

21  
2 ej.

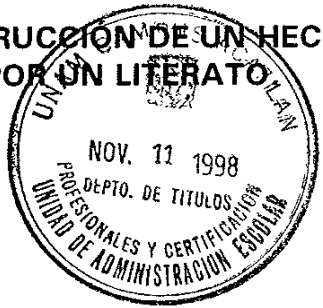


**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
"ACATLÁN"**

*Pag. nacional. Disc. con. r. u. a.*

**CANEK. RECONSTRUCCION DE UN HECHO  
HISTÓRICO POR UN LITERATO**



**S E M I N A R I O - T A L L E R  
E X T R A C U R R I C U L A R  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN HISTORIA  
P R E S E N T A :  
RAFAEL FELIPE SALINAS GARCÍA**

ASESORA: LIC. ROSALÍA VELÁZQUEZ ESTRADA



SANTA CRUZ ACATLÁN. EDO. DE MÉXICO

1998

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

267719



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **El Tiempo y el Espacio**

El lugar y el tiempo de una obra no pueden ser extraños a su naturaleza. El lugar y el tiempo suponen un conjunto vital, de pensamiento y clima espiritual; una actitud ante la realidad social y la concepción del espíritu. El lugar y el tiempo explican la filosofía de la obra, su trascendencia, su limitación o su concreción. Sin lugar ni tiempo la obra carece de perspectiva. No se podría ni siquiera medir ni la cercanía ni la lejanía del mundo a que pertenece.

**Ermilo Abreu Gómez.**

**Sor Juana Inés de la Cruz, abrió las puertas a la cultura  
Juana Inés Abreu, las mantiene abiertas. Mil gracias.**

**Hace cuatro años cuando ingresé a la Unidad de Promoción Cultural de la SHCP, nunca imaginé que terminaría haciendo mi tesis de Lic. en historia sobre un trabajo de Ermilo Abreu Gómez. Canek, es el tema de mi análisis historiográfico, este trabajo no podría haber llegado a su fin sin el invaluable apoyo y comprensión de tanta gente, de la Secretaría de Hacienda. Principalmente agradezco a Alma Zepeda, por haber confiado en mí, a María Elena Medina por sus conocimientos y su tenacidad para vencer obstáculos, a Rita Alazraki por ser humana, comprensiva y amable, a Ana Isabel Pérez Gavilán porque gracias a ella conocí el valor de la responsabilidad, a Aurora Montaña por ser jefa y amiga, a Andrés Flamand por comprender la importancia de este trabajo, a Edgar Espejel por su gran apoyo y motivación, a mis compañeros de fines de semana y largas jornadas laborales, al Lic. Jorge López, hombre de recia presencia y de convicciones firmes y, en especial, a usted Lic. Ávila donde esté, con admiración y agradecimiento.**

**Rafael Salinas.**

**A mis hermanos:**

Mario, Silvia, Nena, Edith, Bernardo, Miguel Angel,  
Edmundo Ortíz y Jesús Torres.

**A mis profesores:**

Lic. Aurora Flores Olea.

Lic. Rosalía Velázquez Estrada (directora del trabajo)

Lic. Julio César Morán Álvarez

Lic. Arturo Torres Barreto

Lic. Manuel Ordóñez Aguilar

**A mi Musa:**

**Marina González.**

**A todos, mi agradecimiento eterno.**

## INDICE CAPITULARIO

Introducción.	1
<b>1. La narratividad.</b>	
1.1. Entre ficción y realidad.	4
1.2. Características de la narración histórica y Características de la narración literaria.	13
<b>2. La novela histórica en México.</b>	
2.1. Antecedentes.	17
2.2. La novela de la Revolución Mexicana.	23
2.3. La novela posrevolucionaria de corte indigenista.	27
<b>3. Ermilo Abreu Gómez: El hombre y su tiempo.</b>	
3.1. Vida.	32
3.2. Obra.	53
<b>4. <u>Canek</u>, un análisis historiográfico.</b>	
4.1. Visión general de la obra.	56
4.2. La visión de la historia de Ermilo Abreu Gómez.	64
<b>5. Conclusiones.</b>	67
<b>6. Anexo.</b>	70
<b>7. Bibliografía.</b>	71

## **Introducción.**

El vincular el conocimiento histórico con las formas narrativas se ha vuelto común en nuestros días. Sin embargo, relato y ciencia estuvieron separados, dentro de la comunidad de historiadores. Sólo basta recordar la polémica generada por la Escuela de los Annales contra la historia anterior. Ellos consideraban que la historia escrita hasta entonces carecía de validez científica por presentarse bajo los límites de la narrativa.

