhumanas como endémicas, de explotación, de expoliación, de discriminatorio abuso. Atestiguando acerca de lo condenable, se propone participar en el debate político como fuerza reivindicadora de los olvidados, como impulsión reformadora. (2010:175)

En la novela gauchesca, así como la de la Revolución son particularmente claros ejemplos del “propósito verista y testimonial” que analiza Yurkievich (175) y su consecuente definición de su identidad nacional.

Esta Novela Regional o De la Tierra, se manifestó a través del Realismo, Criollismo, Modernismo, Naturalismo y Verismo, entre otras expresiones, para afirmar la identidad nacional. Novelas como *La vorágine*, de José Eusebio Rivera y *Doña Bárbara*,

Rómulo Gallegos, son ejemplos del Realismo de este periodo, escribió François Delprat (2010: 179–181).

Este Realismo de carácter testimonial, pero con matices de denuncia social que, de exaltación de la Tierra, como sucedió en otros países, fue inaugurado en México en 1915 por Mariano Azuela con su novela *Los de abajo*, que inauguró el ciclo narrativo conocido como Novela de la Revolución que, aunque tuvo un respiro durante lo más cruento del movimiento armado, continuó hasta mediados de la década de 1940. (Fell 215).

En la continuidad de esta línea estética e ideológica, el novelista de la Revolución huye del psicologismo, para hurgar en la mentalidad de un ser colectivo –la masa popular–, retratado de manera impresionista, directa, viva, según una técnica de índole periodística. (Fell 221).

Esta “masa popular” de la que escribe Fell, será encarnada por el prototipo de hombre revolucionario, un campesino inconforme ante su situación social y económica, del que frecuentemente se abusa, pero que no por ello deja de buscar su redención, a través del trabajo, mediante las armas.

Respecto a la importancia que tuvo la estética realista en su variante mexicana en la literatura nacional, Chorén, Goicoechea, Rull, reconocen su aporte como base de la novela moderna:

La novela tuvo gran auge en el siglo xx. Influida por las tensiones sociales, alcanzará un primer momento de importancia al cual pertenecen los que se han llamado “fundadores de la novela moderna”, entre ellos los novelistas de la Revolución Mexicana (Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, por ejemplo) y los creadores de la novela regionalista (José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos y Ricardo Güiraldes). (2014:9).

Por su parte, José Luis Martínez en *Literatura mexicana del siglo XX. 1910–1949*, confirma que:

Caracteriza a estas obras su condición de memorias, más que de novelas. Son casi siempre alegatos personales en los que cada autor, a semejanza de lo que aconteció con nuestros cronistas de la conquista, propala su intervención fundamental en la Revolución de la que casi todos se dirían sus ejes. (2001: 53)

Así puede recordarse, en efecto, varias obras consideradas dentro del marco de novela de la Revolución, tales como *Los de abajo*, de Mariano Azuela, o *¡Vámonos con Pancho Villa*, del propio Rafael F. Muñoz, donde los personajes principales narran sus

vivencias al adherirse al movimiento revolucionario y el papel que desempeñaron en él; en cuya narración destaca el carácter verista del discurso, que al mismo tiempo que da mayor verosimilitud a la historia, también funciona para denunciar las penurias o injusticias que conllevó la Revolución, ya sea perpetrada por los enemigos, o dentro del mismo batallón y que bien podría ser recibido como crónica aparte de como novela.

En el mismo estudio, Martínez detalló en cuanto a la narrativa de la novela de la Revolución, que:

El género adopta diferentes formas, ya el relato episódico que sigue la figura central de un caudillo, o bien la narración cuyo protagonista es el pueblo; otras veces, se prefiere la perspectiva autobiográfica y, con menos frecuencia, los relatos objetivos o testimoniales. (2001: 53)

Respecto a lo anterior, de nuevo podría tomarse como referencias las novelas *Los de abajo* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, de Mariano Azuela y Rafael F. Muñoz, respectivamente, donde en cada episodio avanza sobre la trama de las peripecias que les acontecen a los protagonistas.

Aquí cabe acotar que, si bien esta característica en la estructura de la novela de la Revolución puede deberse a la elección del autor, también influyó la forma de publicación de las novelas que, para ese entonces, eran publicadas “por entregas”, con cada publicación en diarios de circulación nacional, ya sea de manera diaria o semanal, tal como pasó antes con otras obras de la literatura mexicana como *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno.

Respecto a la forma en la que se vio publicada la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!*, su autor refiere en una entrevista realizada por Emmanuel Carballo en su libro *Protagonistas de la Revolución mexicana*, que:

Como ya le he dicho, publiqué durante algún tiempo, un cuento cada domingo en *El Universal*. Tenía que forzar la memoria y la imaginación, para encontrar asuntos. La vida de seis campesinos del pueblo de San Pablo, en Chihuahua: Tiburcio Maya, Máximo Perea, Rodrigo Perea, Melitón Botello, Martín Espinosa y Miguel Ángel del Toro me dio material para varios números del *Magazine*. Llevaba escritas ochenta cuartillas y sólo me quedaba un personaje vivo: Tiburcio Maya. A los otros cinco los había matado en igual número de domingos. Por esos días me llamó el señor Lanz Duret. Me dijo: “Rafael, vamos a interrumpir su colaboración en el *Magazine*. Acabo de adquirir los derechos de un libro del general Juan

Barragán en el que aparecen documentos de don Venustiano Carranza.” “Muy bien –contesté–, lo que usted disponga.” Al salir de su oficina, sentí en mi mano, pesadas, las ochenta cuartillas, que más que la levadura de un libro, parecían un panteón. Pensé ¿qué hago con ellas? Escribiré ochenta cuartillas –me dije– y ya tendré una novela, mi primera novela. (2003: 294, 295)

Si bien la primera novela de Rafael F. Muñoz no fue publicada por entregas semanales, sí fue concebida estructuralmente de esta forma por su autor, quien, además, opinó sobre su propia obra que, entonces tenía otra idea sobre la técnica de la novela. Comentó que: “Por estos datos juzgará usted la idea que yo tenía sobre la técnica novelística. Así nació esta obra sobre los “Leones de San Pablo”, publicada en Madrid el año de 1931.” (2003: 295).

La autocrítica de Rafael F. Muñoz hacia *¡Vámonos con Pancho Villa!* hace hincapié en que fue este contratiempo en su publicación inicial, el que influyó en que la novela se aprecien dos ritmos narrativos distintos:

Nació, como nacen los católicos, con infamante pecado original: el de no estar planeada como novela. Tiene dos ritmos: uno muy rápido, el de la primera mitad; el otro muy lento. La parte inicial es una escueta narración de sucesos. En la última parte el superviviente, Tiburcio Maya, comienza a meditar sobre lo que es la Revolución, sobre lo que representa, sobre su propia actuación. Tiburcio no sólo medita, también actúa: acompaña en su ocaso, con fidelidad perruna, a Francisco Villa. Por ejemplo, interviene en la incursión a Columbus. (2003: 295)

Es de resaltar que en esta novela se aúnan por un lado el carácter testimonial y escueto de una narrativa ágil, pero ficticia –de la adhesión a la Revolución, de los “Leones de San Pablo”–, con el más reflexivo, íntimo y crítico –por el que críticas posteriores optaron por clasificar a la novela de la Revolución, como parte de la corriente definida como Realismo crítico–, pero en contraparte, verídico, de los hechos históricos, como las últimas andanzas de Francisco Villa, donde destaca la incursión a Columbus, Texas.

Relacionado con este punto, Martínez enfatiza que pese a ser llamadas “novelas de la Revolución”, carecen del espíritu y la ideología de la misma, y por el contrario, se muestran recelosas a la idea de la lucha y lo que ella conlleva, por lo que sería equivocado llamarlas “novelas revolucionarias”:

Merece notarse que la mayoría de estas obras, a las que supondríase revolucionarias por su espíritu, además de por su tema, son todo lo contrario. No es extraño encontrar en ellas

el desencanto, la requisitoria y, tácitamente, el desapego ideológico frente a la Revolución. Sería pues erróneo llamarlas literatura revolucionaria y el nombre que llevan, no obstante, su impresión, es preferible. (2003: 53)

Pese a lo prolífica que fue la novela de la Revolución, esta corriente carece de una síntesis imparcial del movimiento revolucionario, pues, según Martínez (2003: 53), en casi todas las obras se percibe una parcialidad derivada del partido que hayan tomado sus autores. No obstante, reconoce el valor de algunas “obras magistrales –por su técnica narrativa, sobre todo–” (53) además que:

Han sido el principio de un movimiento más vasto [...] que se ramifica luego en las tendencias que se expondrán más adelante: literatura de contenido social, popularismo, indigenismo y literatura de inspiración provinciana. Su aparición es paralela, por otra parte, a un amplio repertorio novelístico hispanoamericano de temas semejantes y, junto con esas obras, las nuestras participan señaladamente en el resurgimiento de la novela americana ocurrido en los últimos años. (54)

La preocupación en las consecuencias del movimiento armado que manifestaron los autores de la novela de la Revolución devino en la presencia del “llamado a la tierra y la justicia social”(54) como temas cada vez más frecuentes en las obras posteriores, aunque para José Luis Martínez, más que nada se debió al agotamiento de inspiración revolucionaria o a su falta de interés:

Agotados los temas que proporcionaba la Revolución o perdido el interés por ellos, casi todos los novelistas que participaron en esta tendencia derivaron en la novela rural y de la ciudad, cuando no a la novela de tesis o de contenido social. En ambos casos, los autores continúan preocupados con las consecuencias de aquellas luchas y tratan de mantener el espíritu que las originó o de patentizar su desencanto. Fue pues, fundamentalmente, un llamado a la tierra y a la justicia social lo que vinieron a significar las obras de este género. (54)

No obstante, el tema de la Revolución no se agotó, más esporádica pero aún presente, como ya se mencionó antes, hasta la segunda mitad del siglo XX, siendo los ejemplos más notables *Al filo del agua* (1949) de Agustín Yáñez, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, un autor que suele clasificarse dentro del llamado *Boom* latinoamericano.

Para Adalbert Dessau (1986: 14) el primer atributo importante de la Novela de la Revolución es el de abrir el camino a la literatura latinoamericana moderna, como observa en *La parcela*, de José López Portillo y Rojas, obra en la que la novela de corte popular se transforma por primera vez “al concentrarse primordialmente en el análisis del medio”, según apunta.

No obstante, si de algo “cojea” la Novela de la Revolución, sobre todo en sus inicios, es de, “que, en provecho del héroe, el autor ha idealizado la situación de los campesinos”, señala Dessau (1986: 14).

Emilio Rabasa sigue el mismo camino de idealización de la vida de los campesinos, a diferencia de Federico Gamboa, cuya obra, aunque todavía forma parte de la novela popular con su “sencillo esquema biográfico” (Dessau 15), ya “enfoca su crítica en el progreso capitalista propiamente dicho, que empieza a manifestarse”. (15)

Particularmente, Adalbert Dessau señala que:

Bajo la influencia del naturalismo, Federico Gamboa (1864–1939) y Rafael Delgado (1853–1914) describen la descomposición y el desarraigo de la pequeña burguesía, en las novelas *Santa* (1903) y *Los parientes ricos* (1902), así como en una sucesión de obras posteriores. (15).

Así pues, la literatura ya no se conforma con retratar la realidad, ya que no sólo continúa fiel a la narrativa naturalista y costumbrista, también expone una crítica hacia la sociedad.

Adalbert Dessau señala que en este punto se abre camino la novela de la Revolución:

La novela de la Revolución Mexicana continúa la novelística de México sobre bases completamente nuevas. Se apoya en la tradición anterior para emprender, en condiciones diferentes, el camino del costumbrismo al realismo “crítico”, cuya representación de la sociedad emana de una generalización teórica basada en una concepción del mundo. (16)

En este sentido, la novela de la Revolución, aunque estilísticamente podría situarse dentro del verismo del naturalismo y el costumbrismo, ya no se contenta con criticar a la burguesía, sino que ahora apunta hacia el movimiento armado, característica que para Adalbert Dessau, fundamenta “la problemática artística de la novela de la Revolución Mexicana” (17):

La crítica (en el sentido más amplio) de la Revolución y el afán de lograr un realismo “crítico” (en el sentido ya indicado) constituyen la problemática artística de la novela de la Revolución Mexicana. (16, 17)

En este punto convienen los críticos –con quienes concuerda Dessau– en que es necesario destacar que la novela de la Revolución Mexicana no es necesariamente “revolucionaria”.

I.II.I. Primera “ola”

A *Los de abajo*, publicada en 1915, en pleno periodo revolucionario, siguió *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán, escrita en un tono más reposado, logró capturar mejor la esencia del movimiento armado que las anécdotas y experiencias cotidianas, como sí pasó con la novela de Mariano Azuela. (Fell 216).

Aunque Mariano Azuela ya contaba con otras novelas publicadas anteriormente: *María Luisa*, publicada en 1907, *Los fracasados*, en 1908 y *Mala yerba*, en 1909, pero es hasta con *Los de abajo*, que se inaugura la novela de la Revolución. (Martínez, 2001: 54)

Además de *Los de abajo*, Mariano Azuela también es autor de otra novela de la Revolución, o de “posrevolución”, como lo llama José Luis Martínez:

Merece destacarse de esa producción posterior, una pequeña y original novela, *La luciérnaga* (1932), que relata la vida de los provincianos, los “fuereños”, venidos a la capital del país en busca de fortuna, impulsados por la marea revolucionaria. Es esta novela de la posrevolución, así como *Los de abajo* lo fue de la Revolución. (2001: 55)

Para Fell, el tono de protesta social usado por Mariano Azuela tiene sus antecedentes en el Realismo de Honoré de Balzac y el Naturalismo de Emile Zolá (2010:220) pero también: “en novelas como *La bola* (1887), de Emilio Rabasa (1856 – 1930), *Tomóchic* (1892), de Heriberto Frías (1870–1923) y *La parcela* (1898), de José López Portillo y Rojas (1850–1923)” (2010: 221).

Estos libros abordan temas como las injusticias sociales y políticas de su época, razón por la cual, al reivindicar estas inconformidades, la Novela de la Revolución es con frecuencia inscrita dentro de la corriente del Realismo Crítico (221).

Aunque José Luis Martínez coincide con Fell en ver como precursoras de la novela o literatura de la Revolución, a *La bola*, de Emilio Rabasa, *Tomóchic*, de Heriberto Frías,

La parcela, de José López Portillo y Rojas y *La venganza de la gleba* de Federico Gamboa, (2001: 52, 53) todas escritas a finales del siglo XIX o principios del XX, difiere en cuanto a las causas de la aparición del género:

Mariano Azuela había publicado desde 1916 su novela *Los de abajo* en una oscura edición de El Paso, Texas, y nadie había advertido con suficiente publicidad su significación y su importancia hasta que, en 1924 y a causa de una polémica relacionada con el asunto, Francisco Monterde señaló la existencia de aquella obra que recurría por primera vez al tema de la Revolución. Años más tarde, interesados nuevos novelistas en la veta tan rica que se les proponía, comenzaron a publicar, casi ininterrumpidamente desde 1928 hasta una década más tarde, una abundante serie de obras narrativas a las que ha venido a denominarse “novelas de la Revolución”. (53)

Además de una ligera diferencia en las causas, pues apunta a Francisco Monterde, casi como su descubridor, también difiere en cuanto a la fecha de publicación de *Los de abajo*, situándola un año después; de modo similar, fecha el periodo de publicación en una década, de 1928 a 1938, sin contemplar a los posteriores narradores de la Revolución, entre los que algunos como Fell consideran también, aunque algo tardíos, ya en la década de los 40, a Agustín Yáñez, José Revueltas, Juan José Arreola, Elena Garro, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes y a Juan Rulfo con su *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. (229)

Por su parte, el otro iniciador de la novela de la Revolución, Martín Luis Guzmán, quien generacionalmente forma parte del Ateneo de la juventud, se apartó ideológicamente de este grupo al acercarse a la temática de la Revolución (Martínez 55)

Siendo inicialmente ensayista, posteriormente también cultivó la novela y la biografía. De su primera etapa como escritor destacan obras como *La querrela de México*, publicada en 1915, una obra que José Luis Martínez apunta como “uno de los más violentos y pesimistas testimonios sobre la condición moral del mexicano” (56), obra a la que siguió *A orillas del río Hudson*, en 1920, un trabajo recopilatorio de diversos textos en los que puede percibirse con mayor claridad el espíritu del Ateneo.

Después de 1920, Martín Luis Guzmán se avocó más a los temas de la Revolución y de este ejercicio resultaron sus novelas más famosas: *El águila y la serpiente*, cuya publicación fue en 1928, y *La sombra del caudillo*, de 1930.

La primera es un relato de sus experiencias revolucionarias en el que sobresalen notablemente, por su calidad estilística, las narraciones episódicas. Algunos de estos cuadros

pueden representar con justicia los más logrados momentos de la prosa narrativa de México en este periodo. Hay en ellos una lucidez y destreza antes que pasión; conocimiento sagaz de la psicología del mexicano antes que exploraciones intuitivas. La obra, en conjunto, al lado del poderoso interés que despierta y la admiración a que mueve, es un cuadro de la Revolución en que apenas se adivinan, tras las tintas ásperas de la violencia, los móviles generosos. (2001: 56)

En cuanto a *La sombra del caudillo* José Luis Martínez dice que ofrece una perspectiva no menos cruda de un episodio posrevolucionario y ahonda en que en ella “abundan los pasajes memorables y terribles que aquí se encuentran bien articulados en la narración, lo que induce a considerar esta novela la más lograda de Martín Luis Guzmán” (56)

Para José Luis Martínez no hay dentro de la corriente de la novela o literatura de la Revolución, obras más logradas que las de Martín Luis Guzmán, pues “Ninguna otra novela o crónica revolucionaria les supera en estilo y en recursos narrativos, y pocas ofrecen cuadros de tanta maestría y de tan poderoso dramatismo como los que figuran en ella” (56)

Dentro de la literatura de la Revolución también destacó Gregorio López y Fuentes, quien dio sus primeros pasos escriturales como poeta en la revista *Nosotros*, pero que, como dice José Luis Martínez, “al llamado de la Revolución, vino a convertirse en uno de los mejores novelistas”. (58)

Gregorio López y Fuentes “conoce admirablemente el lenguaje, los refranes, los dichos, las costumbres y la psicología de los campesinos de México” (58), por lo que podría considerársele como “un novelista de nuestros hombres del campo”.

Este conocimiento puede verse en sus novelas *Tierra*, de 1932, *Arrieros*, de 1937 y *Cuentos campesinos de México*, de 1940. Tema aparte es su novela *El indio*, de 1935, que goza de gran reconocimiento por ser “una síntesis emocionada y vigorosa que ha divulgado en nuestro país y en el extranjero una imagen fiel de nuestro pueblo autóctono” (Martínez, 2001: 58)

Gregorio López y Fuentes se distingue de otros novelistas de la Revolución por ejercer una prosa menos pesimista y por alternar los hechos de armas con escenas populares, característica que lo acerca más al costumbrismo. (58)

No menos importante dentro de esta narrativa, es el trabajo de Rafael F. Muñoz, quien, siendo todavía adolescente, presenció de primera mano las avanzadas más violentas en su natal Chihuahua, estado norteño donde estuvo presente Francisco Villa, a quien se supone que llegó a conocer en persona. Para José Luis Martínez fueron estos acercamientos en primera persona, los responsables de que este escritor desarrollara el “estilo ágil” con que escribió sus novelas y cuentos de la Revolución. (58)

Rafael F. Muñoz incursionó por primera vez en la novela con su obra publicada en 1931, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, importante, entre otros aspectos, por reflejar con precisión escenas de la vida revolucionaria en el norte.

También destacan sus cuentos, donde se aprecia “su firme estructura, su cuidada composición y la viveza de sus descripciones” (Martínez, 2001: 58), particularmente en *Se llevaron el cañón para Bachimba*, de 1941, donde se afianza su agilidad narrativa que persiste en el resto de sus relatos. (2001: 58, 59)

Alejándose del tema de la Revolución, Rafael F. Muñoz incursionó en la biografía, realizando un trabajo que José Luis Martínez calificó como “espléndido”, al escribir acerca de una figura histórica de la etapa independentista de México: Antonio López de Santa Anna. (59).

En 1932, Mauricio Magdaleno, en colaboración con Juan Bustillo Oro, fundó el grupo Teatro, que proponía la presentación de obras que abordaran las cuestiones sociales de su época, no obstante, su obra trascendió a la dramaturgia cuando posteriormente publicara sus novelas *El resplandor* y *La tierra grande*, en 1937 y 1949, respectivamente. (2001: 59)

Otro novelista de la Revolución fue Jorge Ferretis, quien destacó por acercarse a la sociología y la etnología en sus obras. En sus novelas *Tierra caliente*, de 1935, *El surquema*, de 1937, *Cuando engorda el Quijote*, de 1937 y *San automóvil*, de 1938, se aprecia la “realidad dolorosa de nuestros campos”, dice José Luis Martínez (2001: 60), así como la sátira de la transformación de los modernos revolucionarios.

I.II. II. Segunda “ola”

Como ya se mencionó con anterioridad, las primeras obras de la Revolución –que englobaron no sólo novelas, también ensayos, piezas teatrales y cuentos– poseían un

marcado carácter testimonial: retrataron con verismo escenas del movimiento armado y de la vida campesina; luego vino un respiro del tema de la Revolución, cuando los ateneístas, los Contemporáneos y los vanguardistas, tuvieron su apogeo.

También influyó la Generación del 27, así como por la guerra civil española, que vieron más de cerca cuando el entonces presidente Lázaro Cárdenas, permitió la entrada en México de una oleada de refugiados.

No obstante, la literatura de la Revolución tuvo un segundo respiro poco después, con la aparición de obras que siguieron contando historias transcurridas durante el periodo revolucionario, sobre todo ambientadas en el campo y la sierra, pero escritas en un tono más sobrio, más desprovisto del ímpetu y la vertiginosa agilidad narrativa, fueron pues, más reposados, reflexivos e íntimos; aunque también los hubo posrevolucionarios, que abordaron las consecuencias de la Revolución y denotaron una crítica más aguda y desencantada del movimiento armado, incluso algunos llegaron a satirizar a los revolucionarios que luego del levantamiento quedaron en pie casi como una caricatura del caudillo urbanizado.

Según estas características, pertenecen a este segundo respiro de la novela –o narrativa– de la Revolución son Jorge Ferretis, con *Cuando engorda el Quijote*, publicado en 1937, y Gregorio López y Fuentes con *Acomodaticio*, publicado en 1943.

Si algo distingue este segundo periodo de producción literaria con temática de la Revolución, según Fell es:

Que se amplifica el negativismo ideológico, la denuncia de la corrupción y de las traiciones políticas y sindicales, las protestas contra las desigualdades que aquejan al pueblo, y este nihilismo transforma poco a poco la novela de la Revolución en un mero panfleto, en un alegato propagandístico, relegando los personajes al nivel de simples marionetas e imponiendo una escritura cada vez más conformista, neutra, con recursos que a veces suenan a folletinescos. (228).