Las diferentes posturas que ha generado la estructura narrativa en la explicación histórica se debe a las distintas concepciones que se tienen de lo narrativo. La instancia ontológica de lo narrativo que es entendido como forma argumentativa específica de las acciones intencionales en oposición a los movimientos causales fue estudiada por los filósofos analíticos. Para ellos, la historia está obligada a utilizar la forma narrativa. Para la escuela de los Annales, si la historia, pretende ser ciencia, debe abandonar la narración. Por que todo relato destaca su aspecto ideológico. La semiología que define a la narrativa como un código que en la historia produce un efecto de realidad; es decir, que la narración es una construcción y no una imitación de lo real. Para ellos, la historia como relato no es verificable en un referente externo, pues al ser un discurso, genera un referente que va más allá de los acontecimientos que cuenta.

La otra postura es la de la hermenéutica (Gadamer y Ricoeur) que entiende la narrativa como la conciencia de la temporalidad, es decir, que el tiempo vivido sólo se vuelve humano cuando es narrado. Podemos decir que cada una de las posturas mencionadas destaca un aspecto de la narración.

Ermilo Abreu Gómez, es un escritor que tiene dos facetas en su vida intelectual; por un lado nos presenta sus escritos literarios y, por el otro los de temas históricos. En este sentido es un maestro de la narrativa en toda la extensión que ella implica, ya que maneja la ficción y la realidad; por lo

anterior es importante partir de una teoría que nos explique estos dos elementos. En la obra Tiempo y narración de Paul Ricoeur, encontramos esa explicación.

Para la historia, la narrativa se presenta como un instrumento de aprendizaje, como un verdadero objeto de estudio. La obra literaria va a recrear realidades. La literatura es un documento capaz de abrir puertas del pasado al saber histórico. La obra Canek de Ermilo Abreu Gómez nos abre esa puerta por ese motivo considero de suma importancia su análisis historiográfico. Este trabajo de investigación se llevó a cabo mediante el análisis historiográfico, resaltando los vínculos existentes entre la ficción y la realidad, así como la concepción que Abreu Gómez tiene sobre la historia. También se recurrió a las corrientes intelectuales en el México contemporáneo, para entender el contexto cultural y político que se refleja en la obra Canek.

La presente investigación está organizada en cuatro partes. En la primera, intento explicar, el vínculo que existe entre ficción y realidad, retomando la tesis de Ricoeur en su libro Tiempo y narración. El concepto de construir una trama lo extrae de la Poética de Aristóteles y el tiempo de las Confesiones de San Agustín. Y también explicar por un lado, cómo la experiencia humana del tiempo y el acto de seguir una trama se fundamentan mutuamente, es decir, circularmente; y por otro, las diferencias y semejanzas que tiene la narración "real" (historia) y la de "ficción" (literatura).

En la segunda parte, hago un esbozo de la evolución de la novela histórica en México y sus principales características: podemos decir acerca de la evolución de la novela mexicana en el siglo XIX, que sobre los fundamentos de la novela popular creada por Lizardi se efectuó, en íntima conexión con el desarrollo social de México, un proceso global y único. En su curso, la descripción costumbrista de la vida del país, lograda mediante un esquema de composición biográfica o autobiográfica, o por medio de una historia de amor más o menos irrelevante, se desarrolló hasta convertirse en descripción crítica de esta vida, según una teoría determinada. A fines de la época de Díaz