Sin embargo, Mauricio Magdaleno queda fuera de esta consideración, con su novela *El resplandor*, publicada en 1937, por tener más inspiración indigenista que revolucionaria (228); la obra de Rafael F. Muñoz, quien también publica en el periodo postrevolucionario, entre los años 1927 hasta 1969, tres años antes de su muerte, tampoco puede caer dentro de esta categorización de intenso “negativismo ideológico” o la casi caricaturización de los personajes de sus novelas y cuentos. (Fell 228)

Sin caer en una crítica excesiva y un acartonamiento de sus personajes, Rafael F. Muñoz retoma la característica paradigmática de los personajes y la voz del colectivo que impulsó el realismo de la primera mitad del siglo XX.

Protagonistas masculinos como los de *¡Vámonos con Pancho Villa!* u “Oro, caballo y hombre” comparten algunas similitudes que podrían hermanarlos: son hombres de su tierra, tenaces, cuando no testarudos, tienen valor y pueden ser toscos o ingenuos, a veces admirados y seguidos, aunque no siempre por los motivos correctos. Estos personajes se sienten orgánicos porque al mismo tiempo que son un paradigma del jefe revolucionario, también expresan mucho del pensamiento colectivo de los campesinos.

La crueldad y las injusticias que Muñoz critica no están dirigidas al sistema político, por lo que no roza con el panfleto; su reproche es hacia la naturaleza humana y por eso se universaliza.

En “Oro, caballo y hombre”, la crítica no está dirigida a la burguesía ni el orden social, sino hacia la codicia del jinete por cruzar con demasiado peso por una zona de peligro, a costa de la vida del animal que montaba y de la suya propia, a la crueldad y violencia con que trató a su caballo, e incluso a sus hombres.

En “El feroz cabecilla” tampoco hay una crítica directa hacia las leyes que no protegían al campesino, ni a la milicia, ni siquiera dirigida al presidente; Rafael F. Muñoz critica la violencia, el oportunismo, la vanidad y la corrupción de los militares y funcionarios, es un reproche a los hombres más que a las instituciones.

Muñoz no acude a una narrativa pedagógica, rígida o “santurrona”, su tono de protesta es irónica, humorística en algunos casos y sutil. A propósito, Alfredo Pavón, en el prólogo a su compilación titulada *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX Tomo I*, menciona que:

El retrato fiel y objetivo de la realidad, con propósitos moralizantes, para comprender y hacer comprender los problemas políticos, económicos, religiosos de la sociedad, o los vicios, virtudes, conquistas y caídas de los individuos, una de las finalidades del realismo puro, tendrá sus continuadores en varios de los narradores de la Revolución: Gerardo Murillo, (Dr. Atl), Mariano Azuela, Francisco L. Urquiza, José Mancisidor, Gregorio López y Fuentes, Rafael F. Muñoz y Celestino Herrera Frimont, si bien ninguno de ellos evitará del todo el ingreso de la subjetividad y las emociones personales en el universo ficcional, con lo cual se

quiebra el anhelo de veracidad y sinceridad propugnado por los realistas decimonónicos.
(2013:24 – 26)

Alfredo Pavón comenta que si los narradores de la Revolución se alejaron del naturalismo y el realismo puro de las primeras décadas del siglo XX en virtud de una mayor subjetividad fue con el objetivo de dar más fuerza al propósito moralizante, por lo que no llegaron a incursionar en la posterior estética realista–indigenista o realista–naturalista, que retomaba más del costumbrismo y menos de la crítica social. (28).

Sin embargo, el carácter testimonial de la novela de la Revolución fue retomado una vez concluido el movimiento armado en 1920, con obras como *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937), de Nellie Campobello.

Al nacer en 1913 [SIC] y pasar su infancia en Durango, vio de cerca el enfrentamiento entre carrancistas y villistas, encuentros que plasmó a través de la precepción de una niña curiosa en *Cartucho* y de una muchacha rebelde en *Las manos de mamá*. (Fell 22).

I.III. Recuento editorial de la obra de Rafael F. Muñoz

Rafael Felipe Muñoz Barrios, nació en Chihuahua, Chihuahua, el 1 de mayo de 1899 y falleció el 2 de julio de 1972 en la Ciudad de México. Hijo de Carlos Muñoz, quien para Adalbert Dessau (72), fue un campesino empleado en una hacienda del norte del país; mientras que para Antonio Castro Leal (71) fue un hacendado, abogado de profesión, dueño de El Pabellón, propiedad fronteriza con EE. UU.

De su niñez y adolescencia, Norma Angélica Cuevas Velasco refiere en la Enciclopedia de la literatura en México, que las pasó en la biblioteca de su abuelo, Laureano Muñoz. Tuvo un hermano mayor de nombre también Laureano, que murió de tuberculosis en la adolescencia.

Estudió en la Escuela de la Sociedad Filomática, dirigida por monjes paulinos, cursó los primeros años en el Instituto Científico y Literario de Chihuahua, y el bachillerato en la Escuela Nacional Preparatoria en la Ciudad de México, hasta el estallido de la Revolución mexicana en el norte del país, cuando abandonó sus estudios para unirse a la causa revolucionaria en pos de Francisco Villa.

Siendo muy joven conoció a Villa, quien hacía la Revolución en el Norte, donde se ubicaba la hacienda de don Carlos; le impresionó tanto el caudillo revolucionario que se unió a la causa como reportero, tal como lo haría su personaje de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, e igual que él, Rafael F. Muñoz daría a conocer ese pasaje de la historia desde varias perspectivas: la periodística, la cuentística, novelística, dramática e historiográfica.

En 1916, empezó su labor periodística en *El Universal Gráfico*, que entonces era dirigido por Carlos Noriega Hope. Ahí Rafael F. Muñoz tenía la responsabilidad de entregar cada semana ocho cuartillas de un cuento o relato (Carballo, 293).

En *El Universal* trabajó con quien sería su amigo, el también escritor de la Revolución, Gregorio López y Fuentes, señala Mario Puga (1955, 17); al mismo tiempo también era profesor, todo sin dejar de escribir.

Contrajo matrimonio con Dolores Buckingham, hija de petroleros, de quienes heredaron la compañía El Águila; tuvieron dos hijos: Leonor y Rafael, quien murió en la segunda mitad del siglo XX.

Más tarde inició otra faceta profesional –sin dejar nunca de escribir–: la de servidor público y promotor de la cultura. De 1943 a 1946 ejerció como jefe de Prensa en la Secretaría de Educación Pública, bajo las órdenes de Jaime Torres Bodet, uno de los Contemporáneos; en 1956 asumió el cargo de titular de Divulgación Cultural y Prensa de la misma Secretaría. Desde estos puestos defendió el proyecto del libro de texto gratuito, pese a la objeción de los padres, quienes consideraron que influían ideas comunistas sobre sus hijos, según observó Cuevas; apostaba también porque el Estado apoyara a los escritores noveles (Puga, 1955: 16).

Empezó a publicar ya no por entregas sino por compilaciones en 1927. Su primera obra fue *El hombre malo*, publicado en *El Universal Ilustrado*. Un libro de cuentos con temática revolucionaria, cuyo principal daba nombre al libro.

Un año después, en 1928 publica *El feroz cabecilla: Cuentos de la Revolución en el Norte*, en Editorial A. Romero en México; su segundo libro de cuentos de la Revolución. En él, la historia principal relata las eventualidades de los generales de la División del Norte, que encabezó el Centauro (Puga 17).

En este libro se encuentra un cuento cuyo título da nombre a la antología. “El feroz cabecilla” narra un enfrentamiento entre campesinos y soldados, donde vencieron estos

últimos, situación que obligó a los campesinos a huir y buscar refugio; al haber quedado en malas condiciones sólo uno de ellos sobrevive, aunque mutilado; éste hombre, de nombre Gabino Durán es encontrado por un soldado, quien lo arresta y presenta ante su superior pero con la historia de que es un hombre muy peligroso; el oficial de más alto mando lo presenta a su vez con su superior y agrega mayores méritos a la captura, de esta manera, el campesino, que es presentado como “el feroz cabecilla” pasa de superior a superior, hasta llegar a la más alta esfera con una historia detrás totalmente falsa. Se trata de un cuento que narra las desigualdades en la lucha entre campesinos y soldados, pero sobre todo la ambición y mezquindad de los militares. (Muñoz, 1972: 22).

En 1930 publica *El hombre malo, Villa ataca a Juárez y La marcha nupcial*, otra antología de la Revolución, ésta en Talleres gráficos y Diario Oficial, México. El cuento que le da nombre a esta obra relata el ataque de Francisco Villa a Ciudad Juárez, Chihuahua (Puga, 17).

En 1932 publica *¡Vámonos con Pancho Villa!*, novela que lo consagró en el género de la novela de la Revolución. Fue publicada por primera vez por Espasa – Calpe en Madrid, España. Posteriormente fue traducida al inglés en 1933, al alemán en 1935, al ruso fragmentariamente, al holandés y al italiano en Milán en 1953, así como dos ediciones más a cargo de Austral, la filial argentina de Espasa – Calpe (Puga, 18).

El principal atractivo de esta novela radica en la amalgama entre historia y ficción ya que entrelaza sucesos verídicos como el asalto a Columbus, la expedición contra Francisco Villa, las heridas que resultaron de ésta, así como su refugio en una cueva de la sierra; con las vivencias de Tiburcio Maya, personaje de ficción que transfigura las verdaderas experiencias dentro del movimiento armado. (Muñoz 2010)

En 1933 publica *Si me han de matar mañana*, su tercer volumen de cuentos y novelas cortas (Puga 18) –esta vez no totalmente acerca de la Revolución– y cuarta obra bibliográfica, con textos que hasta la fecha no se habían publicado antes en periódicos ni suplementos. Los 11 cuentos que la integran son: “El buen bebedor”, “Oro, caballo y hombre”, “*Looping the loop*” (único con temática no revolucionaria), “El festín”, “De hombre a hombre”, “Hermanos”, “Una biografía”, “Un disparo al vacío”, “Cadalso en la nieve”, “El perro muerto” y “El Repatriado”. Esta colección de relatos fue publicada en Ediciones Botas, México (Cuevas 2019).

En 1936 se publica la obra *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, por Espasa–Calpe, en Madrid, España, cuyo título en realidad fue *Santa Anna, el que todo lo ganó y todo lo perdió* (Muñoz, 1936); no sería hasta 1938 que se publicaría en México por primera vez como *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, bajo el sello de Ediciones Botas; la siguiente edición ya corrió a cargo del Fondo de Cultura Económica en 1983, casa editorial definitiva y que ha realizado varias impresiones hasta 2006 (Muñoz: 2006).

En esta biografía novelada, el autor da una apreciación de los motivos, ambiciones y acciones que llevaron al caudillo de la Nación a ganar, perder y recuperar la confianza del pueblo.

En 1941, publicó *Se llevaron el cañón para Bachimba*, en Espasa–Calpe. Segunda novela de Rafael F. Muñoz. Narra la vida de Álvaro Abasolo, un muchacho que a la edad de 14 años se ve privado de su padre como consecuencia del movimiento revolucionario, en el cual él mismo se tiene que desenvolver y batallar hasta alcanzar su madurez, razón por la cual esta obra podría considerarse dentro del género de novela de aprendizaje o de formación, al igual que otras como el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce o *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger, lo cual la coloca como única dentro de la literatura mexicana (Del Ángel: 2018). Esta obra tiene la particularidad que, aunque la casa Editorial Espasa–Calpe, que la publicó era española, tuvo que hacer la impresión en Argentina debido a los conflictos políticos con el fascismo en esos años (Puga, 18).

En 1955 publicó *Pancho Villa, rayo y azote*, en la editorial Populibros, México, como un homenaje a Francisco Villa, a quien admiraba.

En 1960, *Fuego en el Norte, cuentos de la Revolución*, en Libro – Mex, México. En esta obra, Rafael F. Muñoz retoma el cuento. Ese mismo año es incluido en la antología *La novela de la Revolución Mexicana*, en Ediciones Aguilar. Esta selección estuvo a cargo de Antonio Castro Leal, quien también se encargó de la introducción, cronología, prólogos a las obras e índice de lugares. Aquí Rafael F. Muñoz comparte páginas con Mariano Azuela, Nellie Campobello, Martín Luis Guzmán, Miguel N. Lira, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno, José Mancisidor, José Rubén Romero, Francisco L. Urquizo, José Vasconcelos y Agustín Vera (Cuevas: 2019).

En 1965 de nuevo es incluido en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, de Empresas editoriales / Porrúa, México. Emmanuel Carballo

compila sus conversaciones con Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Octavio G. Barreda, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, José Gorostiza, Agustín Yáñez, Artemio de Valle – Arizpe, Jaime Torres Bodet, José Vasconcelos, Julio Torri, Rafael F. Muñoz, Martín Luis Guzmán, Genaro Fernández McGregor, Juan José Arreola, Nellie Campobello, Salvador Novo, Julio Jiménez Rueda y Ramón Rubín, a partir de entrevistas que había realizado desde 1958 y que habían aparecido previamente en la prensa escrita (Carballo: 1965). Este libro ha sumado en subsecuentes ediciones, a: Mauricio Magdaleno, Juan Rulfo y Elena Garro; por lo cual cambió su título a *Protagonistas de la literatura mexicana*, cuyas reimpressiones en la Editorial Porrúa han continuado hasta 2003 (Carballo: 2003).

En 1967, apareció *Obras incompletas, dispersas o rechazadas*, publicado por Ediciones Oasis, México. Este libro está conformado por cuentos con temática de la Revolución.

En 1969, publica una obra dramática: *Traición en Querétaro. Un libreto para cine*, por Ediciones Oasis, México. Este libro está considerado dentro de la dramaturgia.

Falleció, según Fernando Tola, de un derrame cerebral una noche festiva mientras jugaba dominó (Cuevas: 2018).

Desde entonces su obra ha sido reeditada y reimpressa en distintas ocasiones a cargo de diferentes editoriales, al mismo tiempo que mucho de su trabajo ha sido seleccionado para varias antologías de novela y cuento de la Revolución, así como en otras compilaciones de escritores mexicanos e hispanoamericanos del siglo XX.

Resalta entre estas reediciones, la compilación póstuma titulada *Relatos de la Revolución. Cuentos completos*, que fue publicada en 1976 por la editorial Utopía, a cuatro años de la muerte de Rafael F. Muñoz y prologada por Felipe Garrido.

Este libro recopila toda la obra de Rafael F. Muñoz, incluso textos inéditos y otros rescatados de las ediciones impresas de *El Universal* y otros diarios; tuvo una segunda reimpression en 1985 a cargo de la editorial Grijalbo.

I.IV. Influencias del autor

A Rafael F. Muñoz no le gustaba pensar demasiado en el pasado remoto, por el contrario, prefería enfocarse en el pasado inmediato, con miras al presente y desde luego, al futuro. Sus gustos literarios mexicanos eran Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y

Gregorio López y Fuentes (Puga 16), todos ellos, representantes de la primera generación de escritores de la Revolución.

De Mariano Azuela apreciaba *Los de abajo*, de la que precisaba que no era una novela revolucionaria, sino de la Revolución, esencialmente antirrevolucionaria; consideraba que no era la más brillante, pero sí la más vivaz y espontánea, la mejor obra de Azuela, según escribió Puga (16, 17).

Respecto a los que para él sí hacían novela revolucionaria, están Martín Luis Guzmán y Mauricio Magdaleno. Gregorio López y Fuentes era su amigo. De Martín Luis Guzmán dijo que *El águila y la serpiente* consagró la novela de la Revolución y que su elegancia y pulcritud en comunión con la “pugna mexicana” la elevaron a la literatura universal (Puga 17).

Referente a las influencias en su escritura, Rafael F. Muñoz destacó la figura del mexicano Heriberto Frías, quien, como él, había ejercido también el periodismo al mismo tiempo que recurrió a la novela para expresar su crítica social:

El escritor que influyó directamente en mi gusto literario fue Heriberto Frías, cuya novela *Tomóchic* despertó en mis años de adolescente ocupado ya en el periodismo, la ambición del novelista (Puga, 18).

Sin embargo, Muñoz también destaca la influencia que ejercieron sobre él la obra de otro mexicano, Emilio Rabasa y Henri Barbusse, a quien leyó cuando tenía 25 años (Carballo 298)

En este sentido, también abonó que influyeron en él particularmente los novelistas rusos, tanto clásicos como modernos, a quienes conocía bien, según admitió: “Conozco bien las obras de Archibachiev, Chéjov, Leónidas Leónov, Dostoyewsky, Kuprin, Bunin, Constantino Fédin, Béskov. Averschenko, Gorki y Erehnburg” (Puga 18).

Para Mario Puga, la influencia de la literatura rusa, particularmente de Averschenko, es clara en cuentos como “El gran bebedor”, donde el realismo crítico se deja ver a partir de la temática de la Revolución (Puga 18).

I.V. Estilo narrativo de Rafael F. Muñoz

La narrativa de Rafael F. Muñoz es como su expresión oral, “sabrosa y objetiva” según Emmanuel Carballo (293) lo cual puede constatarse en toda su obra, pero no por eso

está despojada de calidad literaria, conciencia social o crítica, elementos que, pese a su animadversión por el encasillamiento, lo clasifican como novelista de realismo crítico como Anatole France, Eça de Queiroz y Henri Barbusse, según apunta Puga (18).

Referente a sus comienzos, él mismo relató que se inició en el cuento, los cuales aparecían semanalmente en *El Universal Gráfico*, paralelamente ejercía el periodismo antes de finalmente volcarse en su totalidad a la literatura:

Comencé escribiendo cuentos. El primero de ellos, “El feroz cabecilla” (que daría, andando el tiempo, título a uno de mis libros de narraciones cortas). [...] Yo salté, como otros muchos, del periodismo a la literatura. Mejor: con las herramientas del periodista, con sus vicios y virtudes, me adentré en las letras (Carballo 293).

El cuento rige la obra de Rafael F. Muñoz, desde las publicaciones semanales que fueron compiladas y publicadas como libros, siendo ejemplos *El feroz cabecilla: Cuentos de la Revolución en el Norte* y *Si me han de matar mañana...*, hasta su novela *¡Vámonos con Pancho Villa!*, quizá la más conocida de su obra, de la que él mismo refirió que no estaba pensada originalmente como una novela, sino como una compilación de cuentos, los cuales eran publicados por entregas:

¡Vámonos con Pancho Villa! nació de manera casi espontánea -nos dice-. Tenía el compromiso de entregar un cuento semanal a mi periódico. Inicié una serie a base de seis personajes que ocurren azares y penurias en los días de la Revolución. Ocurrió que a medida que avanzaba en el relato daba muerte uno a uno a estos personajes. Mas llegó el momento en que sólo quedaba el sexto compañero o de la partida. Decidí salvarlo. Y con sus reflexiones sobre la Revolución compuse toda la segunda parte del *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Puga18).

Su estilo casi periodístico, como él mismo dijo, con vicios y virtudes (Carballo, 293), le imprimió a sus cuentos una vitalidad que trasladó también al resto de su narración, enérgica, “fresca” (Carballo 294).

Este estilo dotó a sus obras, tanto periodísticas como literarias y biográficas de una gran agilidad narrativa, pero también le valió detractores, tal como apunta José Francisco Conde (1991: 2):

Rafael F. Muñoz ejerció también el periodismo y desempeñó algunos cargos burocráticos. Tal vez por eso José Revueltas, en feroz crítica a los narradores cercanos a su tiempo, se refería al autor chihuahuense como alguien que retrataba una realidad pintoresca engolfado en su puesto burocrático. (2)

Esta misma “frescura” fue razón para que entonces se dijera “despectivamente” de él que era historiador y no cuentista (Carballo 294), pero la crítica no lo llevó a traicionarse y hacer modificaciones a sus textos, acciones que consideraba falta de sinceridad e hipocresía, pero también, a nivel estilístico, las correcciones le parecían grotescas, una mutilación:

Soy partidario de que los textos se publiquen tal como fueron escritos. El retoque es grotesco, revela insinceridad. Equivale más o menos a la terquedad de una señora que intenta sepultar su pasado indecoroso. Si nuestro pasado como escritores tenía errores: gramaticales, técnicos, y si posteriormente los superamos, si logramos depurar el lenguaje, combinar las palabras con belleza, construir hábilmente las anécdotas, debemos sentirnos satisfechos del progreso alcanzado, y permitir que los curiosos (los críticos) establezcan una comparación entre lo que fuimos como verdes y lo que hemos llegado a ser como maduros (Carballo 293, 294).

Esta comparación también puede aplicarse a sus novelas *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Se llevaron el cañón para Bachimba*. Si bien ambas tienen la forma de novela, la primera no fue concebida originalmente así, a diferencia de la segunda, cuya unidad no desvirtúa la vitalidad de toda la prosa de Rafael F. Muñoz, quien referente a la técnica novelística señaló la importancia de proyectarla desde el principio, de “calarla”:

Una novela se concibe de la misma manera como se proyecta un edificio. Si usted construye un piso de cinco metros de altura, otro de uno y medio, otro más de siete, aquello resulta horrible. [...] Calar por otra parte, la resistencia de los materiales. [...] Calar en la entraña de los personajes (Carballo 297).

Con lo cual resalta la importancia del cálculo y la estructura de la novela, su argumento, la relación de los capítulos, la cohesión y la profundidad de los personajes.

También señaló que, si bien su obra podría clasificarse como crítica histórica, no le gustaban los “encasillamientos”:

No me interesa el encasillamiento del autor en escuela literaria alguna. [...] No es improbable que otros me juzguen como un realista crítico, puesto que es verdadera mi preocupación por expresar en mi obra, aspectos de la realidad de nuestro México, procurando mantenerme siempre cerca de la evidencia histórica y social (Cuevas 18).

Muñoz abundó en la importancia de una lectura ecléctica, la autocrítica escritural y el autodidactismo:

En México casi todos somos autodidactos [SIC]. Nadie nos orienta. Debemos aprender a escribir guiados por nosotros mismos. Yo creo haber aprendido leyendo las obras maestras de la novelística universal. Allí creí haberme dado cuenta de cuáles eran los aciertos y cuáles los defectos. Allí aprendí cuando la descripción o un diálogo son demasiado largos o demasiado cortos. Para mí la descripción y el diálogo son los dos aspectos expresivos con que cuenta el autor (Carballo 297).

En lo referente a la libertad creativa, Muñoz dice que mientras la novela fue para él más rigurosa, pues era donde más precisión de los acontecimientos y mayor detalle de los personajes –sobre todo los históricos– se requería, el cuento significó en cambio mayor libertad escritural:

Los cuentos son, quizá, mi obra más fresca, la menos elaborada. No tuvieron reparación alguna, ni modelos, ni moldes, ni retoques. Son la naturalidad. Cuando dicen, despectivamente que soy historiador, en mi fuero interno me conformo con ser firme cuentista (Carballo 294).

Otra cualidad en la narrativa de Muñoz es la capacidad de síntesis sin perder los detalles, como refiere Conde (3):

Con todo, una de las características más notables en la narrativa de Rafael F. Muñoz es su capacidad para la síntesis, posiblemente por la práctica del periodismo; además poseía una rara habilidad para propiciar impresiones duraderas; sabía captar el detalle preciso de los hechos y manejarlo casi siempre con una gran economía de recursos narrativos.

Su experiencia dentro de la lucha revolucionaria le proporcionó material de inspiración, y su habilidad de concisión, aunada a la de captar y plasmar los detalles, proveyeron de tal intensidad su narrativa, que su obra se asoció no sólo al realismo crítico, también al tremendismo, como declara Conde:

Tanta sangre y tanta muerte hacen pensar en el tremendismo narrativo como una fácil resolución de sus cuentos. Pero no hay tal. Antes bien, ese es uno de sus mayores recursos como narrador. De hecho, significa tomar distancia del material por narrar y presentarlo sin tomar partido. Y esto implica una mirada objetiva de los hechos de guerra. (3)

Pero, aunque exprese la sordidez de las batallas con precisión e intensidad periodística, y sin perder de vista la objetividad, sus relatos carecen de la seriedad solemne o del patetismo que podría suponerse, aún más: Muñoz esgrime estos elementos tan ágilmente, que el resultado es una narración cruda pero cargada de ironía que satiriza los eventos relatados. Al respecto dice Conde que:

Está claro el sentido irónico en "El feroz cabecilla". Los hechos que suceden en campaña son deformados por los redactores de cartas, partes, informes, que consignan victorias que jamás fueron alcanzadas y actos heroicos que nunca se realizaron. Un parte de guerra, agrandado al pasar de mano en mano, logra que se condene a muerte a "un feroz cabecilla vencido en una batalla feroz", y en realidad, ese "feroz cabecilla" era un pobre mutilado moribundo, abandonado a su suerte por un pequeño grupo de compañeros en plena huida. Por esta "hazaña", un mediocre y oscuro general se convierte en héroe y "ejemplo para las generaciones futuras".

El resultado es que, en cada una de las estaciones, el parte de guerra sirve para recomendar ascensos. La autoglorificación es delirante. El parte de guerra va aumentando de acuerdo con el grado del emisor. (5)

Esto mismo que Muñoz plasma en "El feroz cabecilla" también se encuentra en muchos otros cuentos y aun novelas, es otro de los rasgos distintivos de su estilo y que no por común en su obra ni por característico suyo, pierde importancia, al contrario, este tono fue retomado y adoptado por otros como Jorge Ibarguengoitia, como comenta Conde (5): "Tendrían que pasar varios años para que Jorge Ibarguengoitia y Mario Vargas Llosa completaran esa visión nada heroica de los ejércitos."

II. *Santa Anna. El dictador resplandeciente*. Historia de su publicación

La novela de corte biográfico –también si se quiere, biografía de corte novelesco– que la mayoría de los lectores conoce como *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, es la quinta edición publicada en 2003 y su reimpresión de 2006, del Fondo de Cultura Económica, una edición rústica, de bolsillo, bajo la colección *Popular*.

Norma Angélica Cuevas Velasco, ubica la primera edición de la obra *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, en 1937 a cargo de Ediciones Botas, hace 86 años. Sin embargo, esto es una doble equivocación: Primero porque según registros de la Enciclopedia de la Literatura en México, esta edición de Botas se publicó en 1938 y no en 1937. Segundo, porque ésta no es la primera edición de *Santa Anna. El dictador resplandeciente* ni siquiera en México, ésta es de otra editora en 1937.

Según la Enciclopedia de la Literatura en México, Ediciones Botas, –que inició su catálogo en 1909 con la obra *Florilegio: Cuentos*, de Manuel Romero de Terreros y Vinet, y cerró con *Los brazos necesitan almohadas*, de Angelina Muñiz – Huberman en 1991–, no volvió a publicar otra edición de *Santa Anna. El dictador resplandeciente* después de 1938.

Hasta 1938 la edición más conocida era la de este año, por lo que suele pensarse erróneamente que la primera edición corresponde a este año, cuando en realidad es la segunda sólo en México. En consideración a esta situación, a continuación, se realiza un esquema de la historia editorial de esta obra de F. Muñoz.

La tercera edición en México no se realizaría sino hasta 1983, a cargo del Fondo de Cultura Económica, 40 años después.

Esta tercera edición en México fue la primera bajo el sello del Fondo de Cultura Económica y vio 10 reimpressiones hasta 2003.

La cuarta y más reciente edición en México, fue publicada en 2003, a 20 años de su antecesora, la tercera, a 65 de la segunda y a 66 de la primera; siguió a cargo del Fondo de Cultura Económica. Contó con una reimpresión en 2006.

En el Fondo de Cultura Económica, la genealogía de las ediciones y las reimpressiones de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, se complejiza a partir de 1983, cuando se publicó la tercera edición en México y primera en la editorial, y hasta 2002, cuando se realizó la décima reimpresión. Los trajes de estos años no pueden encontrarse.

La cuarta edición en México y segunda del Fondo de Cultura Económica, en 2003 y su reimpresión de 2006, son los únicos ejemplares que circulan libremente, así como los que la mayoría de los lectores actuales conoce.

El orden de las impresiones en México, de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, es el siguiente:

Primera edición de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, de Rafael F. Muñoz: Talleres Gráficos de la Nación, 1937.

Segunda edición de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, de Rafael F. Muñoz: Ediciones Botas, 1938.

Tercera edición de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, de Rafael F. Muñoz: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1983. Con 10 reimpresiones hasta 2002.

Cuarta edición de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, de Rafael F. Muñoz: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2003. Con una reimpresión en 2006.

En 66 años, es decir, desde la primera publicación mexicana de 1937 de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, hasta 2003, se han hecho cuatro ediciones a cargo de tres editoriales; una por Talleres Gráficos de la Nación, otra por Ediciones Botas y las dos últimas a cargo del Fondo de Cultura Económica.

Sin embargo, es poco sabido que, un año antes que la primera en México, se imprimió una edición española que tuvo un nombre diferente: *Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió*, a cargo de Espasa-Calpe, en 1936, por lo que ésta es en realidad la primera edición.

Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió, a cargo de Espasa-Calpe, de 1936, sólo puede encontrarse a precios de coleccionista, oscilando entre los 1000 y 3000 pesos mexicanos.

Entonces la primera edición de *Santa Anna. El dictador resplandeciente* en México, sí fue en 1937, pero no fue la de Ediciones Botas, sino de Talleres Gráficos de la Nación. La segunda sí estuvo a cargo de Ediciones Botas, pero fue en 1938. La tercera y la cuarta fueron en 1983 y 2003, respectivamente, fueron publicadas por el Fondo de Cultura Económica.

Sin embargo, al haber una edición previa a la primera en México, es decir, la de 1937, un año antes, en 1938, ésta es en realidad la primera, aunque se haya publicado en España.

Aquí surgen las primeras cuestiones: ¿La obra que en México se conoce desde 1937 hasta 2003, como *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, es la misma que *Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió*, publicada un año antes, en 1936, en España? Y, de ser la misma, ¿por qué Rafael F. Muñoz cambió el nombre de su obra cuando la publicó por primera vez en México? Asimismo, ¿cuáles son las diferencias entre ambas publicaciones? Bajo el mismo supuesto de que son la misma obra, ¿por qué su autor no la publicó por primera vez en México?

Para empezar a dar respuesta a la primera cuestión, está lo que dice el mismo Rafael F. Muñoz a Emmanuel Carballo en su libro *Protagonistas de la literatura mexicana*:

- Por años, la gente sólo quería que yo escribiese sobre Pancho Villa. Cuando concluí la biografía sobre Santa Anna nadie la quería editar. [...] La primera versión era de ochocientas páginas. [...] Tras una lectura general, decidí hacerla de nuevo, aligerarla. [...]

- ¿Qué diferencias advierte entre la edición de 1936 y la de 1945? [SIC]

- Por razones editoriales, la de Espasa-Calpe [1936] apareció mutilada. En la edición de Botas [1938], en cambio, el texto está completo. Otra diferencia: aquella llevaba como subtítulo *El que todo lo ganó y todo lo perdió*; ésta, *El dictador resplandeciente*. (300, 3001)

Así pues, el mismo Muñoz responde que *Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió*, de 1936, publicada por Espasa-Calpe en España, difiere de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, de 1938 en México por Ediciones Botas en el título y la extensión, que es mayor.

Una vez dado por sentado esto, quedan las siguientes preguntas: ¿En qué consisten las diferencias entre la edición española y la mexicana? Y: ¿Por qué se cambió el subtítulo al libro de la versión de 1938?

En el mismo fragmento Rafael F. Muñoz declara que sí hay una diferencia entre ambas ediciones, ya que, pese a tratarse de, en esencia, la misma obra, “Por razones editoriales, la de Espasa-Calpe [1936] apareció mutilada. En la edición de Botas [1938], en cambio, el texto está completo.” (3001)

A esto añade que: “Otra diferencia: aquella llevaba como subtítulo *El que todo lo ganó y todo lo perdió*; ésta, *El dictador resplandeciente*.” (300)

De esto último se concluye que la edición mexicana de 1938 difiere de su antecesora española de 1936 en ser un texto más extenso, pero también más acorde a como la ideó en un principio Muñoz al llevar el manuscrito a España.

La otra diferencia es el título, que cambia de *El que todo lo ganó y todo lo perdió*, a *El dictador resplandeciente*; sin conocer en los motivos que llevaron a Rafael F. Muñoz a realizar dicho cambio de una edición a otra, sin mencionar nada acerca de consejos editoriales, razones tipográficas o incluso políticas, el autor hace suponer que se debe únicamente a un mero cambio de estilo, a un asunto literario.

En lo referente a porqué la primera edición se realizó en España y no en México, el autor le dice a Emmanuel Carballo que esto sucedió porque: “Cuando concluí la biografía sobre Santa Anna nadie la quería editar” (300)

Lo anterior se debió, según el propio Muñoz, a que: “Por años, la gente sólo quería que yo escribiese sobre Pancho Villa” (300).

Sin embargo, la efervescencia por la temática de la Revolución que había en esa época, no fue la única razón, por la cual en México nadie quería editar dicha obra. Según el mismo F. Muñoz, la otra razón de peso fue que entonces –y aún ahora– se tenía una opinión bastante negativa de Antonio López de Santa Anna: “La persona de Santa Anna me interesó [...] porque nadie la [SIC] quería. [...] Me molestaba que unánimemente todos lo repudiasen.” (300, 3001)

Rafael F. Muñoz comenta que por aquel tiempo, “Vasconcelos, por ejemplo, lo llama “traidor Abominable”. (301). El autor también refiere en la misma entrevista con Carballo, que incluso mientras intentaba que se editara el libro en México: “Un funcionario de la Secretaría de Educación me dijo: ¿Por qué se ocupa de Santa Anna, que vendió la mitad mayor de nuestro territorio?” (300)

Estos fragmentos resultan curiosos porque dejan ver que hacia 1930, el discurso oficial mostraba una opinión desfavorable del personaje histórico de Antonio López de Santa Anna.

Hasta este punto queda claro que la primera edición fue una “recortada” que se publicó en España, por Espasa – Calpe en 1936, bajo el nombre de: *Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió*, sin embargo, a esta edición no siguió la de *Santa Anna. El*

dictador resplandeciente de Ediciones Botas en México, el año de 1938, sino que hay una intermedia que apareció en 1937.

- Existe de este libro una edición intermedia, la de 1937. ¿Es igual a las ya citadas?

- Como Espasa–Calpe envió a México sólo unos cuantos ejemplares, y nadie parecía haber leído mi obra, Gustavo Ortiz Hernán, entonces director de los Talleres Gráficos de la Nación, imprimió un millar de ejemplares, basándose para hacerlo en el texto original. (301)

Así pues, la primera edición fue la española de Espasa–Calpe en 1936, titulada *Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió*, una edición recortada de 256 páginas.

La segunda edición fue la de Talleres Gráficos de la Nación, ya en México, el año de 1937, más apegada al texto original, es decir, más extendida, según refirió Muñoz, y ya con el título de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, la cual constó de mil ejemplares.

La tercera edición fue la de Ediciones Botas el año en 1938, también en México, siendo la definitiva: con la misma extensión y título de su predecesora.

La cuarta edición fue la que estuvo por primera vez a cargo del Fondo de Cultura Económica (FCE) en 1983. Ésta contó con diez reimpressiones en distintos años, siendo la última, la realizada en 2002, un año antes de salir la quinta y última edición.

La quinta siguió a cargo del Fondo de Cultura Económica, publicada en 2003. Ésta tuvo una segunda reimpresión en 2006. Contó con 274 páginas.

Dado que *Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió*, de Espasa – Calpe, en 1936, publicada en España, se basa en el manuscrito original, pero recortado por razones editoriales, es básicamente la misma obra que la que apareció por primera vez en México el año de 1937 bajo el sello de Talleres Gráficos de la Nación, ya con el subtítulo de *El dictador resplandeciente*, así como las posteriores que publicó primero Ediciones Botas en 1938 y el Fondo de Cultura Económica a partir de 1983 y hasta 2003, queda claro que la española puede considerarse como la primera de cinco ediciones.

De tal manera que, el orden definitivo del total de las ediciones de *Santa Anna. El dictador resplandeciente* queda en realidad de la siguiente manera:

Primera edición de *Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió*, de Rafael F. Muñoz: Espasa–Calpe, España, 1936.

Segunda edición de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, de Rafael F. Muñoz: Talleres Gráficos de la Nación, México, 1937.

Tercera edición de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, de Rafael F. Muñoz: Ediciones Botas, México, 1938.

Cuarta edición de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, de Rafael F. Muñoz: Fondo de Cultura Económica, México, 1983. Con 10 reimpresiones hasta 2002.

Quinta edición de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, de Rafael F. Muñoz: Fondo de Cultura Económica, México, 2003. Con una reimpresión en 2006.

Establecido lo anterior, sólo faltaría analizar en qué consisten las diferencias de contenido y estructurales, entre la primera y la segunda edición; ya no entre la primera y tercera porque sería redundar, igual que tampoco hace falta una comparación entre la segunda y tercera porque sus diferencias consisten en actualizaciones de léxico o correcciones gramáticas, como se verá más adelante.

II.I. Diferencias entre la edición de 1936 y la de 2003

En 1936 *Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió*, se editó por primera vez bajo el sello editorial de Espasa-Calpe. En 1937, pasó a renombrarse como *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, para su segunda edición, que fue la primera de cuatro en México.

La primera edición mexicana de la biografía de quien primero fuera militante del realismo, después general insurgente y durante su apogeo, dictador mexicano, estuvo a cargo de Talleres Gráficos de la Nación y presentaba notables diferencias con respecto a la edición española, su predecesora. En palabras del propio autor, la edición de 1937 que fue la primera que se hizo en México, se imprimió “basándose en el manuscrito original”, como expresa en la entrevista que concedió a Emmanuel Carballo en *Protagonistas de la literatura mexicana* (301).

Entre la segunda edición de 1937 de Talleres Gráficos de la Nación y la tercera de 1938 de Ediciones Botas no hay diferencia, así como tampoco entre la cuarta edición en 1983 y la quinta en 2003, que estuvieron a cargo del Fondo de Cultura Económica.

Así pues, sólo presentan diferencias entre sí, la edición de 1936, *Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió* y *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, de 1937.

Al estar fuera de circulación la edición de 1937, pero no diferenciarse de sus sucesoras de 1938, 1983 y 2003, y siendo que las primeras tres ediciones mexicanas no

pudieron encontrarse para la presente investigación, la siguiente comparación se hace con la primera edición, de 1936 y la quinta, de 2003 en su reimpresión de 2006.

Entonces, ¿en qué se diferencian ambas versiones? Para empezar, la extensión de *El que todo lo ganó y todo lo perdió*, de 1936, es más corta con respecto a su sucesora, que sí se basó en el manuscrito original del autor, según dijo Muñoz a Carballo en entrevista: “Por razones editoriales, la de Espasa – Calpe [1936] apareció mutilada.” (301)

En cambio, el primer *Dictador resplandeciente*, que publicó Talleres Gráficos de la Nación, sí respetó la extensión del manuscrito original, tal como lo advirtió Muñoz a Carballo, en la entrevista que ya se mencionó.

Rafael F. Muñoz dijo a Emmanuel Carballo, en lo referente a la segunda edición que:

Como Espasa–Calpe envió a México sólo unos cuantos ejemplares, y nadie parecía haber leído mi obra, Gustavo Ortiz Hernán, entonces director de los Talleres Gráficos de la Nación, imprimió un millar de ejemplares, basándose para hacerlo en el texto original (301).

De tal manera que la primera edición mexicana de *Santa Anna* fue más extensa, pero también fue modificada en su nombre, al intercambiar el subtítulo *El que todo lo ganó y todo lo perdió* por *El dictador resplandeciente*.

Esta edición extendida de 1937, publicada por Talleres Gráficos de la Nación, es la misma que un año más tarde, en 1938, publicaría Ediciones Botas, que, al decir del autor, también se basó en el manuscrito original, tal como menciona a continuación:

Por razones editoriales, la de Espasa–Calpe [1936] apareció mutilada. En la de Ediciones Botas [1938], en cambio, el texto está completo. Otra diferencia: aquella llevaba como subtítulo *El que todo lo ganó y todo lo perdió*; ésta, *El dictador resplandeciente*. (301)

De lo anterior se concluye que Rafael F. Muñoz sólo advierte a Emmanuel Carballo dos distinciones entre ediciones: una entre *El que todo lo ganó y todo lo perdió* de 1936 y *El dictador resplandeciente*, de 1937 y 1938, basadas ambas en el manuscrito original.

La cuarta edición, de 1983 –con sus 10 reimpresiones– y la quinta edición, en 2003 –con su reimpresión en 2006–, ambas a cargo del Fondo de Cultura Económica, son iguales a la segunda y tercera edición, de 1937 y 1938, respectivamente.

Al no haber diferencia entre la segunda, tercera, cuarta y quinta edición, se concluye que sólo hay dos ediciones deferentes: la de 1936 y la de 1937, que, al ser igual a la última,

publicada en 2003, es posible realizar un análisis comparativo entre la edición española y cualquiera de sus sucesoras mexicanas.

Por tal motivo a continuación se realiza un análisis comparativo únicamente entre la primera y la quinta edición que es la que se comercia actualmente.

La primera distinción que se observa se encuentra en el índice, cuya ubicación cambia de estar al principio, en la página 5, a estar al final, en la página 277. Luego se encuentra la adhesión del prólogo “La figura del caudillo”, escrita por Felipe Garrido para la edición de 2003, que no formaba parte de la de 1936, pues nació en 1942.

La tercera diferencia en el índice radica en el título del capítulo “La guerra de Texas”, que en la última edición se escribe: “La Guerra de Texas”, cambiando de minúscula a mayúscula la G en la palabra “guerra”. La cuarta diferencia se encuentra en el título del capítulo “La Guerra de los Pasteles”, que en la edición de 1936 se escribe con entrecorillado español, latino o angular “Guerra de los Pasteles” y se deja fuera el artículo “la”, mientras en la de 2003 se lee sólo “La Guerra de los Pasteles”, sin ningún entrecorillado que destaque el nombre de la guerra.

La quinta diferencia se ubica en el nombre del capítulo “La guerra con Estados Unidos”, que en la última edición se llama “La guerra con los Estados Unidos”, añadiéndole únicamente del artículo “los”.

La sexta diferencia aparece en el nombre del último capítulo, que en la primera edición se llamó “El fin”, mientras que, en la quinta, el nombre cambia a “Las últimas jornadas”.

Finalmente, la séptima y última diferencia del índice se encuentra luego del último capítulo (pero antes de la bibliografía), en la publicación de 1936, donde viene un apartado complementario llamado “Presidentes de México desde la caída del Imperio de Iturbide hasta el triunfo del plan de Ayutla”.

Este apartado ya no figura en la edición de 2003 (sin embargo, conservó la bibliografía).

Lo señalado anteriormente puede constatarse más claramente en la siguiente tabla:

Índice de <i>Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió.</i>	Número de	Índice de <i>Santa Anna. El dictador resplandeciente.</i> Fondo de Cultura	Número de
--	-----------	--	-----------

Espasa – Calpe. España, 1936.	página	Económica. México, 2003.	página
Índice	5	<i>La figura del caudillo</i>	7
La Independencia	9	La Independencia	13
El Imperio	29	El Imperio	37
La República	61	La República	73
La expedición de Barradas	78	La expedición de Barradas	91
Federalismo y centralismo	96	Centralismo y federalismo	107
La guerra de Texas	113	La Guerra de Texas	123
La “Guerra de los Pasteles”	140	La Guerra de los Pasteles	151
Caos y dictadura	158	Caos y dictadura	171
La guerra con Estados Unidos	185	La guerra con los Estados Unidos	197
Destierro y apogeo	232	Destierro y apogeo	241
El fin	253	Las últimas jornadas	261
Presidentes de México desde la caída del Imperio de Iturbide hasta el triunfo del plan de Ayutla	254	Bibliografía	277*
Bibliografía	257	Índice	Sin página

Es oportuno añadir, que la edición del Fondo de Cultura Económica presenta una errata en el índice de la edición del Fondo de Cultura Económica: la “Bibliografía” se ubica en la página 277, sin embargo, en realidad se encuentra antes, en la 275.

En lo que respecta al número de páginas, la edición de 1936 consta de 259, en las cuales se observa (tomando como referencia la página 30) que hay 53 caracteres por línea y 37 líneas por página, entonces se estiman 1961 caracteres por página y, al contar con 259 páginas, el estimado total de caracteres es de 507,899.

Por su parte, la otra edición cuenta con 277 páginas, en las que, (tomando como referencia la página 38, que es la equivalente en contenido a la tomada de la primera edición), hay 59 caracteres por línea y 40 líneas por página, por lo que se estiman 2,360 caracteres por página, y al tener 277 páginas, suman un aproximado de 653,720 caracteres.

En conclusión, entre la edición de 1936 y la de 2003, hay una diferencia de 6 caracteres por línea, 3 líneas por página, 399 caracteres por página, 145,821 caracteres en total y 18 páginas, en favor de la última edición.

Sin embargo, es preciso comentar que esto es el estimado más exacto, más no un resultado puntual, ya que ambas ediciones cuentan con espacios entre párrafos, así como no todos los capítulos acaban en la última línea o empiezan desde la primera.