existían, una al lado de otra, todas estas formas de la narrativa mexicana. La novela de la Revolución Mexicana, se apoya en la tradición anterior para emprender, en condiciones diferentes, el camino del costumbrismo al realismo crítico. Siendo la revolución un proceso social sumamente complejo, de múltiples causas y de fines todavía abiertos y discutidos, no es de extrañarse que el grupo de novelas que se refieren a ella, sea de difícil clasificación. Por tal motivo podemos encontrarnos que la denominada novela de la Revolución no siempre corresponde a lo que, por lo común, se conoce como novela. Históricamente ha existido una literatura revolucionaria, al lado e independiente de las novelas de la revolución. En México la novela indigenista surge a partir de la Revolución, estas novelas tienen un carácter original de afirmación nacionalista. Los escritores y los artistas en general sienten deseo de hacer una revaloración de lo mexicano, buscan en el pasado indígena y en el colonial sus valores esenciales.

En la tercera parte de esta investigación, se refiere a la vida y obra de Ermilo Abreu. En esta parte, resaltamos uno de los aspectos tal vez menos conocidos de nuestro autor que es el político. El dirige la publicación *Frente a Frente*, revista vinculada con los sectores más radicales del ala izquierda mexicana.

En la última parte, damos un panorama general de como esta estructurada la obra Canek, Comentando cada una de las partes que la conforman y la visión de la historia que Abreu Gómez tiene de ella.

Finalmente se introdujo a manera de anexo una serie de portadas de la revista *Frente a Frente* que nos revelan las tendencias políticas en que se inserta nuestro autor y un cuento escrito un año antes de Canek y que pone de manifiesto las intenciones de Abreu Gómez de conjugar literatura con ideología.

## **1. La narratividad.**

### **1.1. Entre ficción y realidad.**

Para poder comprender que es ficción y que es realidad, es necesario partir de una teoría que nos explique estos dos elementos. Por lo anterior es fundamental retomar la tesis de Paul Ricoeur Tiempo y narración<sup>1</sup> para entender qué es la narratividad.

Para empezar la explicación es importante mencionar que Ricoeur establece un círculo, en el cuál entrelaza el tiempo y la narración. Para entender esta vinculación -tiempo-narración-, Ricoeur recurre al análisis de dos filósofos y sus conceptos: el tiempo de San Agustín y el concepto de trama -**mímesis** de la acción - en la Poética de Aristóteles.<sup>2</sup>

Empezaremos por tratar de entender las reflexiones que Ricoeur hace sobre el concepto de tiempo en el libro XI de las Confesiones de San Agustín. San Agustín se pregunta por la naturaleza del tiempo, estas reflexiones son conocidas como las aporías -proposiciones sin salida lógica- sobre el tiempo. **La primera aporía es el preguntarse por el ser -existencia- del tiempo.** San Agustín dice: **“¿qué es, entonces el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé, y si trato de explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé.”**<sup>3</sup>

**La segunda aporía es preguntarse el cómo se puede medir lo que no es, es decir, si no me puedo responder lo que es, cómo puedo responder el dónde se encuentra. Si, como afirma él, el pasado no existe ya, el futuro**

---

<sup>1</sup> Ricoeur, Paul, Tiempo y narración. La configuración del tiempo en el retrato histórico. Ed., Siglo XXI, México, 1995.

<sup>2</sup> Ibidem. p. 53.

<sup>3</sup> Ibidem. p. 57.

**todavía no es, y el presente apenas lo nombramos ya está dejando de ser, ¿qué es el tiempo?. San Agustín, nos dice que lo percibimos, lo sentimos y lo tenemos siempre presente en el lenguaje, como experiencias y acciones que éste articula.** <sup>4</sup>

San Agustín va perfilando su respuesta con la solución de un triple presente, es decir, si empezamos a pensar el futuro como espera, el pasado como memoria, y el presente como atención, podemos entender que estos tres tiempos confluyen en uno solo, como un triple presente.<sup>5</sup> A esto llamará San Agustín **distentio animi** o distensión del alma. Ricoeur lo explica cambiando la noción de presente por la de tránsito, como paso que va dejando huella precisamente en el presente, a la vez que encadena el futuro, la espera.