Ahora, en cuanto a las diferencias en la estructuración de los capítulos de cada edición, aunque en nombre y contenido pueden ser correspondientes, la conformación de uno y otro difiere en número de párrafos, pues en la de 2003 algunos se separan, mientras a otros se les añade texto, por lo que aquí son más numerosos y no llega a haber una correspondencia exacta, además de que la edición de 300 se actualizan frases y palabras.

Por ello, no se hace una comparación de párrafo contra párrafo, ya que no coincidirían, mejor se procede a comparar aquellos que expresan lo mismo pero que difieren porque en la quinta edición se cambiaron algunas palabras por considerarse arcaísmos o porque se les sumó texto.

A continuación, una tabla comparativa del capítulo “La Independencia”, a la izquierda el párrafo de 1936 y a la derecha el de 2003, donde aquellas partes modificadas o añadidas, se resaltan en negritas:

Edición de 1936	Edición de 2003
<p>El licenciado levanta su sombrero de copa cuadrada, y aprovecha para quitarse el sudor de la frente con su gran pañuelo verde y rojo, de seda de la China. Pp. 10.</p>	<p>El licenciado levanta su sombrero de copa cuadrada, y aprovecha para quitarse el sudor de la frente con su gran pañuelo verde y rojo, de seda de la China.</p> <p>Frente a una posada se detiene la diligencia de Jalapa, tirada por seis mulas resoplantes; bajan los viajeros con sus amplias maletas de terciopelo floreado y los cocheros cubiertos de arena de las dunas van a echarse un trago en la más próxima taberna.</p>

	<p>- Buenas tardes le dé Dios, señor licenciado...</p> <p>El hombre del casacón saluda y saluda mientras el jovencillo sonreía a las fruterías y se pone listo para ver si alguna viajera descubre algo más que el tobillo, al bajar de la diligencia. Pp. 14.</p>
<p>- Pase usted, señor licenciado.</p> <p>Malas noticias llegan de España en esos primeros meses de 1810. La derrota de Austria en Wagram ha dado a Napoleón la posibilidad de enviar otros cien mil hombres para ver de aplacar al pueblo insurgente. Los ingleses retroceden hasta Portugal, y para resistir a Massena apoyan las espaldas en el mar. Pp. 10, 11.</p>	<p>- Pase usted, señor licenciado...</p> <p>Los españoles de las Indias tienen los ojos de su patriotismo vueltos a Europa. Más de dos años hace que tropas francesas, enviadas por Napoleón a través de la península ibérica para llevar hasta los puertos lusitanos el bloqueo continental contra Inglaterra han colocado en el trono de Fernando VII a José Bonaparte, “El Intruso”. Pero España es el único país de Europa en que el pueblo no acepta los gobernantes impuestos por Napoleón ni tolera la presencia de sus tropas: se levanta en Madrid el dos de mayo; hace capitular a Dupont a la orilla del Guadalquivir, resiste en Zaragoza a Lefreve primero y a Moncey después; y contra el mismo Napoleón y sus mimados de la victoria mantiene, en la península, la guerra y en las Indias, la fe.</p> <p>En cada puerto de las colonias, los galeones de España son esperados ansiosamente. Los impresos que</p>

	<p>informan de las operaciones militares y excitan a los españoles a no reconocer nunca a José Bonaparte, avivan la llama, y los hijos de españoles, nacidos en América, van entusiastas a ponerse bajo las banderas del rey Fernando.</p> <p>Malas noticias llegan de España en esos primeros meses de 1810. La derrota de Austria en Wagram ha dado a Napoleón la posibilidad de enviar otros cien mil hombres para ver de aplacar al pueblo insurgente. Los ingleses retroceden hasta Portugal, y para resistir a Massena apoyan las espaldas en el mar. Pp. 14, 15.</p>
<p>Vivaracho y alegre, servicial y meloso con los superiores, zalamero, de adulaciones siempre a flor de labio, el joven don Antonio López parece dispuesto a todo, por subir.</p> <p>Su primera hoja de servicios dice: “Cadete don Antonio López de Santa Anna. Su edad, dieciséis años. Su País, Xalapa. Su condición, noble. Su salud, buena.” “Valor reconocido”, “capacidad, bastante”, pero aplicación “poca”, y conducta, “mediana”. Más que a estudiar, el caballero cadete se dedica a reñir a puñetazos con sus compañeros. Es el más pendenciero de la escuela. Pp. 12.</p>	<p>Vivaracho y alegre, servicial y meloso con los superiores, zalamero, de adulaciones siempre a flor de labio, el joven don Antonio López parece dispuesto a todo, por subir.</p> <p>Admira y envidia la roja cruz calavatreña en la casa de don Joaquín de Arredondo, sus charreteras que se desbordan en gruesos hilos de oro sobre los hombros y sus bordados de honor en el pecho. Y piensa: “¡Qué lástima que el Napoleón no llegue hasta la Nueva España o que los reales ejércitos de aquí no vayan a la metrópoli a hacer la guerra!...” La guerra... derrama la sangre de los hombres en campiñas y fortalezas, pasea la miseria por campos y</p>

	<p>ciudades, arrasa pueblos, incendia villas, deja a las naciones en luto y hambre. Pero los soldados conquistan la gloria, más rápidamente y mayor, mientras más prolongada y cruenta la guerra sea. Santa Anna quiere una guerra, en España o en Indias, contra franceses o contra moros, contra blancos o negros, pero una guerra.</p> <p>Su primera hoja de servicios dice: “Cadete don Antonio López de Santa Anna. Su edad, dieciséis años. Su País, Xalapa. Su condición, noble. Su salud, buena.” “Valor reconocido”, “capacidad, bastante”, pero aplicación “poca”, y conducta, “mediana”. Más que a estudiar, el caballero cadete se dedica a reñir a puñetazos con sus compañeros. Es el más pendenciero de la escuela. Pp. 16, 17.</p>
<p>Inflamado su espíritu, cuando una fracción del Fijo ataca al lego Villerías en su retirada hacia Matehuala, la mañana del 10 de mayo de 1811, el joven don Antonio tiene ganas de derramar hasta la última gota de su sangre: se bate como fiera, persigue a los insurgentes cuando se retiran, captura dos prisioneros, va y viene por el campo de batalla recogiendo armas abandonadas, buscando pertrechos utilizables; reúne un poco de ganado que los vencidos dejan atrás, y presencia cómo tres jefes</p>	<p>Inflamado su espíritu, cuando una fracción del Fijo ataca al lego Villerías en su retirada hacia Matehuala, la mañana del 10 de mayo de 1811, el joven don Antonio tiene ganas de derramar hasta la última gota de su sangre: se bate como fiera, persigue a los insurgentes cuando se retiran, captura dos prisioneros, va y viene por el campo de batalla recogiendo armas abandonadas, buscando pertrechos utilizables; reúne un poco de ganado que los vencidos dejan atrás, y presencia cómo tres jefes</p>

insurgentes son colgados de los árboles. Por primera vez en partes oficiales se habla de que “se condujo dignamente el Cadete D. Antonio López de Santa Anna.

En la provincia de Texas los insurgentes ocupan San Antonio de Béjar y degüellan “hasta sin auxilio de cristianos”, al coronel don Simón Barrera y al gobernador don Manuel Salcedo, “dejando sus cuerpos inseultos”. Ha cambiado el virrey. Ahora lo es don Félix María Calleja, a quien Arredondo teme y, por tanto, obedece. Le ordena salir, y sale rumbo a Texas. Pp. 14.

insurgentes son colgados de los árboles. Por primera vez en partes oficiales se habla de que “se condujo dignamente el Cadete D. Antonio López de Santa Anna.

...Y todavía le entusiasme la proclama contra los “viles cabecillas y perversos insurgentes”, cuando Arredondo vuelve a Tampico, cuando destaca el capitán Cayetano Quintero con una fracción en la que va el cadete, a batir al indio Rafael que está levantando en armas por la hacienda de Amoladeras. Sólo el día en que alcanzan a los alzados en los Altos de Romeral, 28 de agosto, y una flecha lanzada desde el matorral se le clava en el antebrazo izquierdo, al ver sobre la piel las primeras gotas de su sangre, tiene un instante de vacilación, palidece, deja caer su arma, mira a su alrededor con ganas de encontrar un escape... Pero el indio Rafael está derrotado, se pierde entre la maleza, termina el combate. Entonces, Antonio López recoge su arma, la levanta sobre la cabeza y da un grito de triunfo. Por esa herida le mandan un ascenso y un escudo de honor, que recuerda el lugar y la fecha de la acción, para que lo lleve cosido en la manga izquierda de su casaca.

Santa Anna, el de los ojos tan vivos que parecen no tener párpados, sonrío,

satisfecho y confiado en lo que le espera.

Arredondo es su maestro: no sólo aprende de él palabras sonoras y frases de relumbrón para las proclamas, sino también a moverse rápidamente, a no dar descanso al enemigo, a sorprenderlo, a entrar en las ciudades con repiques y salvas de artillería. Y como don Joaquín fusila por aquí, ahorca por allá, envía a caballería perseguir a éstos e infantería a combatir a los otros, en poco tiempo queda en paz la provincia de Nuevo Santander.

Entonces, ¿en qué ha de ocupar el tiempo el calavatreño?: “en fomentar los chismes entre todas las personas, sin distinción, contra los vecinos y contra los oficiales, en abusos de autoridad y en desaciertos de toda clase y a cada paso”. Hay que adularlo, para no caer en desgracia, como el capitán Vidal de Lorca, el padre capellán, del Campo, y el capitán del Fijo don Francisco Troncoso, que son encerrados con centinelas de vista, en los bajos de la casa donde vive Arredondo. Acepta todas las delaciones y manda instruir sumarias, una tras otra, vejando a todos los acusados, de modo que llega a infundir el pavor en propios y extraños.

“Divertíase también S. S. por las

noches en tocar generala a la hora más intempestiva, algunas veces para dar gusto a su amiga y que gozase del espectáculo que presentaban los oficiales, saliendo apresurados de todas direcciones a medio vestir, rumbo al cuartel. Dictaba regaños a los que llegaban con retraso, sin que se le escapara el padre capellán. Formaba la fuerza, la ponía a hacer ejercicios y evoluciones militares, y colocándose a su cabeza, hacía todas las formaciones que le venían a las mientes, marchando por las calles con la música, tambor batiente y piezas de artillería. Y después de corretear por todo el pueblo y de haber formado muchas veces en columna y desplegado otras tantas en batalla y de chocar contra las tapias o meterse en las zanjas a causa de la oscuridad, mandaba a tocar fajina y que la tropa se retirase a sus cuarteles, dándole las gracias por su puntualidad y destreza, aun cuando no hubiese hecho sino disparates en la mojiganda militar de media noche...”

Pero es extraordinariamente activo: sale a campaña cada vez que alguna partida aparece en cualquier parte. Nadie se le escapa. Anda por la sierra sin importarle que soldados y caballos se desbarranquen por los precipicios.

	<p>Obedece las órdenes cuando le convienen y las olvida cuando no. No puede el virrey Venegas hacerlo salir de Nuevo Santander, porque a cada instrucción contesta con una evasiva.</p> <p>Santa Anna lo observa y analiza: arbitrario, desobediente, vanidoso, débil a la adulación, duro con los subordinados que muestran decoro, alegre, bailador, mujeriego...Infatigable en la campaña, despreocupado, confiado, ambicioso, cruel. A pesar de estos defectos, el teniente de dieciocho años lo admira. Sin darse cuenta quizá, se hace su discípulo. Años después, cuando lo haya perdido de vista, tales enseñanzas habrán arraigado en él profundamente.</p> <p>En la provincia de Texas los insurgentes ocupan San Antonio de Béjar y degüellan “hasta sin auxilio de cristianos”, al coronel don Simón Barrera y al gobernador don Manuel Salcedo, “dejando sus cuerpos insepultos”. Ha cambiado el virrey. Ahora lo es don Félix María Calleja, a quien Arredondo teme y, por tanto, obedece. Le ordena salir, y sale rumbo a Texas. Pp. 18 – 20.</p>
<p>....De 850 yanquis, colonos aventureros, sólo 93 quedan para contar la historia.</p> <p>Arredondo ha dado el primer golpe a la independencia de Texas. Las ilusiones de</p>	<p>De ochocientos cincuenta yanquis, colonos aventureros, sólo noventa y tres quedan para contar la historia.</p> <p>Arredondo ha dado el primer golpe a la</p>

los colonos norteamericanos de formar un país libre, quedan desvanecidas por veinticinco años.

Santa Anna va haciendo su aprendizaje de los hombres y de los territorios. Todo Nuevo Santander y todo Texas los tiene dibujados en la memoria. Y se van precisando algunos rasgos de su carácter: temperamento tropical, pasa de la más intensa actividad a la indolencia más completa. Sensual, jugador. Miente a las mujeres y queda a deber dinero a sus amigos. Pp. 15.

independencia de Texas. Las ilusiones de los colonos norteamericanos de formar un país libre, quedan desvanecidas por veinticinco años.

Y el calavatreño pasa diez meses en San Antonio de Béjar, dedicado a sus amigos, a oír chismes, o procesar oficiales, a tocar generalas a media noche para ver a los subordinados salir de sus casas rumbo al cuartel en calzoncillos.

Cuando regresa a Monterrey, disuelve la diputación provincial, riñe con las autoridades civiles y se pone de pisque con las eclesiásticas, a las que exige que cuando va a la catedral se le hagan honores igual que al virrey. Oye y fomenta las delaciones, hace sumarias, ordena prisiones. “Es atolondrado, despótico y caprichoso.”

Santa Anna va haciendo su aprendizaje de los hombres y de los territorios. Todo Nuevo Santander y todo Texas los tiene dibujados en la memoria. Y se van precisando algunos rasgos de su carácter: temperamento tropical, pasa de la más intensa actividad a la indolencia más completa. Sensual, jugador. Miente a las mujeres y queda a deber dinero a sus amigos. **Sólo una lección de su coronel se le escapa: la crueldad. Ni ahorca insurgentes ni fusila vencidos, cuando son**

	de su sangre. Pp. 21.
<p>Un nuevo Virrey, Ruiz de Apodaca, suspende a Dávila en el Gobierno y Comandancia militar, y el brigadier Ciriaco Llano se hace cargo intermitentemente de ésta. Santa Anna tiene que salir a campaña, ahora que los insurgentes, olvidados por algún tiempo, se acercan al puerto de vez en cuando, entrando en las rancherías de los “jarochos” y en los pueblos desguarnecidos.</p> <p>El cambio no es desagradable: comandante de cerca de 300 jinetes e infantes, con una extensa zona que pacificar, el capitán graduado se considera en ella tan jefe como lo era Arredondo en Nueva Santander, como el Virrey en Nueva España. Puede actuar según su criterio, hacer y deshacer, fusilar o perdonar, destruir o edificar. Desde el pie de las murallas de Veracruz, donde comienza el mar de arena y de malezas, hasta más allá del horizonte, él es el señor, el que impone la ley de su voluntad, el de la voz indiscutible. Y ejerce el poder en toda su extensión. Durante dos años y medio no rinde un informe, no hace una consulta. Por meses permanece alejado de las ciudades, y llega al puerto de vez en cuando a decir de palabra lo que no está haciendo. Pp. 18.</p>	<p>Dávila llega a estimarlo, a considerarlo como un hijo. Le da consejos que si el teniente no sigue, cuando menos oye con estudiada atención, que halaga al gobernador. Lo distingue en las comisiones, sobre otros oficiales de más edad; se hace acompañar de él en las ceremonias oficiales y religiosas; lo lleva a los festejos de la sociedad, le confía sus secretos políticos y aun lo envía de embajador ante el virrey.</p> <p>Porque entre Ruiz de Apodaca y Dávila existe una situación tirante. Discrepan en muchos puntos de vista. Los enemigos de Dávila intrigan ante el virrey y éste se aprovecha de la intriga para procurar una orden de remoción. El teniente de Granaderos Antonio López de Santa Anna es comisionado por el gobernador para ir a desvanecer las intrigas, ante Ruiz de Apodaca. Tres veces lo recibe el virrey, se interesa por su carrera militar, le pregunta detalles sobre las campañas en Nuevo Santander y Texas. El oficial platica en forma inteligente: a la primera palabra sobre cada tema, comprende si causa agrado o disgusto y lo continúa tratando con amenidad o lo cambia hábilmente Don Juan Ruiz encuentra su compañía</p>

agradable, porque sabe adular con la sonrisa, con la mirada, con caravanas discretas que fingen una dignidad que no existe. Y cuando el joven embajador parte de regreso no ha logrado arreglar cosa alguna en favor del señor Dávila, pero ha obtenido para sí el despacho de capitán graduado.

Antes de salir, va con un sastre para que le tome medidas de una nueva casaca. Y que se le envíe a Veracruz, donde le pagará, si le queda bien.

El Virrey suspende a Dávila en el gobierno y comandancia militar, y el brigadier Ciriaco Llano se hace cargo intermitentemente de ésta. Santa Anna tiene que salir a campaña, ahora que los insurgentes, olvidados por algún tiempo, se acercan al puerto de vez en cuando, entrando en las rancherías de los “jarochos” y en los pueblos desguarnecidos.

El cambio no es desagradable: comandante de cerca de **trescientos** jinetes e infantes, con una extensa zona que pacificar, el capitán graduado se considera en ella tan jefe como lo era Arredondo en Nueva Santander, como el **virrey** en Nueva España. Puede actuar según su criterio, hacer y deshacer, fusilar o perdonar, destruir o edificar. Desde el pie de las murallas de Veracruz, donde comienza el

	<p>mar de arena y de malezas, hasta más allá del horizonte, él es el señor, el que impone la ley de su voluntad, el de la voz indiscutible. Y ejerce el poder en toda su extensión. Durante dos años y medio no rinde un informe, no hace una consulta. Por meses permanece alejado de las ciudades, y llega al puerto de vez en cuando a decir de palabra lo que no está haciendo. Pp. 23, 24.</p>
<p>Comienza la campaña a tiros y la termina con apretones de mano y obsequios. Aleja de Veracruz las partidas insurgentes, obligándolas a refugiarse otra vez en la zona de cuevas. A los prisioneros que logra, cuando esperan ser fusilados, les habla con afecto, y los deja volver la gente de sus ranchos a predicar que hay un jefe realista que no mata a cuantos captura.</p> <p>Un nuevo capitán general llega a la provincia: el mariscal Pascual Liñán, a quien Santa Anna se presenta a cumplimentar y le informa de lo que ha hecho. Liñán aprueba en gran parte, pero opina contra la libertad de los prisioneros: si no se quiere ejecutarlos, hay que formar con ellos pueblos en los que estén reconcentrados, para evitar que vuelvan a reunirse con los insurgentes. Y el capitán graduado, astuto y atrayente, reúne a los indígenas y a los “jarochos”, busca parajes apropiados para fundar pueblos, desmonta</p>	<p>...Comienza la campaña a tiros y la termina con apretones de mano y obsequios. Aleja de Veracruz las partidas insurgentes, obligándolas a refugiarse otra vez en la zona de cuevas. Los bate en Cataxtla Sancapuz, y obtiene otro escudo de honor por la toma de “Boquilla de Piedra”. A los prisioneros que logra, cuando esperan ser fusilados, les habla con afecto, y los deja volver la gente de sus ranchos a predicar que hay un jefe realista que no mata a cuantos captura.</p> <p>Un nuevo capitán general llega a la provincia: el mariscal Pascual Liñán, a quien Santa Anna se presenta a cumplimentar y le informa de lo que ha hecho. Liñán aprueba en gran parte, pero opina contra la libertad de los prisioneros: si no se quiere ejecutarlos, hay que formar con ellos pueblos en los que estén reconcentrados, para evitar que vuelvan a reunirse con los insurgentes. Y el capitán</p>

<p>el matorral, hace el trazado de una plaza, señala el lugar para la iglesia, divide los terrenos entre las familias, “dándose a cada una la superficie necesaria en proporción a sus circunstancias”. Cada pueblo tiene tierras comunales para sembrar, y cada familia debe construirse una casa con cocina y corral. “La que menos, tiene una media cuartilla de maíz de sembradura, otro tanto de frijol y un poco más o menos de arroz, además de sus cañales, platanos y hortalizas”, y una porción de monte para que pasten sus animales. Pp. 18, 19.</p>	<p>graduado, astuto y atrayente, reúne a los indígenas y a los “jarocho”, busca parajes apropiados para fundar pueblos, desmonta el matorral, hace el trazado de una plaza, señala el lugar para la iglesia, divide los terrenos entre las familias, “dándose a cada una la superficie necesaria en proporción a sus circunstancias”. Cada pueblo tiene tierras comunales para sembrar, y cada familia debe construirse una casa con cocina y corral. “La que menos, tiene una media cuartilla de maíz de sembradura, otro tanto de frijol y un poco más o menos de arroz, además de sus cañales, platanos y hortalizas”, y una porción de monte para que pasten sus animales. Pp. 24, 25.</p>
<p>Dos años y medio pasan así. Regresa al Gobierno y Comandancia militar el señor Dávila, repuesto por la orden del Rey. El capitán Santa Anna asciende a comandante y recibe la cruz de Isabel la Católica.</p> <p>Militarmente, la insurrección por la independencia no ha progresado en ese tiempo. Por el contrario, Mina es vencido y muerto. Terán capitula. Rayón y Bravo están presos; Guerrero, en las montañas; Victoria, en las cuevas. Pero la miseria aumenta a causa de la guerra tan prolongada. Las haciendas están desoladas; nadie en ellas trabaja, y los granos escasean, los precios son altísimos para la gente</p>	<p>Dos años y medio pasan así. Regresa al gobierno y comandancia militar el señor Dávila, repuesto por la orden del rey. El capitán Santa Anna asciende a comandante y recibe la cruz de Isabel la Católica.</p> <p>No ha vivido mal entre los “jarocho”. Son estos descendientes de andaluces que vinieron a la conquista y conservan mucho de sus costumbres, su tipo, su lenguaje ceceado. Viven dentro del bosque, en rancherías formadas por casas de paja, muy grandes, divididas y subdivididas por paredes de caña cubiertas con finas esteras. No tienen más muebles que bancas de madera y los</p>

pobre. Las minas paralizadas, el comercio empobrecido. Hay miles sin trabajo en los campos y las ciudades. Un disgusto general, una desazón, pesa sobre Nueva España como capa de plomo. La metrópoli, más necesitada que nunca, pide auxilios, y como no existe sobrante en las arcas, hay que subir los impuestos, crear nuevas alcabalas, aumentar las deudas del Gobierno y de las tropas. La revolución resurge. Pp. 19, 20.

arcones en que guardan su ropa, pues duermen en esteras o en hamacas. Los hombres llevan sombreros de fieltro de anchas alas, “hablan con acento andaluz y tienen el andar jaque y fanfarrón”. Se expresan ponderadamente, no blasfeman, miden sus palabras. Son fornidos, de cabellos negros, voz ronca y fuerte. En público silenciosos con sus mujeres. Cuando hay fiesta en el pueblo, se presentan a caballo, llevando en ancas cada uno una mujer, su esposa, su hermana, su novia.