La pregunta sobre el lugar del tiempo la pretende resolver con la anterior. El tiempo, si se comprende como una distensión, se encuentra dentro del alma, en donde los tres tiempos se revelan como presente, precisamente por esta distensión del alma.

Sobre la medida del tiempo, segunda de las aporías de San Agustín, partimos de que si únicamente existe el presente y éste está dejando de ser a cada instante cómo se mide lo que no es. Si el presente es tránsito, ¿de dónde viene y a dónde va ?. Y si lo que pretendemos medir no tiene espacio, y sólo lo que lo tiene es medible, ¿cómo podemos hablar cotidianamente de la medida del tiempo ?. San Agustín, en primer lugar rechaza la idea de tiempo como medida del movimiento y admite que se puede hablar de espacio de tiempo - un día, una hora- sin referencia cronológica. <sup>6</sup> La distensión del alma le ayuda a explicarse: la distensión del espíritu es la distensión del tiempo. Sólo vinculado la idea del triple presente -que resuelve la aporía de un ser que no tiene ser-; a la otra aporía: la medida o extensión de algo -tiempo- que no

---

<sup>4</sup> Ibidem. p. 57.

<sup>5</sup> Ibidem. p. 53.

<sup>6</sup> Ibidem. p. 57.

tiene extensión, resuelve la gran aporía: "considerar el triple presente, como distensión y la distensión como la del triple presente".<sup>7</sup> Así el tiempo está "en el espíritu y en él se encuentra el principio de su medida".<sup>8</sup>

San Agustín recurre a la idea de desgarramiento para explicar la distensión, señalando que: se mide el tiempo cuando pasa, en este tránsito hay que buscar este desgarramiento. El ejemplo del recitador le sirve para explicar el triple presente: éste tiene, antes de empezar a recitar su poema, todo en el futuro, pero que a medida que lo va pronunciando va haciéndose pasado, y el futuro se va reduciendo a medida que avanza; el presente son las sílabas que va articulando, es decir, son instantes que inmediatamente pasan al pasado pero que guardan las expectativas de lo que se va a pronunciar, con esto podemos comprender este triple presente anteriormente señalado.<sup>9</sup> La idea de presente como paso se invierte, es decir, ahora es permanencia, el pasado está en el presente -espíritu- como imágenes-huella, y en el futuro como imágenes-signos, de esta forma: "La espera y la memoria tienen extensión en el espíritu, por lo tanto, como impresión. Pero la impresión sólo está en el espíritu en cuanto que éste actúa, es decir, espera, presta atención y recuerda".<sup>10</sup>

La noción del tiempo agustiniano lleva a Ricoeur a explicar la dialéctica **intencio-distencio**, que queda desarrollada de la siguiente manera: la **intencio** como la atención, la afección presente, que resume y contiene la **distencio** o desgarramiento entre los tres presentes: el presente del pasado (memoria, recuerdo), el presente del futuro (espera), el presente del presente (la atención). Se comprende así que la **distencio-animi** necesite, para su comprensión, del contraste con la **intencio inmanente** a la "acción" del espíritu.

---

<sup>7</sup> *Ibidem.* p. 60.

<sup>8</sup> *Ibidem.* p. 52.

<sup>9</sup> *Ibidem.* p. 52.

<sup>10</sup> *Ibidem.* p. 65.

Para explicar el tiempo, Ricoeur prescinde de la noción de eternidad, esencial en el planteamiento agustiniano pues la eternidad enmarca el tiempo, es la nada que fundamenta la creación **ex-nihilo**, que incluye la creación del tiempo. Diremos que para entender la eternidad se requiere también de la noción de distensión del alma, ya que con este concepto, que engloba los tres presentes, se puede contraponer la de un siempre presente, en la que todo permanece, todo es estable, no hay tránsito ni paso, todo está presente, nada es pasajero, no hay un antes ni un después pues éso es tiempo. Para tratar de comprenderla, dice San Agustín, es necesario "compararla" con un presente sin pasado ni futuro. <sup>11</sup> Con éste análisis Ricoeur pone en claro la gran importancia del tiempo.