Las mujeres usan camisas de batista bordadas e la pechera, ajustadas al cuerpo como una media: enaguas sutiles de gasa, encaje o batista, que transparentándose, dejan que se marque la silueta de los muslos y las pantorrillas; medias de color carne, bordadas al frente, zapaos de raso y una banda carmesí o amarilla, terciada sobre el pecho. Llevan pulseras y collares de luciérnagas que parpadean, esmeraldas de la noche capturadas en los bosques. “De corta talla, color moreno subido, muy bien formadas, cabeza erguida, abundante pelo negro, ojos brillantes, negros, grandes; cejijuntas, boca pequeña y dientes blancos, pie chico, torneada pantorrilla, maneras

	<p>desenvueltas, miradas provocativas...”</p> <p>Se comprende por qué el joven capitán pasó muy a gusto, entre los “jarochos” dos años y medio.</p> <p>Militarmente, la insurrección por la independencia no ha progresado en ese tiempo. Por el contrario, Mina es vencido y muerto. Terán capitula. Rayón y Bravo están presos; Guerrero, en las montañas; Victoria, en las cuevas. Pero la miseria aumenta a causa de la guerra tan prolongada. Las haciendas están desoladas; nadie en ellas trabaja, y los granos escasean, los precios son altísimos para la gente pobre. Las minas paralizadas, el comercio empobrecido. Hay miles sin trabajo en los campos y las ciudades. Un disgusto general, una desazón, pesa sobre Nueva España como capa de plomo. La metrópoli, más necesitada que nunca, pide auxilios, y como no existe sobrante en las arcas, hay que subir los impuestos, crear nuevas alcabalas, aumentar las deudas del Gobierno y de las tropas. La revolución resurge. Pp. 25 – 27.</p>
<p>El festín se interrumpe. Los insurgentes se esparcen por la ciudad y hacen repicar las campanas. Sus jefes y oficiales devoran confituras, jamones, vinos, que los religiosos habían sacado de sus bodegas para celebrar el triunfo de las armas del Rey. Pp. 23.</p>	<p>El festín se interrumpe. Los insurgentes se esparcen por la ciudad y hacen repicar las campanas. Sus jefes y oficiales devoran confituras, jamones, vinos, que los religiosos habían sacado de sus bodegas para celebrar el triunfo de las armas del rey. Pp. 29.</p>

Asedia Jalapa, asaltando personalmente por en medio de los parapetos de San José y El Vecindario. Pero una lucha que dura nueve horas y media le agota el parque. Está a punto de retirarse, cuando el coronel Orbegozo, su contrario, ofrece capitular. Y él se muestra generoso en conceder todo lo que se le pide. Recibe municiones, cañones, un obús grande, 1.000 fusiles. Lo que necesita. Y deja salir a Orbegozo con banderas y vestuario.

Más tarde realiza algunas escaramuzas sobre el fuerte de Perote, fortifica La Joya para contener un posible intento de los realistas de recuperar Jalapa. Y hacer rendir al coronel Flores en los dos fortines de Puente del Rey. Y un día recibe de Iturbide, como premio por su victoria en Jalapa, el título de “Jefe de la undécima División del Ejército de las Tres Garantías”. Nadie está ya por encima de él sino el autor del Plan de Iguala.

El jefe de la undécima división inicia el asedio de Veracruz, tras de cuyos bastiones lo espera, resentido hasta el alma, el que fue su paternal jefe, don José Dávila. Pp. 23, 24.

Asedia Jalapa, asaltando personalmente por en medio de los parapetos de San José y El Vecindario. Pero una lucha que dura nueve horas y media le agota el parque. Está a punto de retirarse, cuando el coronel Orbegozo, su contrario, ofrece capitular. Y él se muestra generoso en conceder todo lo que se le pide. Recibe municiones, cañones, un obús grande, **mil** fusiles. Lo que necesita. Y deja salir a Orbegozo con banderas y vestuario. **Ha capturado la ciudad, por resistir un minuto más que el enemigo. Estas acciones le valen la “Cruz de Córdoba” y la medalla de la Guerra de Independencia, que muestra el mundo antiguo y el moderno, rotas las cadenas que los unían. El lema dice que el portador de tal adorno, “desató un orbe de otro”.**

Después realiza algunas escaramuzas sobre el fuerte de Perote, fortifica La Joya para contener un posible intento de los realistas de recuperar Jalapa. Y hacer rendir al coronel Flores en los dos fortines de Puente del Rey. **Durante las marchas, procura que sus tropas guarden el orden militar y en los descansos, las instruyen en ejercicios y maniobras, forma cuadros, concede grados oficiales, distribuye elementos, junta a los indígenas con los indígenas a los mulatos con los mulatos a**

	<p>los jarochos con los jarochos; señala denominaciones a los cuerpos, establece vanguardias y retaguardias, alas, centro, reserva; dispersa espías, concierta señales... Y un día recibe de Iturbide, como premio por su victoria en Jalapa, el título de “Jefe de la undécima División del Ejército de las Tres Garantías”. Nadie está ya por encima de él sino el autor del Plan de Iguala.</p> <p>Napoleón se dirige a sus hombres llamándoles: “Soldados”.</p> <p>Washington, en una ocasión, les dice: “Libertadores”.</p> <p>Bolívar e Iturbide llámanles: “Americanos”.</p> <p>Santa Anna, en su proclama del 24 de junio, principia: “Camaradas...”</p> <p>Un siglo después, habla así a los suyos Vladimir Ilich Ulianov, alias Lenin.</p> <p>El jefe de la undécima división inicia el asedio de Veracruz, tras de cuyos bastiones lo espera, resentido hasta el alma, el que fue su paternal jefe, don José Dávila. Aún no está listo para el sitio cuando se le informa que una partida realista, con los grumetes de varios buques, ha saqueado y quemado varias casas del barrio del Santo Cristo del Buen Viaje, situado extramuros. Se precipita a atacarla. Hace más de 30 muertos, captura diez</p>
--	---

	<p>granaderos. El jefe realista vencido es el coronel José Rincón. Pp 30, 31.</p>
<p>Ha llegado a tiro de cañón de las murallas. De un momento a otro puede romperse el fuego formal. Entonces cumple con una costumbre militar: envía al señor Dávila un pliego pidiéndole la entrega de la plaza. Pero el viejo general ni siquiera rasga el sobre. Lo Devuelve con estas palabras, escritas de su puño: “Ingrato, traidor. – <i>Dávila.</i>”</p> <p>Su primera gran batalla. Un “horroroso fuego de cañón” resuena desde el alba hasta la tarde, sin intermitencias. Llueven las granadas sobre el campamento, matando e hiriendo. Impaciente, deseoso de un gran triunfo, el jefe divisionario quiere precipitar los acontecimientos. Tiene cincuenta escalas listas y decide el asalto por el baluarte de La Merced. Es “uno de los primeros que se arrojan a trepar”, a las once de la noche. En medio de las sombras brillan sin cesar los fogonazos. Los de los obuses parecen hogueras encendidas sobre las murallas. A las cuatro de la mañana, los insurgentes han ocupado las baterías de la Merced, Santa Lucía y Santa Bárbara, y se han apoderado de la puerta. Se precipitan dentro de la ciudad a atacar los otros baluartes, la Escuela Práctica de Artillería y el Cuartel del Fijo. Pp. 24, 25.</p>	<p>Ha llegado a tiro de cañón de las murallas. De un momento a otro puede romperse el fuego formal. Entonces cumple con una costumbre militar: envía al señor Dávila un pliego pidiéndole la entrega de la plaza. Pero el viejo general ni siquiera rasga el sobre. Lo Devuelve con estas palabras, escritas de su puño: “¡Ingrato, traidor!– Dávila.”</p> <p>En el campo insurgente se inflama el entusiasmo. De todas las posiciones, los soldados han salido a aglomerarse en rededor de un hombre que acaba de presentarse en el campamento: Guadalupe Victoria, que ha salido de su cubil, “después de treinta meses de estar tan desnudo como Adán, solo, enfermo, botado en el suelo sin más alimentos que yerbas y raíces de árboles”, para adherirse al Plan de Iguala y continuar la lucha por la independencía. Es el jefe querido de los insurgentes veracruzanos, por noble y valiente, lleno de constancia y firmeza. Santa Anna, recién llegado a ese bando, comprende la realidad de su posición y en la orden del día cede el mando a Victoria, poniéndose a sus órdenes con todos los ayudantes.</p> <p>Pero don Guadalupe rehúsa. Quiere</p>

	<p>hablar con Iturbide. Y sólo consiente en presentarse ante las murallas de Veracruz, para elevar el entusiasmo del ejército, al que dirige una proclama.</p> <p>Sana Anna deja escapar un suspiro de satisfacción. Conservará el mando de las tropas en la provincia. Y complacido, desde el Médano de Perro hace el primer disparo de obús sobre el puerto fortificado.</p> <p>Ésta es su primera gran batalla. Un “horroroso fuego de cañón” resuena desde el alba hasta la tarde, sin intermitencias. Llueven las granadas sobre el campamento, matando e hiriendo. Impaciente, deseoso de un gran triunfo, el jefe divisionario quiere precipitar los acontecimientos. Tiene cincuenta escalas listas y decide el asalto por el baluarte de La Merced. Es “uno de los primeros que se arrojan a trepar”, a las once de la noche. En medio de las sombras brillan sin cesar los fogonazos. Los de los obuses parecen hogueras encendidas sobre las murallas. A las cuatro de la mañana, los insurgentes han ocupado las baterías de la Merced, Santa Lucía y Santa Bárbara, y se han apoderado de la puerta. Se precipitan dentro de la ciudad a atacar los otros baluartes, la Escuela Práctica de Artillería y el Cuartel del Fijo. Pp. 31, 32.</p>
Un historiador de su tiempo le hace este	Un historiador de su tiempo le hace este

elogio: “Se portó como un granadero.”

Iturbide envía un correo a Dávila invitándole a dejar la plaza en manos de los insurgentes, para favorecer la independencia. Y el anciano, terco y rencoroso, no retarda su respuesta: “Veracruz capitulará ante cualquiera, menos Santa Anna.”

El 30 de julio llegó a Veracruz, en el navío *Asia*, don Juan O’Donojú, nombrado “capitán general y jefe superior político de la Nueva España”, por no permitir la nueva Constitución el título de Virrey. Encuentra la ciudad todavía conmovida por el asalto. Su primer proclama dice a los insurgentes: “Soy solo y sin fuerzas, no puedo causaros ninguna hostilidad. Permitidme pasar a mi destino. Pp. 25, 26.

elogio: “Se portó como un granadero.”

Un día, Dávila le tiende una celada: envía a Boca del Río el bergantín de guerra “Diligente”, con bandera de los Estados Unidos, confiado en que el coronel insurgente subirá a solicitar municiones; entonces, el bergantín llevará anclas y una hora después lo entregará en Veracruz, atado codo con codo.

Pero no ha contado con la desconfianza de su discípulo. De zorro a zorro es más astuto el joven. Un comerciante amigo es el que sube primero, diciendo tener urgencia de ir a Veracruz, no pudiendo hacerlo por tierra a causa del sitio. Y descubre la treta. Santa Anna ha escapado del paredón una vez más.

Iturbide envía un correo a Dávila invitándole a dejar la plaza en manos de los insurgentes, para favorecer la independencia. Y el anciano, terco y rencoroso, no retarda su respuesta: “Veracruz capitulará ante cualquiera, menos Santa Anna.”

Retirándose, Antonio López establece sitio del castillo de Perote. Cuando llega a Orizaba aún no le pasa el de bilis del fracasado asalto. Está tan indignado, que su pedantería se desborda en una proclama. “¿La mortífera Veracruz se gloriará de restituir a las cadenas las

	<p>víctimas destinadas para sus sepulcros insaciables? ¿Un pueblo de cinco o seis mil almas se jactará de dar la ley a siete millones?” y luego, este gran final: “¡Veracruz!, la voz de tu exterminio será desde hoy en adelante el grito de nuestros combatientes al entrar a las batallas; en todas las juntas y senados, el voto de tu ruina se añadirá a todas las deliberaciones. Cartago, de cuya grandeza distas lo mismo que la humilde grama de los excelsos robles, debe ponerte miedo con su memoria. ¡Mexicanos! Cartago nunca ofendió a Roma como Veracruz a México... Sed romanos, pues tenéis Escipiones!...” Seguro es que él se considera uno de éstos: Escipión el Jalapeño.</p> <p>El 30 de julio llegó a Veracruz, en el navío <i>Asia</i>, don Juan O’Donojú, nombrado “capitán general y jefe superior político de la Nueva España”, por no permitir la nueva Constitución el título de virrey. Encuentra la ciudad todavía conmovida por el asalto. Su primer proclama dice a los insurgentes: “Soy solo y sin fuerzas, no puedo causaros ninguna hostilidad. Permitidme pasar a mi destino. Pp. 33, 34.</p>
<p>Y el 27 de octubre, los insurgentes ocupan, por fin, la ciudad, sin hacer un solo disparo. Personalmente, Santa Anna iza el</p>	<p>Y el veintisiete de octubre, los insurgentes ocupan, por fin, la ciudad, sin hacer un solo disparo. Personalmente, Santa</p>

<p>pabellón del Imperio sobre los baluartes que no pudo capturar por asalto. Y lanza su proclama, que los historiadores de la época consideran llena de “sublime pedantería”, por esta frase: “Dejemos cerradas las puertas del ominoso templo de Marte y abiertas únicamente los de Mercurio, Minerva y Flora.” Es la enseñanza de los libros latinos de la biblioteca del gobernador. Pp. 28.</p>	<p>Anna iza el pabellón del Imperio sobre los baluartes que no pudo capturar por asalto. Y lanza su proclama, que los historiadores de la época consideran llena de “sublime pedantería”, por esta frase: “Dejemos cerradas las puertas del ominoso templo de Marte y abiertas únicamente las de Mercurio, Minerva y Flora.” Es la enseñanza de los libros latinos de la biblioteca del Gobernador. Y la destrucción de Cartago no fue imitada en la “humilde grama”, a pesar del voto de “todas las juntas y senadores”. Pp. 36</p>
---	--

Según esta comparación, las principales diferencias radican en la actualización de palabras en desuso, correcciones ortográficas, el cambio de mayúsculas a minúsculas en títulos y cargos, modificaciones en los signos de puntuación, eliminación de cursivas en determinadas palabras (por cuestiones estilísticas) y texto añadido (unas veces entre párrafos y otras dentro de párrafo).

Cuantificablemente, la edición de 1936 contiene 8,288 caracteres sin espaciar en 1,705 palabras, mientras que la edición de 2003 se conforma por 24,696 caracteres sin espaciar en 4,165 palabras, lo que da como resultado 16,408 caracteres añadidos, o 2,460 palabras agregadas.

Las primeras diferencias mencionadas atañen a asuntos de estilo, mientras que el último, el de texto añadido, corresponde a contenido. Sin embargo, aunque más extensa, la edición de 2003 no difiere sustancialmente de la de 1936, más que en dotar de más detalle a los cuadros, mayor contexto histórico a los acontecimientos relatados y profundidad a los personajes, al añadir diálogos o pensamientos como aportación del narrador omnisciente.

II.II. Estilo narrativo de la obra

Muñoz se caracteriza por la precisión de su narrativa, por lo que destaca como hábil cuentista, se le ve más cómodo en la elaboración de cuadros por lo que incluso al incursionar en la novela, recurre a la construcción cuadro por cuadro, tal como refiere Adalbert Dessau (345):

Ante la polaridad del cuadro y del retrato, Muñoz se pone del lado del cuadro. A diferencia de Azuela, durante mucho tiempo no pensó en formar una novela con sus cuadros. En el cuento encontró la forma apropiada para los temas: la escueta narración de hechos que hablan por sí mismos. Por ello, Muñoz representa un caso especial entre los novelistas de la Revolución, y es interesante que también él se veía impelido hacia la novela para lograr una representación más completa.

Esta característica Muñoz la extiende hasta la novela, la cual estructura de capítulo en capítulo en novelas como *¡Vámonos con Pancho Villa!* A Carballo (294, 295) le explicó Muñoz:

Publiqué durante algún tiempo un cuento cada domingo en *El Universal*. Tenía que forzar la memoria y la imaginación para encontrar asuntos. La vida de seis campesinos del pueblo de San Pablo, en Chihuahua: Tiburcio Maya, Máximo Perea, Rodrigo Perera, Melitón Botello, Martín Espinosa y Miguel Ángel del Toro me dio material para varios números del *Magazine*. Llevaba escritas ochenta cuartillas y sólo me quedaba un personaje vivo: Tiburcio Maya. A los otros cinco los había matado en igual número de domingos. Por esos días me llamó el señor Lanz Duret. Me dijo: “Rafael, vamos a interrumpir su colaboración [...]”. “Muy bien –contesté–, lo que usted disponga.” Al salir de su oficina, sentí en mi mano, pesadas las ochenta cuartillas, [...] Pensé, ¿Qué hago con ellas? Escribiré ochenta cuartillas –me dije–, y ya tendré una novela, mi primera novela. [...]

Muñoz explicó así cómo su primera novela surgió sin mucha previsión, de uno en uno cada capítulo, por lo cual no consiguió la uniformidad que sí obtuvo en posteriores. El resultado lo dejó inconforme y lo manifestó de la siguiente manera:

Nació, como nacen los católicos, con infame pecado original: el de no estar planeada como novela. Tiene dos ritmos: uno muy rápido, el de la primera mitad; el otro muy lento. La parte inicial es una escueta narración de sucesos. En la última el superviviente, Tiburcio Maya, comienza a meditar sobre lo que es la Revolución, sobre lo que representa, sobre su propia actuación. Tiburcio no sólo medita, también actúa: acompaña en su ocaso, con fidelidad perruna, a Francisco Villa. (Carballo 295)

Entre la manera apresurada en la que fue concebida *¡Vámonos con Pancho Villa!* Y la premeditación y ardua labor de investigación que Muñoz realizó para *Santa Anna* hay significativas diferencias. Pero hay constantes en la técnica empleada: cada cuadro es presentado detallada y concisamente tal como se observa a continuación:

En el sermón, Santa Anna comienza a sentirse mareado: mucho incienso, mucho perfume de las damas, muchas apreturas impulsadas por los que están más atrás que él. Y todavía Iturbide y doña Ana tienen que dar un paseo por toda la iglesia, tirando de los mantos extendidos, seguidos por las camareras, capitanes de guardias, tenientes de limosneros, reyes de armas, pajes y obispos. Disimuladamente, el brigadier con letras echa un paso atrás, cede su puesto a alguien más curioso o menos aburrido que él, y así, poco a poco, se va retirando. Ya cerca de las puertas, donde la multitud baja en categoría y sube en aglomeración y fuerte olor, tiene que dar uno que otro codazo y más de dos empujones, para salir al aire fresco.

Son las tres y media de la tarde. (Muñoz 2003: 47)

En un párrafo y una línea, Muñoz describe primero la escena del sermón donde se encuentra su personaje, los olores y sensaciones, luego narra el paseo de Iturbide y su séquito, para luego volver a su personaje principal escapando de un momento engorroso y remata con la hora.

En parte porque la obra de Muñoz abunda más en la temática narrativa de la Revolución que en ningún otro tema o género, pero también porque no ha habido interés suficiente en otra parte de su trabajo que no sea ese, pero se habla muy poco del estilo narrativo y la técnica novelística empleada en otras obras como *Santa Anna*. El dictador resplandeciente.

Sin embargo, Dessau (1986: 326, 347) hace un análisis de la obra de Muñoz en el terreno de la narrativa de la Revolución que puede aplicarse también a *Santa Anna*. El dictador resplandeciente:

La complejidad del tema le obliga a tratar de presentar un cuadro completo en forma de novela. Se le ofrecen dos posibilidades para alcanzar este objetivo, y de ambas se vale Muñoz. Una es una simple yuxtaposición de narraciones, que une diversos aspectos en un todo y de la suma de los episodios hace surgir un mensaje profundo. [...] La otra es la sucesión de episodios de la vida de una persona o de un grupo, que corren sincronizados con un concreto proceso histórico. Además de la elección y sincronización de los episodios, el autor debe concentrarse, sobre todo, en los procesos mentales del héroe y en su reacción ante los

acontecimientos, para dar sentido a ciertos hechos en que se confunden los límites entre la literatura y la historia. (346, 347)

La primera manera de novelizar que identifica Dessau es la presentación de un cuadro completo que a su vez se conforma de otros, diversos episodios que se intercalan para formar un todo.

La segunda son los sucesos en la vida de una persona o grupo de ellas, presentadas sincronizadamente en medio de un proceso histórico. Dessau señala que Muñoz acudió a ambas y añade la importancia de concentrarse en los procesos mentales del héroe y su reacción a los acontecimientos.

La yuxtaposición mencionada por Dessau es apreciada en *Santa Anna. El dictador resplandeciente* (13–16) apenas iniciar la lectura. El primer capítulo, “La independencia” está constituido por 24 apartados como puede constatarse; en el número uno se describe una escena en el puerto, con vendedoras de papaya y las campanas repicando alrededor de un personaje sobresaliente que es Arredondo, mientras se introduce modestamente a un joven Santa Anna; en el número ya no interesa lo que pasa en el puerto de Veracruz, se describe la situación política de Europa y se resalta la figura de Antonio López, cómo se llama, de dónde viene, quién es. En el número 3 se continúa con el desarrollo del personaje en diferente ambiente, la milicia.

No en todos los cuadros aparece Santa Anna o figura como personaje principal, pero sí se presentan de manera que hagan correr sin tropiezos la narración sobre lo que pasa en lo sucesivo.

Además, cabe señalar que, en estas mismas páginas, se aprecia cómo Muñoz recurre a presentar los procesos mentales del héroe y su reacción a los acontecimientos cuando escribe que es: “Vivaracho y alegre, servicial y meloso con los superiores, zalamero, de adulaciones siempre a flor de labio, el joven don Antonio López parece dispuesto a todo, por subir” (Muñoz 2003:16)

Referente a la segunda manera de escribir una novela, que menciona Dessau, está claro que Muñoz presenta los acontecimientos de manera sincronizada con los acontecimientos históricos reales. Esto resalta a simple vista al consultar el índice y verificar que los capítulos corresponden a los sucesos históricos: Independencia, primer

imperio, República, expedición de Barradas, federalismo y centralismo, guerra de Texas, de los pasteles, dictadura, guerra con EE. UU., destierro.