La contraparte de la argumentación de Ricoeur es el análisis de la Poética de Aristóteles. Aquí, él enfrenta el tiempo en San Agustín como modelo de **discordancia**, con el de **mythos** concebido como **concordancia**. En primer lugar hay que tener en cuenta que así como en San Agustín no se encuentra ninguna consideración a la narrativa; en Aristóteles tampoco se encuentra ninguna relación con la experiencia temporal. **La circularidad o complementariedad de ambos conceptos es obra de Ricoeur**, y la aplicación de las mismas al trabajo de Abreu Gómez es nuestra intención.

Ricoeur vincula los conceptos de **mythos-mímesis**. Para él este binomio denuncia actividad. Primero explicaremos lo que es **mythos** y después, el concepto de **mímesis**, pues éste engloba al de **mythos**. En su primera acepción **mythos** sería la construcción de la trama, y es, para Aristóteles, una de las seis partes que conforman la tragedia.<sup>12</sup> Junto con los caracteres y el pensamiento, la trama-**mythos**-, sería el objeto de la representación y responde a la pregunta por el qué.

---

<sup>11</sup> Ibidem. p. 73.

<sup>12</sup> Ibidem. p. 87.

Para las pretensiones de sus tesis, Ricoeur tiene que salvar ciertos obstáculos (limitaciones) para poder sacar de la Poética las generalizaciones pertinentes. En primer lugar hace extensivo a la narrativa, lo que Aristóteles solamente sugiere para el género dramático, concretamente la tragedia.

Estas limitaciones son las siguientes: La primera, se refiere a la distinción entre tragedia por una parte y comedia y epopeya por la otra. La diferencia estribaría en los caracteres. Para Aristóteles la tragedia representa a los hombres "mejores" y la comedia a los "peores". Esta distinción no se refiere concretamente a la acción y Ricoeur la minimiza como diferenciadora de géneros, además esta distinción es relativa a la ética de cada mundo "real", por tanto, siempre es historia, dicho de otro modo, cada época crea las cualidades -su ética de acción- de sus "hombres mejores" y de sus "hombres peores",<sup>13</sup> elementos que como se verá en otros apartados están presentes en Canek.

La segunda limitación separa la epopeya, por una parte de la tragedia, y de la comedia por la otra. El modo, es decir, el cómo -espectáculo- es lo que distingue, en este caso a la epopeya -que carece de espectáculo- de la comedia y de la tragedia. Sin embargo éste no anula, para Ricoeur, el efecto narrativo. Tampoco lo anularía el modo narrativo característico de la epopeya (el narrador hablando por sus personajes) del modo narrativo propio de la tragedia y de la comedia (el narrador haciendo hablar a sus caracteres). Aristóteles identifica lo "exclusivamente" narrativo -diégesis o composición diegética- con la epopeya. Ricoeur lo extiende a todos los géneros que describen la acción del hombre.

Y la última limitativa es la que restringe el concepto de **mímesis** de Aristóteles, el cual subordina los caracteres de la acción. La literatura moderna no acepta esta subordinación,<sup>14</sup> sin embargo para Ricoeur esto no

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 93.

anularía el estatuto narrativo de ninguno de los géneros que él considera como tales, y por tanto el relato novelado de nuestro autor sobre un personaje histórico se comprende en ambos tipos de narraciones

Así, salvando estas limitaciones, podemos tratar de extender el paradigma de la tragedia a todos los campos narrativos. Este paradigma es el que impone el orden; por lo tanto, el **mythos** trágico de Aristóteles va a ser la concordancia, contraparte de la discordancia de la **distentio-animi** agustiniana.

Al definir **mythos** como la disposición de los hechos subraya la concordancia, lo que otorga el orden, la secuencia y por lo tanto, el sentido de la acción. La **concordancia** se caracteriza por tres rasgos; **plenitud, totalidad y extensión apropiada.**

La primera característica se refiere a su carácter lógico, es decir que tiene principio, medio, y fin. Lo que señala el principio es lo que no tiene necesidad de antecedente, el fin lo que no requiere sucesión; el medio es la disposición que engarza los hechos para que se de el orden lógico. Este sólo lo da la composición poética, el modelo trágico, por ejemplo, sigue sus propias reglas; la del cambio de dicha en infortunio.