Dessau resalta otra característica de la novela de la Revolución, la cual exporta de manera sutil a *Santa Anna*:

Una forma característica de la novela de la Revolución Mexicana es la narración directa de recuerdos personales. Deben mencionarse aquí ciertas obras de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael Felipe Muñoz, José Rubén Romero y Nellie Campobello, así como recuerdos de algunos generales revolucionarios, como Urquiza y González y las memorias de Vasconcelos. (407)

La novela de la Revolución cuenta entre sus principales características, el ser testimonial, y este efecto se consigue mejor con acciones, pero también con la manifestación de pensamientos de un personaje en primera persona o un narrador omnisciente. Es desde esta posición que Muñoz (2003: 16) da a conocer las ideas y sentimientos de Santa Anna, tal como puede apreciarse a continuación: “¡Qué lástima que el Napoleón no llegue hasta la Nueva España o que los reales ejércitos de aquí no vayan a la metrópoli a hacer la guerra!”

Rulfo también escribió sobre el estilo de Rafael F. Muñoz, lo distinguió de Azuela o Martín Luis Guzmán por ser más personal. (45) Sobre *Santa Anna*, dijo que fue una figura infortunada para México y su biografía, “que, al cabo, como toda buena obra, hecha con sinceridad, nos deja un sabor amargo” (46)

II.III. Recepción de la obra

De la producción literaria de Rafael F. Muñoz, la de la vida del dictador de veracruzano es la menos valorada. Emmanuel Carballo, en entrevista con el escritor, recogida en *Protagonistas de la literatura mexicana*, (300, 3001) apenas le pregunta sobre esta obra; de igual modo, Adalbert Dessau, en su libro clásico *La novela de la Revolución Mexicana* (344 - 347), reconoce la valiosa la aportación del chihuahuense a la literatura, pero se limita a mencionar aquella que aborda la temática revolucionaria.

Las razones de este continuo menosprecio por la obra inspirada en Santa Anna y su poco conocimiento con respecto al resto de su obra, son varias y de diferente índole. La

primera fue la escasa producción editorial mexicana, derivada en parte del convulso periodo posrevolucionario que se vivió en la década de 1930.

En segundo lugar, se encuentra el rechazo que inspiraba la figura del caudillo independentista dentro del discurso histórico oficial, con razón o sin ella, fundamentado en el escaso conocimiento y casi nulo análisis, que llevaron a que el original de Muñoz fuera rechazado para su publicación en las instancias gubernamentales encargadas de la difusión cultural a las que acudió Muñoz, tal como lo refiere a Carballo (300):

Cuando concluí la biografía sobre Santa Anna nadie la quería editar. Un funcionario de la Secretaría de Educación me dijo: “¿Por qué se ocupa de Santa Anna, que vendió la mitad mayor de nuestro territorio?” “Es usted tan ignorante en historia –le contesté– como en aritmética.” (300)

Rafael F. Muñoz recibió del funcionario de la SEP tanto desinterés como ignorancia; no sólo desconocía el caótico contexto histórico y las circunstancias en las que se desarrolló el dictador, la ambigüedad de su personalidad, también ignoraba datos tan importantes como que la mayor extensión territorial que se perdió a manos de los estadounidenses, era insalvable con o sin Santa Anna a cargo, mientras que la que sí vendió, porque o la vendía o la perdía también, fue una porción mucho menor y que para nada constituía la mitad del país.

Con las puertas cerradas en México, Rafael F. Muñoz, empeñado en publicar su obra, la presentó en España y fue aceptada por Espasa – Calpe, que la publicó en 1936 con el título de *Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió*, presumiblemente en alusión a los cambios de fortuna del dictador, quien acostumbraba apostar todo tanto en los gallos como en sus decisiones políticas.

Una vez en circulación, no obtuvo la popularidad ni el mérito esperados, hecho que el propio autor atribuyó a que la editorial envió muy pocos ejemplares a México. (Carballo: 301)

En esta ocasión, Muñoz tuvo la oportunidad de realizar modificaciones consistentes en rescatar las partes que en la primera edición habían sido eliminadas, así como de cambiar el título a *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, presumiblemente en un intento de captar mejor la atención del público, esta vez en alusión al encanto e influencia que el dictador ejercía, tanto entre el populacho, que lo veía como un héroe de guerra, y entre la milicia, a quienes siempre intentó beneficiar.

Esta edición, publicada en 1937, también obtuvo un recibimiento tibio, ahora atribuido, a que el interés del público estaba enfocado en la temática revolucionaria, tal como refiere Muñoz al mismo Carballo (300): “Por años, la gente sólo quería que yo escribiese sobre Pancho Villa”.

En este punto es oportuno preguntarse, por qué si presumiblemente el público estaba tan ávido de leer acerca de la Revolución y, sobre todo, de Francisco Villa, de quien Muñoz ya había escrito obras como *¡Vámonos con Pancho Villa!*, el autor decidió apartarse de estos temas y se obstinó en que se publicara su obra sobre Santa Anna, uno de los personajes históricos menos populares de México.

El propio Muñoz, explica a Carballo (300, 3001) que:

La persona de Santa Anna me interesó como me interesa ahora, este gato que está cerca de mí: porque nadie le quería. [...] El gato vivía en la calle. En ninguna de las casas de mis vecinos lo admitían. Sentí ternura por él: lo traje a casa. Así me pasó con Santa Anna. Me molestaba que unánimemente todos lo repudiasen. Vasconcelos, por ejemplo, lo llama “traidor abominable”. ¿Quién es –me pregunté– este abominable traidor? De la respuesta surgió este libro.

Empatía por un personaje quizás juzgado más duramente de lo que merecía, curiosidad por conocer más a fondo al hombre cuyas decisiones cambiaron el rumbo y dieron forma a la historia nacional o simplemente rebeldía hacia la opinión pública. Quizás todo ello pudo haber inspirado a Muñoz a escribir acerca de Santa Anna. Aunque tampoco se descarta que en el fondo haya habido motivaciones menos personales y más monetarias, si es que alguien le encargó realizar ese trabajo. Por quién o para qué, es imposible saber, ya que en primer lugar no se tiene constancia de que haya sido un encargo y, en segundo lugar, dado el contexto político y cultural de entonces, es poco probable que haya habido alguien interesado en difundir la vida de este personaje tan despreciado.

Sin embargo, también es posible que más que por interés en la figura del dictador, lo que llevara a Muñoz a escribir acerca de Santa Anna, fuera el hartazgo hacia la temática revolucionaria, pues como él mismo le dijera a Carballo (300): “Por años, la gente sólo quería que yo escribiese sobre Pancho Villa”.

Si bien Adalbert Dessau (344) registra que: “Ya en 1910 conocía a Pancho Villa, quien produjo en él una impresión imborrable” y: “Posteriormente acompañó a Villa como periodista”.

Si esta impresión fue para bien o para mal no está claro, sin embargo, de lo que tiene certeza, es de que pese a haber conocido a Francisco Villa, para Muñoz, “Sus héroes son los soldados anónimos, no los caudillos destacados” señala Dessau (345), por lo que Muñoz pudo haberse decepcionado de Villa.

“Según declaración propia, todos esos cuentos cortos estaban basados en sucesos reales” comenta también Dessau (345) y esto puede ser esclarecedor si se da por sentado que Muñoz ficcionalizó sucesos que presencié mientras acompañó a Villa.

Bajo este parámetro, la historia de Tiburcio Maya en *¡Vámonos con Pancho Villa!* adquiere un matiz más oscuro que llega a su punto más álgido cuando en el colmo de su ignominia, con el fin de reclutarlo, “Villa le facilita la separación de su familia mediante el sencillo procedimiento de suprimirla a tiros, incluyendo a su hijo”, según señala Dessau (346).

Episodios de similar barbarie se repetían a lo largo de la obra de Muñoz, como en “Oro, caballo y hombre”, donde ahora la víctima sería un animal, obligado de la manera más inhumana a cruzar un lodazal con su pesada carga de oro a cuestas, episodio inspirado en la muerte de Rodolfo Fierro.

Experiencias como éstas bien pudieron haber desencantado a Muñoz al punto de ya no querer escribir ni sobre la Revolución, ni sobre Villa, por lo menos durante algún tiempo, y tomarse un respiro para indagar acerca de un presunto villano quien en comparación con el “Centauro del Norte”, podía ostentar vanidad, ambición, zalamería, oportunismo o despilfarro, pero no tal grado de crueldad.

Respecto a este posible desencanto hacia el movimiento revolucionario que pudo haberse transferido a rechazo a escribir sobre estos temas, Conde (4) afirma que:

La lucha lo hizo simpatizar de inmediato con el movimiento armado por lo que implicaba de reivindicación social. Pero ya desde entonces, en sus notas periodísticas se advertía cierto desencanto por el delirio destructivo que era inherente a la lucha. En realidad, su obra es el resultado de la reflexión y el pesimismo ante esos hechos.

Relativo a estos rasgos en la personalidad del voluble militar, relata Muñoz (2003: 39–41) cómo se rehusó a cumplir la orden de Iturbide de aprehender a Guadalupe Victoria, peses a mediar su nombramiento como brigadier, cargo que desde hacía mucho esperaba:

Guadalupe Victoria, insurgente limpio de corazón, no está conforme con sustituir el virreinato por un régimen imperial, y decide “irse a vivir entre las fieras antes de ser ingrato y

perjudicial para la patria.” Don Domingo Loaces trata de convencerlo, pues Victoria es amado en Veracruz, cuenta con opinión y mucho podría significar su distanciamiento. Pero nada se obtiene de él y un día desaparece: se ha ido a las cuevas donde vivió oculto antes de que se lograra la independencia.

Loaces aboga ante Iturbide para que no se hostilice al decepcionado insurgente. Invoca “la grandeza de alma con que ha dotado a V. A. la naturaleza”. Pero el regente no tiene la grandeza de alma. La abstención de Victoria en el imperio, es para él un insulto personal, una ofensa. Se siente el genio de la América del Septentrión, el indiscutible, el admirable. La sola pasividad de los que valen algo, le encoleriza.

Entonces se acuerda de Antonio López de Santa Anna, ese “ambicioso de gloria, con una sed insaciable de distinguirse” y quien poco antes le había ofrecido en una carta: Estoy dispuesto a hacer gustoso cuanto V. A. me prevenga.” Es de Veracruz, ahí hizo la campaña final de independencia, conoce todas las sierras, todas las cañadas, todas las cuevas. Puede llegar hasta donde Victoria se oculte, ponerle la mano encima y castigarlo por haber desafiado el gran poder del Imperio.

Iturbide dicta a su secretario, para Santa Anna, frases tan afectuosas como nunca le había dirigido. Comienza por ofrecerle que el cargo de brigadier le llegaría de un momento a otro. Más a la siguiente línea, impaciente, descubre rápidamente sus intenciones: “V. está bastante persuadido de que interesa a la tranquilidad y el bien de la patria, la aprehensión de Victoria, por lo cual digo con esta fecha al Sr. Loaces comisione para su persecución a un jefe de conocimientos en el país y otras circunstancias, indicándole que puede ser V. y un oficial que le acompañe, y en este caso, convendría que fuese el que entregara a V. esta carta. Nada tengo que recomendar a V. la eficacia en el desempeño de esta comisión; V. está persuadido del interés general que encierra y yo estoy demasiado satisfecho de los sentimientos de V. y de su audacia, para dictar que sea bastante bien cumplida.”

¿Quién es el oficial que lleva la carta y que debe acompañar a Santa Anna hasta que don Guadalupe sea aprehendido? ¿Qué instrucciones verbales lleva del hombre implacable que durante toda la guerra de independencia paseó su crueldad por la Nueva España? No se sabe. Ni va a la persecución ni se logra la captura.

Porque Santa Anna estima a Victoria. En la cima de su alma, donde la sinceridad triunfa, comprende ser inferior al veterano insurgente, recto y leal, valiente, desinteresado. La pretensión de Iturbide para que aquel oficial le acompañe en la persecución, le hace sospechar algún designio oculto. Él desea ardientemente ser brigadier y comprende que el regente le pone como condición la captura de Victoria. Ambiciona el gobierno de la provincia y la

comandancia general. Pero ¿tendría que ejecutar a Victoria por satisfacer a Iturbide, el que lo desprecia, que lo busca y lo halaga sólo cuando lo necesita?

Domina su ambición. Tiene un rasgo. No presentará a Victoria en holocausto, a cambio del ascenso. No quiere subir sobre cadáveres de sus amigos. Y cuando Loaces le comunica que debe ir a la costa de Sotavento, “en solicitud del prófugo”, con aquel incógnito oficial y doscientos hombres de caballería, Santa Anna declina y escribe a Iturbide: “Mi desgracia me ha proporcionado continúen mis males con tanta fuerza que me hacen persuadir dilatará mucho mi restablecimiento. Deseoso de corresponder a la distinción con que se me ha honrado, consulté con el doctor Pérez, que me insiste, si podría emprender cualquier movimiento, mas me lo prohibió en absoluto.” Y “para que cualquier movimiento no se atrase” propone que vaya otro a dirigirlo. Todavía es un apasionado súbdito, pero ya no ama mucho.

Y se pasea, perfectamente sano, por las calles del puerto. (39–41)

Es notable cómo a pesar de que Muñoz se enfoca en la admiración de Santa Anna por Guadalupe Victoria y en que, pese a su ambición por el ascenso militar, “no quiere subir sobre cadáveres de sus amigos”, tampoco deja de lado aspectos menos loables y sí más arteros, como la desconfianza que le provoca la orden de ser acompañado por un militar que no conoce y bajo las órdenes del regente que se hizo célebre tanto por sus victorias como por ser implacable. Aúna a esto el resentimiento por su vanidad herida, pues considera que abiertamente lo desprecia, pero lo convoca melosamente cuando necesita de él.

Así pues, Muñoz no deja escapar el hecho de la ambigüedad de Santa Anna, se mantiene fiel a sus lealtades al mismo tiempo que toma revancha por su vanidad herida y cuida de su integridad.

Con el tiempo esta obra, ha sido más leída y mejor apreciada, como por hasta por Juan Rulfo, quien en un texto póstumo (*La Jornada*, 20 de noviembre de 2010), con motivo del centenario de la Revolución Mexicana, puede apreciarse que le atribuye originalidad, calidad escritural y tintes novelesco que hacen de esta obra “un libro extraordinario”:

Escrita con originalidad, prepondera en ella el lenguaje satírico, el episodio farsa y dentro de todo esto, la vida serena de Su Alteza Serenísima, envuelto en el ropaje de su desfachatez y sus oscuras y personales ambiciones. [...]

Pero la verdad es que Santa-Anna existió y Muñoz, con los trazos de su buena calidad de escritor, va forjando esta figura novelesca hasta darnos un libro extraordinario.

Al contrario del resto de la obra de Muñoz, donde abunda el tema de la Revolución, este trabajo ambientado en el periodo independentista y el reformista, Juan Rulfo lo percibe no sólo como al mismo nivel de calidad de sus mejores obras, sino también como destacable.

Rulfo también comenta que: “La biografía de este infortunado rector de México, infortunado para México, adquiere en la obra de Muñoz matices heroicos dentro de lo grotesco.”

Para Juan Rulfo, esta obra no sólo está escrita “con los trazos de su buena calidad de escritor”, que caracterizaba a Muñoz, ni se limita a la preponderancia de su lenguaje satírico con el que narra, tanto los episodios de la vida del general Santa Anna, como sus aspiraciones y ambiciones. El tono empleado da al libro, ese matiz de heroicidad dentro de lo grotesco; muestra el contexto de un país en formación y convulso, sumido en rencillas de poder y pobreza; se trata de una obra con una sinceridad que no puede sino dejar una sensación amarga:

Los tristes días que vivió entonces nuestro país, que más que país era un panino de rencillas y de luchas mezquinas por mezquinos intereses, se reflejan en la biografía de Santa-Anna que escribiera Muñoz, y que, al cabo, como toda buena obra, hecha con sinceridad, nos deja un sabor amargo.

Nos amarga porque desearíamos que todo aquello no hubiera sucedido o no hubiera tenido los resultados desastrosos que tanto error acumulado le produjo a México.

No obstante, esta sinceridad no interfiere en el desarrollo del personaje de Santa Anna, que Muñoz delineó tan equilibradamente entre indagaciones en las motivaciones del general y su deber con la objetividad, según Mario Puga (3):

En *Santa Anna* el autor ha logrado el equilibrio, entre el apasionado examen de su personaje, desentrañando las motivaciones profundas de su conducta, y un deber de objetividad en el tratamiento del mismo. Es tan sustantivo este equilibrio que el lector se sorprende a cada paso con la riqueza del personaje, sus contradictorias decisiones, ora movidas por el oportunismo más bajo, ora por extraños y confusos impulsos patrióticos.

Esta complejidad de la que dotó Rafael F. Muñoz a Santa Anna, junto con la fidelidad al personaje histórico y su contexto, a la que no deja tampoco de ceñirse, le otorgan a esta biografía un tono novelesco.

III. *Santa Anna. El dictador resplandeciente* desde la historiografía

Anteriormente se estableció el contexto histórico y cultural de Rafael F. Muñoz y la importancia de su obra en el marco de la narrativa mexicana y concretamente en lo concerniente a la novela y cuento de la Revolución.

Resalta luego una obra en la producción de Muñoz que escapa a la temática de la Revolución y es la biografía novelada de un personaje poco querido como fue el expresidente y dictador mexicano Antonio López de Santa Anna, personaje cuya ignominia, como ya se mencionó, posiblemente influyera en que esta obra fuera poco popular.

Dejando de lado que esta obra se aparta del discurso literario de su contexto, queda preguntarse: ¿En dónde radica su importancia en la historiografía? ¿Es una biografía que aporta a la historia de México? ¿Es una obra literaria que permite apreciar la percepción cultural de la época en que se escribió? ¿Permite entender la mentalidad de una generación o sólo de su autor? Para ello se analizará *Santa Anna. El dictador resplandeciente* según teorías historiográficas a las que podrían interesarle para confirmar o rechazar su aporte en este ámbito.

III.I. *El dictador resplandeciente* desde la Microhistoria

A diferencia de la Historia hasta entonces convencional, que registraba hechos de gran magnitud como guerras, o la trascendencia de acciones de personajes relevantes como reyes o gobernantes, la Microhistoria centra su atención en acontecimientos y personas menos relevantes, enjuiciados por brujería, obreros, ejecuciones u otros hechos que no tuvieron mayor repercusión pero que permiten dejar un registro del pensamiento de esa época.

El exponente más representativo de esta teoría historiográfica es Carlo Ginzburg (Turín, 1939) quien dice al respecto que:

Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado, de consignar únicamente las «gestas de los reyes». Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron. «¿Quién construyó Tebas de las siete puertas?» [...] Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos, pero la pregunta conserva toda su carga. (Ginzburg 1999: 3)

La Microhistoria propone registrar a los subalternos, grupos minoritarios, obreros, alfareros, o molineros, como en el caso del estudio que realiza Ginzburg en *El queso y los gusanos* (3) donde “narra la historia de un molinero friulano –Domenico Scandella, conocido como Menochio– muerto en la hoguera por orden del Santo Oficio tras una vida transcurrida en el más completo anonimato”.

La anterior referencia denota cómo la Microhistoria se empieza distanciar de ser la más adecuada para realizar un estudio o análisis sobre *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, ya que, si bien aborda la vida y acciones realizadas de un militar – y militante de diversos bandos – y no de un rey, sí fue un dirigente nacional, presidente, dictador, general y un agente de cambio para el México del siglo XIX.

Si bien la Microhistoria estudia individuos y en este caso podría ser útil para analizar la biografía de Santa Anna, se descarta por tratarse la obra de Muñoz, de un presidente y dictador, ya que Ginzburg apunta que esta rama de la Historia se enfoca en individuos pertenecientes a grupos subalternos, que distan mucho del caso del veracruzano.

Otro punto en contra para recurrir a la Microhistoria para analizar a *Santa Anna*, es que las fuentes documentales empleadas para analizar a la cultura popular de las clases subalternas son mayormente indirectas –orales o incluso arqueológicas–, mientras que las utilizadas para investigar la cultura dominante o hegemónica están mejor documentadas, como apunta Ginzburg:

Aun hoy día la cultura de las clases subalternas es una cultura oral en su mayor parte (con mayor motivo en los siglos pasados). Pero está claro: los historiadores no pueden entablar diálogo con los campesinos del siglo (además, no sé si les entenderían). Por lo tanto, tienen que echar XVI mano de fuentes escritas (y, eventualmente, de hallazgos arqueológicos) doblemente indirectas: en tanto que escritas y en tanto que escritas por individuos vinculados más o menos abiertamente a la cultura dominante. Esto significa que las ideas, creencias y esperanzas de los campesinos y artesanos del pasado nos llegan (cuando nos llegan) a través de filtros intermedios y deformantes. (4)

En primera instancia, la biografía de Santa Anna implica el registro de hechos concernientes a la historia de México y, por lo tanto, atañe a lo que Ginzburg denomina historia de la “cultura dominante” (7) en contraposición con la “cultura popular”. (8)

En segunda instancia porque el trabajo de investigación que realiza Muñoz para escribir su obra estuvo ampliamente documentado, basado en hasta 62 fuentes

bibliográficas de primera y segunda mano, que incluye la autobiografía del dictador, publicada como *Mi vida militar y política*, así como *Historia de México*, de Lucas Alamán (Guanajuato, 18 de octubre de 1872 – Ciudad de México, 2 de junio de 1853) y *Correspondencia*, de Vicente Riva Palacio (Ciudad de México, 16 de octubre de 1832 – Madrid 22 de noviembre de 1896), ambos contemporáneos de Santa Anna (Xalapa – Enríquez, 21 de febrero de 1794 – Ciudad de México, 21 de junio de 1876), según lo que hace constar el autor en la bibliografía anexada a *Santa Anna. El dictador resplandeciente*. (Muñoz, 275, 276)

III.II. *El dictador resplandeciente* desde la Metahistoria

La historiografía ha evolucionado a lo largo del tiempo, lo mismo que otras ciencias y artes. Las formas de hacer historia en la antigüedad no son las mismas que actualmente, así como los estilos narrativos de antaño difieren de los actuales; por lo que Hayden White afirma que: “el surgimiento y desarrollo de la conciencia histórica, que va unido a un surgimiento y desarrollo paralelo de la capacidad narrativa” (White, 1992: 29) y las formas de hacer historia actuales son predominantemente narrativas, es decir que emplean como método el discurso narrativo, por lo que: “En los años setenta, el filósofo de la historia Hayden White afirmará que todo escrito historiográfico es, en parte, un constructo literario.” (Castany, 2009: 43), ya que, “según White, los historiadores suelen ignorar o reprimir la conciencia de que la realidad histórica es construida bajo la forma de la narración” (Castany, 43).

Pero no todo discurso narrativo tiene que forzosamente ser historia, aunque haya hechos históricos que contextualicen la historia, por lo que White distingue que: “La historia, pues, pertenece a la categoría de lo que pueden denominarse «el discurso de lo real», frente al «discurso de lo imaginario» o el «discurso del deseo».” (35)

El empleo del discurso narrativo como forma de hacer historia, “surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria.” (White, 38) Esto porque “para White, la realidad histórica es una de masa de sucesos infinitos y desordenados cuya naturaleza caótica es violentada por la linealidad de nuestro lenguaje y las estructuras”

(Castany, 45), o, dicho de otra forma: “la Historia es una especie de materia prima que modelamos o informamos en esquemas narrativos básicos. (Castany, 45)

Para que estos hechos tengan coherencia, el historiador debe hacer elecciones, como dice Castany: “todo historiador realiza necesariamente elecciones narrativas que determinan enormemente el modo en que informa la Historia.” (45).

Para empezar, el investigador “debe escoger el tipo de personajes cuya historia va a narrar.” (Castany, 45) y “Otro tipo de elección que el historiador está obligado a realizar consiste en decidir cuáles son sucesos dignos de ser relatados.” (Castany, 45)

Estos acontecimientos “dignos de ser relatados”, deben tener, además:

La capacidad de concebir un conjunto de acontecimientos como pertenecientes al mismo orden de significación exige algún principio metafísico por el que traducir la diferencia en semejanza. En otras palabras, exigen un «tema» común a todos los referentes de las diversas frases que registran la realidad de los hechos. (White, 30)

Las elecciones que el historiador realiza para basar en ellas su discurso narrativo asemejan bastante a las que hace el escritor de historias de ficción.

Sin embargo, en el ámbito de los estudios históricos, la narrativa no ha solido ser considerada ni como producto de una teoría ni como la base de un método, sino más bien como una forma de discurso que puede o no utilizarse para la representación de los acontecimientos históricos, en función de si el objetivo primario es describir una situación, analizar un procedo histórico o bien contar una historia. (White, 42)

Lo anterior refuerza la idea de que: “lo que distingue a las historias «históricas» de las «Acciónales» es ante todo su contenido, en vez de su forma” (White, 42).

Para Barthes, no era accidental que el «realismo» de la novela del siglo xix y la «objetividad» de la historiografía del siglo XIX se hubiese desarrollado *ped-á-pied*. Lo que tenían en común era la dependencia de un modo de discurso específicamente narrativo, cuyo principal objetivo era reemplazar subrepticamente un contenido conceptual (un significado) por un referente que pretendían simplemente describir. [...] Este pasaje se refiere a la narrativa en general, pero los principios enunciados eran también extensibles a la narrativa histórica. (White, 55)

La necesidad de realizar la elección de personajes y sucesos “dignos de ser relatados” en un orden de significación que determinen un tema, le otorga a esta forma de

hacer historia, un sentido de unidad con inicio, desarrollo y conclusión, que en la crónica tradicional no se percibe.

Esta cualidad difiere de formas anteriores de hacer historia como lo es la crónica, que: “no posee ninguna de las características que normalmente atribuimos a un relato: no hay un tema central, ni un comienzo bien diferenciado, una mitad y un final, una peripeteia o una voz narrativa identificable.” (White, 22)

Si bien la crónica tiene una continuidad cronológica de los hechos:

Los anales no tienen conclusión; simplemente terminan. [...] Ciertamente es que la continuación de la lista de años al final del relato sugiere una continuación de la serie hasta el infinito, o más bien hasta la Segunda Venida. Pero no hay una conclusión del relato. ¿Cómo podría haberla, al no haber un tema central acerca del cual pudiese narrarse una historia? (White, 24)

En conclusión, para White: “La narrativa histórica, frente a la crónica, nos revela un mundo supuestamente «finito», acabado, concluso”. (35)

El investigador que recurre al discurso narrativo como forma de historiar, elige personajes, hechos relevantes que coinciden en significación, de modo que, “al contar una historia, el historiador necesariamente revela una trama” (White, 70)

Pero el discurso narrativo es más que una forma de historiar que no difiere de la novela realista más que en sí su contenido es real o ficticio, “la narrativa es más que un modo de explicación, más que un código, y mucho más que un vehículo para transmitir información.” [...] “Es un medio de simbolizar los acontecimientos sin el cual no podría indicarse su historicidad.” (White, 70)

Con el discurso narrativo el historiador no sólo proporciona información sobre un pasaje histórico, narra una historia real con cierre redondo que contiene una trama y un significado, en donde se encuentra su importancia y trascendencia en la historiografía. Como apunta White:

Lo que subsiste una vez explicados los acontecimientos es tanto histórico como significativo en la medida en que pueda ser comprendido. Y este recuerdo es comprensible en tanto en cuanto pueda «captarse» en una simbolización, es decir, pueda mostrarse que tiene el tipo de significación con el que las tramas dotan a los relatos.

Es el éxito de la narrativa en la revelación del significado, coherencia o significación de los acontecimientos lo que atestigua la legitimidad de su práctica en la historiografía. (White, 71)

Así pues, el valor de la narrativa para representar la historia se encuentra en su capacidad de revelar un significado a través de una trama cerrada, por lo cual, más que una forma, es un método de análisis, como comenta Castany:

White desarrolló una nueva metodología de análisis histórico consistente en la detección y estudio de los elementos literarios (“personajes”, “argumentos”, “estilos”, “géneros” o “conceptos poéticos”) implícitos en el seno de todo escrito historiográfico. (Castany, 43)

¿Puede este método aplicarse para analizar el libro de Rafael F. Muñoz? Tomándose como biografía de Santa Anna, el contenido del libro es esencialmente histórico. Tiene como personaje central al dictador y narra los acontecimientos en torno a él, el autor elige los hechos más trascendentes en la vida de su personaje y en la historia, son narrados con orden cronológico que dan continuidad al discurso, el tema es la vida del ex presidente, por lo que, al tener su vida, principio y fin, es decir, es finito, conclusivo; el género es dramático, pues narra vicisitudes que abarcan victorias y derrotas bélicas, ascenso y descenso de los personajes y cambios repentinos en la fortuna de los personajes.

Explica la realidad de un México convulso y caótico política y económicamente, la presencia de personajes heroicos que con sus hazañas persiguen fines egoístas de gloria o fortuna, como el mismo protagonista, o desinteresados que se preocupan únicamente por sus compatriotas, siendo el caso de Guadalupe Victoria, en tanto hay otros más mezquinos, que desde un escritorio pretenden mover los hilos del destino de una nación, que son los congresistas.

A través de la biografía de Santa Anna, se expone un periodo en el que la desigualdad social de México era notoria: mientras en el puerto de Veracruz es fácil ver comerciantes y sirvientes, el cortejo del emperador Agustín I de Iturbide entra con gran pompa a la ciudad donde lo espera el protagonista de la obra.

Tampoco pasa desapercibido el constante asedio del que fue víctima el país, unas veces por parte de los españoles, quienes no querían aceptar la independencia de México; otras, por invasores franceses o estadounidenses oportunistas a quienes no pasó desapercibido el caos político del país.

Pero, sobre todo, queda expuesto cómo el destino de México caía en las manos de unos pocos, cuyas acciones significaron las pérdidas más dramáticas: las bajas en el ejército nacional en ambos bandos (realistas e insurgentes), la pobreza en la que se sumía sin descanso los campesinos y la pérdida de territorio nacional.

Aunque lo que se narra son acontecimientos reales y actúan personajes de cuya existencia se tiene constancia, el estilo empleado por el autor pone en duda si el contenido es completamente histórico o hay también ficción, no por las licencias narrativas que se toma el autor en pasajes descriptivos, sino porque desde su posición de narrador omnisciente detalla momentos difíciles de conocer, como el calor que hace en un lugar, el orden de los movimientos del personaje principal ubicado en una escena, o más audazmente, el pensamiento del emperador.

Por ello, la biografía de Santa Anna y los acontecimientos circundantes que se narran en el libro, pueden ser analizados según el método propuesto por Hayden White, con las reservas de si el estilo empleado por el autor se excede en sus competencias.

III.III. *El dictador resplandeciente* desde la Historia de las Mentalidades

La Historia de las Mentalidades es preminentemente social, pero no por ello se apoya únicamente en la Historia Social, lo hace en otras escuelas de la historiografía y hasta en ciencias hermanas como la economía, sociología, etnología o antropología. Como explica Le Goff:

Próximo al etnólogo, el historiador de las mentalidades tiene que doblarse también de sociólogo. Su objeto, de buenas a primeras, es lo colectivo. La mentalidad de un individuo histórico siquiera fuese la de un gran hombre, es justamente lo que tiene en común con otros hombres de su tiempo. (1987: 83)

Así pues, analizar la mentalidad de un hombre sólo será relevante por cuanto así se explique la conducta del colectivo, caso similar podría ser cómo a través del pensamiento de Menochio, el molinero acusado de brujería del que habla *Ginzburg en El queso y los gusanos*, se entiende a las clases subalternas de su época.

Es por eso que: “El historiador de las mentalidades se encuentra de forma particular con el psicólogo social. Las nociones de conducta o de actitud son para uno y otro esenciales.” (84)

Pero como ya se dijo antes, el carácter de la Historia de las Mentalidades es fluctuante:

Hombre de oficio, el historiador busca primero sus materiales. ¿Dónde están los de la historia de las mentalidades? Hacer historia de las mentalidades es, ante todo, operar una cierta lectura de un documento, sea cual sea. (Le Goff, 91)

Pero si bien puede apoyarse en casi cualquier material, “la historia de las mentalidades tiene sus fuentes privilegiadas, las que, más y mejor que otras, introducen a la psicología colectiva de las sociedades.” (92)

No sólo las ciencias que estudian la conducta de las masas, como la sociología o psicología social son las más recurrentes para desarrollar la mentalidad de una sociedad en determinada época, las artes también son particularmente útiles. Por ello:

Otra categoría de fuentes privilegiadas para la historia de las mentalidades, la constituyen los documentos literarios y artísticos. Historia, no de los fenómenos «objetivos», sino de la representación de estos fenómenos, la historia de las mentalidades se alimenta naturalmente de los documentos de lo imaginario. (Le Goff, 92, 93)

Si bien llega a recurrir a material tangible, como cuando se apoya en ciencias como la antropología o la arqueología, “La historia aún balbuciente de las mentalidades se apega a abstracciones apenas más concretas”. (Le Goff, 94)

Esta variedad de posibilidades permite apoyarse en casi cualquier disciplina o ciencia, pero también significa que tiene un carácter más interpretativo que concreto. Y este no es el único inconveniente que se le presenta a la Historia de las Mentalidades, pues, “La coexistencia de varias mentalidades en una misma época y en un mismo espíritu es uno de los datos delicados, pero esenciales, de la historia de las mentalidades.” (94, 95)

Otro obstáculo igualmente difícil de flanquear es la “delicada es la captación de las transformaciones de las mentalidades. ¿Cuándo se deshace una mentalidad, cuándo aparece otra?” (Le Goff, 95)

A esto todavía se puede añadir que “La historia de las mentalidades tiene que distinguirse de la historia de las ideas contra la cual también en parte nació. No son las ideas de santo Tomás de Aquino o de san Buenaventura las que dirigieron los espíritus a partir del siglo xiii” (Le Goff, 95)

En virtud del objeto de estudio de la Historia de las Mentalidades y de que puede apoyarse prácticamente en cualquier material, especialmente el arte y la literatura, sería

factible considerar que, para entender la mentalidad de la época posrevolucionaria en México, puede recurrirse a la literatura de la Revolución, incluso, más puntualmente, a Rafael F. Muñoz, por ser uno de sus exponentes.

Sin embargo, la obra que se pretende analizar dista mucho de tocar el tema preponderante de la época, siendo este uno de los casos en donde en un mismo periodo de tiempo, convergen más de una mentalidad.

Por otro lado, si persistiera en la intención de recurrir a la biografía sobre Santa Anna, ya no como material para comprender la posrevolución, si no a Muñoz, como el prototipo del mexicano de su época, este propósito también carece de validez en virtud de que este es uno de esos casos en los que, como santo Tomás de Aquino, sus ideas no dirigieron las ideas de su tiempo, pues el libro que escribió sobre el dictador, con esfuerzo pudo publicarse en México hasta su segunda edición.

Por lo tanto, la Historia de las Mentalidades no puede encontrar suficiente apoyo en la biografía sobre Santa Anna, para comprender la conducta o pensamiento de las masas durante el tiempo en el que se escribió la obra, ésta no define o explica a la sociedad de su época.

III.VI. *El dictador resplandeciente* desde la Historia Cultural

La definición de cultura es amplia y cambiante, lo que ahora se entiende por cultura en Occidente, no es lo mismo que se entendía en la Edad Media, mucho menos en la Antigüedad. Tampoco es el mismo concepto que en Oriente.

Si no hay un consenso general sobre lo que es cultura y lo que abarca, su estudio por parte de la Historia Cultural no ofrece más claridad, sus alcances son igual de amplios y con tantas variantes como autores en cada época. Al respecto, Burke señala que:

No hay más acuerdo sobre lo que constituye la historia cultural que sobre lo que constituye la cultura. Hace más de cuarenta años, dos estudiosos norteamericanos se propusieron registrar las variaciones en el uso de ese término en inglés y reunieron más de diferentes. doscientas definiciones Si se tomaran en cuenta otras lenguas y las últimas décadas sería fácil reunir muchas más. (Burke, 2000: 15)

Burke parece insinuar que, si se elige cualquier objeto de estudio y se analiza en retroceso, los resultados se multiplicarán exponencialmente casi hasta el infinito, o hasta donde se tiene memoria en el tiempo.

Si en este caso, la lengua puede estudiarse hasta tiempos tan remotos, también ha sido analizada o por lo menos se ha llevado un registro de su evolución, aunque el término de la Historia Cultural parezca tan reciente:

No somos los primeros en darnos cuenta de que la cultura, en nuestra concepción actual, tiene historia. El término «historia cultural» se remonta a finales del siglo XVIII, al menos en alemán. (Burke, 16)

Aunque las primeras nociones de Historia Cultural se registren hace unos pocos siglos, Burke advierte que: “La idea de que la literatura, la filosofía y las artes tienen historia es mucho más antigua.” (16)

Y detalla que:

Como muy bien sabían los humanistas, en Grecia y Roma ya se afirmaba que el lenguaje tiene una historia, que la filosofía y los géneros literarios tienen una historia y que la vida humana cambia en virtud de una serie de invenciones. (Burke, 17)

Y aunque en la Grecia clásica ya se contemplaba que el lenguaje cambiaba de manera paulatina, no tuvieron la oportunidad de atestiguar cambios más abruptos, como sí pasó durante la expansión de otras civilizaciones:

No obstante, los humanistas podían contar una historia más azarosa de la lengua y la literatura que sus modelos antiguos. Una historia de invasiones bárbaras y de la consiguiente decadencia y extinción del latín clásico, seguida de la recuperación (Burke, 18)

Las declinaciones en el latín fueron entonces materia de estudio por parte de los latinistas que debatían sobre sus méritos, como señala Burke:

En los siglos XV y XVI, los debates sobre los méritos relativos del latín y del italiano como lenguas literarias y la forma del italiano que debía usarse motivaron la investigación de la historia de la lengua por parte de Leonardo Bruni, Flavio Biondo y otros. (18)

La historia de la lengua latina continuó desarrollándose a la par de su evolución, hasta que sus clasificaciones se fueron complejizando, como apunta Burke:

A comienzos del siglo XVI, el cardenal humanista Adriano Castellesi escribió una historia del latín, *De sermone latino* (1516), dividida en cuatro periodos: «muy antiguo», «antiguo», «perfecto» (la época de Cicerón) e «imperfecto» (desde entonces). (18)

Como el expansionismo no se limitó hacia tierras italianas, si no que se extendía hacia otras regiones, incluidas lo que hoy son Francia y Gran Bretaña, los humanistas en dichas tierras, hicieron lo propio:

Los humanistas del norte, imitadores y rivales de sus predecesores italianos, ampliaron la historia llamando la atención sobre el desarrollo literario y lingüístico en sus propios países. [...] Sobre esta base, una serie de estudiosos del siglo XVIII escribieron voluminosas historias de las literaturas nacionales, especialmente de la francesa (un equipo de monjes benedictinos dirigido por Rivet de la Grange) y de la italiana (compilada por Girolamo Tiraboschi). [...] En Inglaterra se estaban llevando a cabo proyectos similares. Alexander Pope presentó un «plan de la historia de la poesía inglesa». (Burke, 19)

Y no conformándose con salvaguardar la genealogía de sus lenguas, extendieron su trabajo a registrar la evolución de la literatura, en la que pusieron el cuidado de hacerlo según los incipientes géneros, lo que dio como resultado una de las primeras formas de Historia Cultural en la antigüedad. Como señala Burke:

También se escribieron monografías sobre la historia de determinados géneros literarios. El erudito protestante francés Isaac Casaubon publicó un estudio de la sátira griega en 1605. [...] Asimismo, el auge de la novela en los siglos XVII y XVIII fue acompañado de la investigación de sus orígenes orientales y medievales realizada por el obispo polígrafo Pierre-Daniel Huet, en su *Lettre sur l'origine des romans* (1669), y de la digresión «*On the Origin of Romantic Fiction in Europe*» (20)

Y añade que:

No es sorprendente que los hombres de letras prestaran atención a la historia de la literatura. El arte no era un tema de investigación tan evidente para los historiadores, incluso en el Renacimiento. (Burke, 20)

No obstante, ni los latinistas, ni los primeros humanistas, aún ni siquiera los eruditos del Renacimiento, ninguno era historiados de arte, literatura o novelas, ellos se limitaron a realizar una Historia Cultural, así pues, el papel del historiador cultural no es el de crítico de arte, su tarea es hacer historia de la cultura y dejar dicho conocimiento a los futuros historiadores y facilitar la comprensión de las transiciones culturales.

Ni entonces ni ahora es el papel del historiador cultural es ser experto en poesía o pintura, su labor es otra, que Serna y Pons describen de la siguiente manera:

No son expertos en literatura o en arte, en realidad: no son historiadores de las novelas o de la pintura. Esa especialización la dejan para los investigadores que cultivan esos dominios. De hecho, lo que hacen es integrar esos documentos en el marco de referencias y de evidencias al que pertenecen, apreciando su materialidad y los efectos que tuvieron o tendrán después de su producción y primera recepción. (Serna y Pons, 2013: 13)

Esta Historia Cultural conocida como tal desde finales del siglo XVIII pero que tiene antecedentes desde la Grecia clásica a través del *Ars Poética* de Aristóteles, no dejó de avanzar, aunque fuera a la sombra de otras formas de hacer historia.

Lo que inició con un tratado sobre poética, comedia, épica, tragedia y otros incipientes géneros literarios, experimentó su primer auge con las etimologías y a partir de ahí, la historia de la literatura se ha diversificado en incontables y diversos estudios, tales como literatura medieval, gauchesca, modernista, feminista y de la Revolución, por citar algunas.

Con exponentes que van desde el propio Aristóteles, ya mencionado, o Benedetto Croce, hasta los más contemporáneos y conocidos como Justo Serna, José Luis Martínez que se avocó principalmente a la literatura mexicana del siglo XX o Guillermo Sheridan, que se especializó en los Contemporáneos.

Ahora toca la pregunta: ¿Podría la Historia Cultural, hacer objeto de su estudio a la biografía que Rafael F. Muñoz hizo sobre Santa Anna? O también: ¿*Santa Anna. El dictador resplandeciente*, tiene algún valor para esta forma de hacer historia?

A lo largo del primer capítulo de la presente investigación, se hizo un repaso sobre las corrientes literarias que precedieron a la obra de Muñoz, así como de las que influyeron en él, luego tocó el turno de analizar aquella en la que incursionó el autor, algunas de sus otras obras y esta determinación del contexto cultural y más concretamente literario, es precisamente hacer historia cultural.

La novela de la Revolución, que como ya se dijo en el capítulo uno, abarcó también el cuento, razón por la cual también se le llama narrativa o, más ampliamente, literatura de la Revolución.

Esta literatura ha sido estudiada por historiadores nacionales como José Luis Martínez, cuyo interés no fue excluyente de otras corrientes contemporáneas; Antonio Castro Leal, que se enfocó en la novela de la Revolución; o Rafael Olea Franco, especializado en Jorge Luis Borges, así como en la literatura de los siglos XIX y XX.

Pero también llamó la atención de extranjeros, como Adalbert Dessau (Heintrop, Alemania, 15 de marzo de 1928 – Rostock, Alemania, 20 de octubre de 1984), que realiza uno de los estudios más completos –y con mayor divulgación en lengua no hispana– de la novela de Revolución, al incluir aspectos como marco social, ideológico y literario, inicio, auge y fin del ciclo revolucionario, sus derivaciones como la que él considero novela posrevolucionaria y la problematización de la novela con relación al movimiento armado.

La narrativa de la Revolución fue tan llamativa a estudiosos extranjeros, que el primer estudio general apareció en 1935 en Estados Unidos en un volumen sobre México, y es en este país vecino, donde más estudios se han publicado sobre el tema. (Dessau, 19)

Un pionero en el estudio de la novela de la Revolución fue precisamente un estadounidense: Ernest Richard Moore, “cuyos breves artículos, en forma de apuntes, contienen innumerables observaciones que llegan al núcleo mismo de cada problema” (Dessau, 19, 20)

También fue importante el aporte de F. Rand Morton, cuya obra, *Los novelistas de la Revolución mexicana*, ofrece un panorama general y figura entre los más conocidos, divulgados y extensos. (Dassau, 20, 21) Aún ahora el interés de los estadounidenses por esta novela, continúa, pues:

Numerosas tesis para doctorado o maestría en artes, presentadas en las universidades de EE. UU., se han referido a algún autor en particular o a temas generales; pero en su mayoría quedaron sin imprimirse. Varias aparecieron compendiadas. (Dessau, 20)

También surgió interés desde Alemania, donde Hellmuth Petriconi, en su libro *Novelas Hispano-Americanas del presente*, contribuye con información puntual sobre la vida y obra de los pocos autores que hasta entonces habían sido traducidos al alemán. Entre ellos figuraron: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Gregorio López y Fuentes y Rafael F. Muñoz. (Dessau, 20)

De acuerdo a lo anterior, Rafael F. Muñoz fue de los primeros y pocos autores de la novela de la Revolución cuyas obras fueron traducidas al alemán, situación que le trajo como consecuencia un temprano reconocimiento internacional; si éste fue meritorio o fortuito, es un tema que se desarrollará en breve.

Otro análisis llevado a cabo en Alemania y más completo, fue realizado por Helmut Stephan, quien, en una disertación efectuada en 1951, puntualizó con minucia “autores y

obras, y se esforzó por analizarlos dentro del contexto social, ideológico y literario de la época”. (Dessau, 21)

Resultado de este análisis, en 1961 publicó el artículo: “El problema del realismo en las novelas de Mariano Azuela y la cuestión de la originalidad de la literatura mexicana”, donde indaga en “algunas particularidades de la novela de la Revolución Mexicana (Sic) y de su tradición literaria, en relación con el desarrollo de la sociedad mexicana”. (Dessau, 21)

También en Rusia se interesaron en la novela de la Revolución. En 1960 el Instituto Gorki de Literatura Universal de Moscú, estuvo a cargo de la publicación de una colección breve de estudios sobre la novela realista mexicana del siglo XX. (Dessau, 21)

En esta publicación, “Cada colaborador, desde el punto de vista marxista, examina algunos aspectos de la novela de la Revolución y hace profundos análisis de una serie de obras” (Dessau, 21)

También en Rusia, pero en 1964, “en el libro de Vera N. Kuteischikova, acerca de la novela latinoamericana del siglo XX, apareció un artículo sobre *Los de abajo*, de Mariano Azuela” (Dessau, 21)

Estos primeros avances en el estudio de la novela de la Revolución, se caracterizaron por definirla, es decir, qué proponía, de dónde venía; luego, describirla, especificar sus características, tema, personajes, escenarios; conocer a sus autores y biografarlos concisamente y analizar las características de sus obras.

Más complejas fueron otras investigaciones que optaron por analizar las obras desde otras perspectivas además de la literaria: sociales, políticas o incluso filosóficas. Esto es importante porque establece nuevas pautas en el campo del estudio literario. Dessau comenta al respecto que:

Al lado de la bibliografía de Moore, la más extensa de su tiempo, hay bibliografías de ciertos autores en particular, que no sólo contienen las obras de los escritores sino abundantes trabajos de crítica. Los estudios realizados hasta ahora también han establecido los requisitos indispensables para el análisis científico de la novela de la Revolución. Pero este análisis aún está en sus primeros balbucesos. (Dessau, 22)

Autores que fueron los primeros en avanzar por el camino de la crítica y el análisis, fueron los latinoamericanos José Luis Martínez, Arturo Torres-Rioseco y Manuel Pedro González; el estadounidense Ernest Richard Moore, el alemán Helmut Stephen y las

publicaciones rusas, compiladas por el Instituto Gorki de Literatura Universal de Moscú. (Dessau, 21, 22)

El momento histórico en que se desarrolló la novela de la Revolución, sus características, autores y relación con el movimiento armado ya se expusieron en el primer capítulo; de sus alcances para ser analizada bajo otras perspectivas, se acaba de indicar.

Como el levantamiento armado a raíz del cual se desarrolló, la novela de la Revolución significó un periodo en la historia de México, pero, sobre todo, en la historia de la literatura del país; no es casual que forme parte de los contenidos temáticos de la educación pública o privada, ya sea desde la perspectiva histórica o literaria, relacionada o incluida en temas como historia de la literatura, literatura mexicana o literatura mexicana del siglo XX.

Se acaba de establecer que no sólo es pertinente que la novela de la Revolución sea estudiada por la Historia Cultural, si no que ya se han realizado y que incluso se estudia desde hace tiempo en cursos de educación media y superior en materia de historia de la literatura, aunque, también ya se vio que puede ser estudiada desde otras perspectivas ajenas a la literatura y la historia.

Lo que sigue es responder a la pregunta de si, concretamente la biografía que Muñoz hace de Santa Anna sería importante para la Historia Cultural y cuál sería su valor. Al hacer historia de la literatura, es imprescindible considerar la novela de la Revolución y es imposible dejar de lado a sus autores, a Muñoz no sólo lo han estudiado personajes como Juan Rulfo, también en otros países se ha analizado su aporte a la narrativa de la Revolución y por ende, a la historia de la literatura.

Como ya se comentó en el capítulo donde se detalla el contexto histórico y cultural de la novela de la Revolución y de Muñoz, cada corriente o grupo literario tenía una fisonomía propia y características definidas en las que incurrieron sus autores, independientemente de sus estilos propios.

Los ateneístas no escribieron como los vanguardistas, ni los Contemporáneos como los posmodernistas; así, aunque compartió inspiración e interés en la Revolución con otros autores de su tiempo, Muñoz tenía un estilo característico que lo distinguió de otros novelistas que incursionaron en la misma corriente narrativa.

Del estilo de Muñoz ya se habló en el primer capítulo, desarrolló una narrativa ágil y agridulce, que puede llevar al lector, de la indignación a la pena y luego a una risa agria. Los giros en las tramas son dramáticos, pero conmovedores.

Su estilo lo plasmó en su obra, que forma parte de la novela de la Revolución, y es también, parte de la historia de la literatura; primero porque lo desarrolló en esa época y segundo porque es parte esencial de obras fundamentales para la literatura de la Revolución.

En el primer capítulo también se discutió cómo en un mismo periodo de tiempo pueden converger varias corrientes literarias y puede dificultarse delimitar los tiempos que inició una y surgió otra.

En la primera mitad del siglo XX, cuando surgió la novela de la Revolución, las diferencias con otras corrientes eran evidentes. Difícilmente se puede confundir un manifiesto de Manuel Maples Arce con un ensayo de alguno de los hermanos Henríquez Ureña o de Salvador Novo; incluso por más que compartan algunas similitudes, es improbable que se dé una confusión que ubique *El diablo en México* de Juan Díaz Covarrubias como indigenista, o se pueda pensar en *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano como modernista.

Como ya se detalló en el primer capítulo, Muñoz se desarrolló personal, laboral y culturalmente durante un periodo de revueltas y esto influyó en él en diversos ámbitos, pero su faceta literaria fue casi totalmente modelada por los acontecimientos que sacudieron al país durante esos años.

Muñoz cultivó la novela, pero también el cuento, género donde se sentía más cómodo; además de la crónica y la biografía, pero todo primordialmente con temática de la Revolución, excepto la biografía que hizo sobre Santa Anna.

En el segundo capítulo de esta investigación, se detallan los contratiempos que dificultaron su publicación, los pormenores de su historia editorial, se aclara cuántas ediciones diferentes hay y se puntualiza en qué se distinguen, se comenta la recepción que tuvo la obra y se analiza su estilo literario.

Muñoz tenía un estilo muy definido y característico, como ya se ha comentado, mismo que se aprecia a lo largo de toda su obra y *Santa Anna. El dictador resplandeciente* no es una excepción.

Queda claro que este libro es la biografía del expresidente y dictador mexicano que estuvo ocupó la presidencia nacional en más de 30 ocasiones; su contexto se ubica entre el final de la guerra de Independencia y el periodo juarista.

No trata sobre la Revolución, pero el estilo de Muñoz se identifica tan fácilmente como en cualquiera del resto de sus obras. Los acontecimientos trascurren con rapidez y fluidez, se narran concisamente y en partes se distingue un tono suave de ironía.

En la biografía, los caprichos de Arredondo en el cuartel divierten igual que indigna cómo abusa de su poder para ensañarse con hombre a su cargo, como en uno de sus cuentos, “Oro, caballo y hombre”, la tozudez del revolucionario que se obstina en que su caballo cruce por agua peligrosa aun contra todo pronóstico y sentido común, causa sorpresa, risa la torpeza y terquedad del hombre, luego molestia, incredulidad, alarma, impotencia y una amarga resignación.

Afirmar que la obra forma parte de la historia de la novela de la Revolución con base en que su autor formó parte de los escritores que la cultivaron, es por lo menos, dudoso; pero hacerlo con justificación en que su estilo narrativo es propio de esa corriente y que su autor pertenece a la generación que creó esa novela, ya es debatible.

Tenemos unos pocos casos similares, uno es el de los Contemporáneos, que comentaban que, dada la diversidad de intereses literarios y estilos, hubiera sido posible su conformación como grupo. Respecto a la fluctuación en la nómina del “Grupo sin grupo”, Sheridan observa un hecho que no pasa desapercibido:

Diversos comentaristas han incluido en él o expulsado de él, por razones invariablemente pertinentes y considerables, a Carlos Pellicer, Elías Nandino, Gerardo Estrada, Enrique Munguía Jr., Celestino Gorostiza, Rubén Salazar Mallén, Ermilo Arbreu Gómez [...], Ignacio Barajas Lozano, Anselmo Mena y muchos más. Hay quien, incluso, llega sugerir que el mismo Mariano Azuela, a pesar de la traba generacional, por compartir el espíritu riguroso y las páginas de las revistas del grupo, debería quedar incluido. (Sheridan, 17)

El otro caso es Jorge Ibargüengoitia, que cultivó una variedad de géneros que incluyeron la novela, cuento y ensayo. Su obra comprendió también la novela histórica, que es la que lo introduce en la presente discusión. A este género pertenecen *Los relámpagos de agosto*, *Maten al león* y *Los pasos de López*. Ambientadas en el contexto de la guerra de

Independencia, son narradas con un estilo muy propio suyo, en el que recurre a la parodia, la sátira y hasta el humor negro, para contribuir a la desmitificación de la sacralidad de la que se ha dotado a la historia de México.

Estas características lo distancian de los biógrafos de la época a la que se refiere. Muñoz, por su parte, también dista mucho de los historiadores que vivieron a principios del siglo XVIII.

Si pertenece o no, ya sea por temporalidad, por ser creación de un novelista de la Revolución o porque generacionalmente su autor pertenece a este grupo, sigue siendo discutible. Aun así, lo que sí se puede afirmar es que *Santa Anna* es importante para la Historia Cultural.

Primero porque sin importar si pertenece o no a la novela de la Revolución, sí forma parte de la literatura mexicana y, por ende, puede ser objeto de estudio de la historia de la literatura.

Segundo porque para la historia es fundamental dejar registro de los sucesos más relevantes y la biografía que Muñoz hace es un *avis rara* en el contexto de la obra del autor, y más en el de la época en que fue creada, cuando imperaba la temática de la Revolución. Trasciende también que el tema elegido sea un personaje relegado del discurso histórico hegemónico, que no lo menciona como no sea para hacer objeto de críticas.

Lo que Muñoz ofrece en *Santa Anna* no es la redención de un personaje largo tiempo despreciado, ni pretende justificar sus decisiones. En cambio, presenta acontecimientos históricos vistos desde otra perspectiva, la del perdedor, como indicaba el libro en el subtítulo de su primera edición: “El que todo lo ganó y todo lo perdió”. Plantea que en la historia real no hubo buenos ni malos, todos actuaron para garantizar sus propios intereses, el bando en el que enlistarán a cada uno será según el discurso político imperante.

Introduce sutilmente una desmitificación de la historia y de sus héroes encumbrados hasta casi la divinidad: la inestabilidad económica y desorganización política imposibilitaron la defensa del territorio nacional que no podía ser vigilado ni defendido, en otras palabras, la pérdida de alrededor de la mitad de México era inevitable, y ni *Santa Anna*, de quien Muñoz dice que “ganaba todas las batallas, pero perdía la guerra” y la gente opinaba que una batalla que no pudiera ganar él, era porque nadie más podría.

Héroes nacionales como Agustín de Iturbide, que firmó el Plan de Ayala, en el que se legalizaba la Independencia, o el primer presidente del México independiente y democrático son retratados con los rasgos humanos de la vanidad, envidia, zalamería, o tibieza e incompetencia, mientras que otros como Guadalupe Victoria, de procedencia campesina, casi siempre descrito como andrajoso y mal aumentado, y cuya táctica principal de ataque era la guerrilla, es objeto de respeto del protagonista por su compromiso con una causa y nulidad de interés propios.

El propio Santa Anna, como el subtítulo de esta edición indica, “El dictador resplandeciente”, presenta rasgos como el oportunismo, astucia, ambición y deslealtad, mismos que lo llevan a ocupar tantas veces la presidencia de la República; pero aún en su papel de dictador intermitente, tributos como la empatía con los enemigos, en quienes no quiso cumplir la orden de ejecutarlos; con los esclavos negros que liberó en su paso por el norte en un intento de asegurarlo y su férrea intención de siempre proporcionar a sus subordinados, los suministros necesarios, aunque fuera sólo por vanidad, aunado a su fortuna siempre cambiante, parecían hacerlo resplandecer.

No importa quiénes contiendan ni qué peleen, los perdedores siempre van a ser los soldados que mueren en el campo de batalla y las consecuencias corren a cargo del pueblo, que siempre acaba con más pobreza a costas. Este planteamiento también es presentado a lo largo de su obra con temática de la Revolución.

Desde el tema y protagonista elegido, hasta las escenas descritas y los planteamientos que acaban de comentarse, hacen de *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, una obra más que biográfica, contestataria, transgresora y sobre todo reflexiva que resulta imperdible para el historiador literario y cultural.

Conclusiones

Desde que la historia empezó a diversificar sus objetos de estudio y metodología, a contemplar la factibilidad de apoyarse en otras ciencias para alcanzar sus objetivos, reflexionar acerca de las fuentes que podría o no consultar y su fiabilidad, así como a cuestionarse a sí misma, allanando caminos propios de la epistemología, por ejemplo, incrementó su flexibilidad hacia temas que antes no se hubieran podido considerar como dignos de ser estudiados por la historia.

La Historia Cultural ha estado presente desde la antigüedad y ha acompañado al hombre en su evolución, siendo apenas notados, los copistas que transcribían complicados acervos medievales para poder preservar el conocimiento de canciones o leyendas, o anotando minuciosamente el resultado la mezcla de lenguas minoritarias, consecuencia de que las tribus locales tuvieran que unirse para poder enfrentar al invasor. Y luego la consecuencia de la asimilación de la lengua extranjera por parte de la nativa.

Así como es cambiante el carácter de la lengua, también lo es el concepto de cultura, que se adapta paralelamente al desarrollo de las civilizaciones. Las etimologías permitieron preservar la identidad cultural de los pueblos, pero pronto no fue suficiente y fue necesario que la Historia Cultural hiciera a su vez otras historias.

La Historia del Arte y la Historia de la Literatura han sido fundamentales para atestiguar la evolución de la civilización. La noción de belleza del Renacimiento contemplaba atributos como la armonía, equilibrio y simetría, que representaban la racionalidad y el florecimiento del pensamiento científico.

Principalmente a través del estudio que se hace de la arquitectura y pintura, la historia del arte deja constancia del arte renacentista como representación del júbilo por una nueva era que deja atrás el largo oscurantismo del medievo y abre paso a la investigación y el descubrimiento científico, a la renovación económica donde nacía el mercantilismo y el optimismo que ocasionó el surgimiento de una nueva clase social que significó un cambio en el orden anterior, donde la aristocracia ya no ostentaba el poder absoluto y la prosperidad podía ser alcanzada con mayor facilidad por el pueblo.

Este periodo, que fue considerado como un florecimiento de la humanidad, también fue registrado por la historia de la literatura, que registró cómo los cantares de gesta y las canciones provenzales interpretadas por juglares en las cortes reales sufrieron una eventual

pérdida de popularidad porque sus temas eran el honor, la sacralidad del vasallaje y el amor cortés, ya no representaban a lo que a sociedad renacentista aspiraba. Entonces ganó terreno una poesía que representaba el ideal del clasismo helénico.

Los cálculos, la métrica y el sentido de la armonía y proporción, se trasladaron a la poesía del Renacimiento. Fueron apreciados los madrigales, composiciones líricas que mezclaron versos heptasílabos y endecasílabos; y los sonetos, compuestos por 14 versos de rima consonante, distribuidos en dos cuartetos y tres tercetos.

El teatro se revitalizó con la obra de Shakespeare, Lope de Vega y *La Celestina*, de Fernando de Rojas. También se ubica en el Renacimiento el origen de la literatura picaresca, con la aparición del *Lazarillo de Tormes*.

Las historias del arte y la literatura han visto, recogido y analizado una increíble cantidad y variedad de manifestaciones, géneros, temas y corrientes en cada etapa de la historia de la humanidad des entonces hasta el presente.

Santa Anna. El dictador resplandeciente es una obra representativa de su autor, que a su vez es uno de los más representativos novelistas de la Revolución, corriente que dota de México un signo de identidad semejante al de la literatura gauchesca o las vanguardias para otros países.

La narrativa de la Revolución posee rasgos muy particulares que la distinguen de otras corrientes como el realismo, costumbrismo, naturalismo, indigenismo, novela, de Tierra, o realismo crítico; esto la hace atractiva a investigadores interesados en historia de la literaria.

Pero su complejidad también podría generar interés en investigadores ajenos a la historia literaria y cultural, con repercusión en otras disciplinas de índole destino, social, económico o político, tal vez.

Muñoz, ha sido estudiado en el contexto de la novela de la Revolución, tal vez no lo suficiente, pero podría ser analizado más adelante bajo otra perspectiva, a través de sus novelas o cuentos, donde mejor se aprecian sus características y aportaciones a la literatura, pero especialmente mediante el análisis la obra que resplandece en soledad frente a sus otras creaciones: *Santa Anna. El dictador resplandeciente*.

Bibliografía

Beer, Gabriella de. “Pedro Henríquez Ureña en la vida intelectual mexicana”. *Ensayos*. Fondo de Cultura Económica. México 1998.

Burke, Peter. *Formas de Historia Cultural*. Alianza Editorial. España, 2000.

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, “Rafael F. Muñoz. (1899 – 1972)”, Editorial Porrúa, México, 1994.

Castany, Bernat. “Elementos literarios en los escritos historiográficos: Hayden White y la Metahistoria”, *Cartaphilus* 6, 2009, Pp. 43 – 46.

Castro Leal, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. T. II. Ed. Aguilar. México, D. F., 1971.

Catálogo de Ediciones Botas, en Enciclopedia de la Literatura en México (ELEM), recuperado el 12 de noviembre de 2022, de: <http://www.elem.mx/institucion/editorial/7/1509/false/anio>

Carreter, Fernando Lázaro, Correa, Calderón, Evaristo, *Cómo se comenta un texto literario*. Publicaciones Cultural, México, 1994.

Chorén, J., Goicoechea, G., Rull, A. *Literatura mexicana e hispanoamericana*. Grupo Editorial Patria. México, 2014.

Cuevas Velasco, Norma Angélica, “Introducción” en *Rafael F. Muñoz*, Enciclopedia de la Literatura en México (ELEM), 26 de agosto de 2019. Recuperado el 12 de noviembre de 2022, de: <http://www.elem.mx/autor/datos/750>

Conde Ortega, José Francisco. “Rafael F. Muñoz y la retórica del poder”. *Tema y variaciones de literatura*. Literatura mexicana. No. 1. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. 1991. Web: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1309?show=full>

Del Ángel, Diana. “Se llevaron el cañón para Bachimba”. *Enciclopedia de la literatura en México*. Web. 14 – Nov – 2018 – Recuperado el 17 – May – 2021 de: <http://www.elem.mx/obra/datos/3815>

Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1972.

Guía turística de México, “México independiente (Siglo XIX)”, “Siglos XX y XXI”, en *Historia de la literatura en México*. Web. Recuperado el 01 – Oct – 2021 de: https://www.guiaturisticamexico.com/attractivo.php?id_blog=00474

Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Muchnik Editores S.A. España, 1999.

Gutiérrez, Navy; Betancourt, Brenda; Rivera, Azalea J. “El modernismo mexicano”. *Revista Levadura*. Jun. 2020. Web: <http://revistalevadura.mx/2020/06/09/el-modernismo-mexicano/>

Henríquez Ureña, Pedro. “La cultura de las humanidades”, “El positivismo independiente”, “España en la cultura moderna”, “La Revolución y la cultura en México”, “Pasado y presente”, *Ensayos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1998.

Joyce, James, *Retrato del artista adolescente*. Editorial Origen, S. A. – Editorial OMGSA, S. A. México, 1983.

Le Goff, Jacques. “Las mentalidades. Una historia ambigua”, *Hacer la historia*. Laia. España, 1978.

López de Santa Anna, Antonio. *Mi historia militar y política 1810-1874*, Recuperado el 22 de noviembre de 2022, de: <https://www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/Im/SantaAnna-HMyP-1810-1872-.pdf>

Martínez, José Luis. “Introducción a la literatura mexicana”. Universidad Veracruzana. México. 2021. Web: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/787/1999112P9.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

--*Literatura Mexicana Siglo XX. 1910-1949*. Conaculta. México, 2001.

--“Novela de la Revolución”, *Literatura del siglo XX*, en Enciclopedia de la literatura en México, 08 oct 2018 09:19, recuperado de: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/49>

Molina Quirós, Nory. “La novela de la Revolución Mexicana: Reseña crítica”. *La novela de la Revolución Mexicana*. Casa de las Américas. La Habana. 1975.

Muñoz, Rafael F., *Santa Anna, el que todo lo ganó y todo lo perdió*. Espasa – Calpe, Madrid, España, 1936.

-- Santa Anna. *El dictador resplandeciente*. Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

-- “Oro, caballo y hombre”. rescatado el 10 de mayo de 2023, de: <https://circulodepoesia.com/2012/08/oro-caballo-y-hombre-cuento-de-rafael-f-munoz/>

-- *Relatos de la revolución. Cuentos completos*. Utopía, México, 1976.

-- *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Factoría Ediciones, México, 2010.

Novo, Salvador. “En defensa de lo usado”, “El teatro y la Revolución mexicana”, en *Viajes y ensayos I*, Fondo de Cultura Económica. México, 1996. Pp. 90- 94, 394- 410.

Olea Franco, Rafael. *La novela de la revolución mexicana: Una propuesta de relectura*. Colegio de México. México. 2012.

Obra publicada de Rafael F. Muñoz, en Enciclopedia de la Literatura en México (ELEM), recuperado el 12 de noviembre de 2022, de: <http://www.elem.mx/autor/obra/directa/750/>

Pavón, Alfredo. Ed. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX. Tomo I*. Universidad Veracruzana. México. 2013. Pp. 17 – 28.

Payno, Manuel. *Los bandidos de Río Frío*. Editorial Época. México, 2004.

Puga, Mario. “El escritor y su tiempo”, entrevista para Universidad de México, México, 1955.

Rulfo, Juan, “Rafael F. Muñoz”, *La Jornada*, México, 2010, recuperado el 03 de diciembre de 2020, de: <https://www.jornada.com.mx/2010/11/20/opinion/a04a1cul>

Schulman, Alfani, Sáinz, Canfield, Fell et al. Compiladores: Puccini y Yurkievich. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, II. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Serna, J. y Pons, A. *La Historia Cultural. Autores, obras, lugares*. Ediciones Akal. España, 2013

Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Terán, Óscar. “Pedro Henríquez Ureña: Una deriva intelectual”. *Ensayos*. Fondo de Cultura Económica. México 1998.

Vargas Lozano, Gabriel. "El Ateneo de la Juventud y la Revolución mexicana". *Literatura mexicana*. Vol. 21. No. 2 Ciudad de México 2010. Web: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462010000200003

Vázquez, Carmen. "La historia y la literatura, encuentros y desencuentros". *Reflexiones sobre el oficio del historiador*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1999. Pp. 159-176

White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós. España, 1992.

Zuleta, Emilia de. "España en la comprensión de América de Henríquez Ureña". *Ensayos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1998.