Con la segunda característica se acentúa la ausencia del azar y la conformidad y con las exigencias de la necesidad o de probabilidad que regulan la sucesión -de la tragedia-, pero "si la sucesión puede subordinarse de este modo a alguna conexión lógica, es por que las ideas de comienzo, de medio y de fin no se toman de la experiencia: no son rasgos de la acción efectiva, sino efectos de la ordenación del poema". 15

---

15 Ibidem. p. 96.

La extensión tercera característica, indica que sólo dentro de la trama - **mythos**- la acción tiene un contorno, un límite: una extensión; ésta es temporal, pero como tiempo de la obra, no de los acontecimientos, pues los tiempos vacíos no entran en la obra, podemos decir que para Aristóteles no importa ese tiempo, y que el vínculo que le interesa es más lógico que cronológico, sin embargo es válida la pregunta por esta lógica. Lo verosímil, lo posible, lo general es lo que se encuentra en esta disposición de los hechos: es en la trama donde radica la importancia, ella es la acción que supera en importancia a los personajes: **"la universalización de la trama universaliza a los personajes"**.<sup>16</sup>

La trama conlleva en si misma la ordenación de la acción, no de forma episódica sino en forma causal, con encadenamiento verosímil: "la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; ésta constituye su plenitud y su totalidad. Los universales engendrados por la trama no son ideas platónicas. Son universales próximos a la sabiduría práctica; por lo tanto, a la ética y a la política".<sup>17</sup> **Esta última idea lo vuelve, por lo tanto, historizable.**

Hemos observado como la trama ordena la acción en la tragedia, mas ella misma guarda, también, su propia discordancia. Ricoeur la llama concordancia- discordante. ella es la que contiene el cambio: generalmente de dicha a infortunio: en la trama compleja de la tragedia es de tres tipos: peripecia, agnición y lance patético. La discordancia aparente se vuelve concordante al encadenar lo paradójico, el azar o contingencia y lo necesario y causal. Este rasgo, propio de la tragedia, Ricoeur lo trata de llevar a toda la narrativa pues se entiende que el cambio es esencial para su desarrollo. **En el mismo afán de concordar lo discordante lo que pretende el historiador al tratar de volver inteligible lo ininteligible: la acción humana y el tiempo.**

---

<sup>16</sup> ibidem. p. 99.

<sup>17</sup> ibidem. p. 99.



Paul Ricoeur, en su obra Tiempo y Narración, demuestra el vínculo que existe entre el acto de narrar y la experiencia humana del tiempo. Como lo hemos expuesto con anterioridad, el concepto de construir una trama lo extrae de la Poética de Aristóteles y el tiempo de las Confesiones de San Agustín. <sup>18</sup> Y también nos explica por un lado, cómo la experiencia humana del tiempo y el acto de seguir una trama se fundamentan mutuamente, es decir, circularmente; y por otro, las diferencias y semejanzas que tienen la narración "real" y la "imaginaria". El concepto en el que se basa su argumento central, el de la circularidad comprensiva entre tiempo y narración, es el de **mímesis**. El término **mímesis** forma parte, junto con el de **mythos**, de la explicación aristotélica de la operación de narrar. Por **mythos** entendemos trama y por **mímesis** imitación.

La **mímesis** es lo que se logra gracias al **mythos**, es decir, la imitación creativa de la acción se logra gracias a la disposición de los hechos en una trama. El concepto de (**mímesis II**) o imitación como creación literaria de la trama lo sitúa Ricoeur entre dos polos que vienen siendo el antes y el después de la obra literaria. Ellos son denominados, respectivamente, **mímesis I** y **mímesis III**, por ello para el autor de Tiempo y narración la obra literaria cumple la función de mediación entre la prefiguración (**mímesis I**) y la refiguración de la acción (**mímesis III**). Esta triple **mímesis** es lo que permite a Ricoeur demostrar la fundamentación circular entre tiempo y narración. (es el paso de un tiempo **prefigurado** a otro **refigurado** por la mediación de uno **configurado**). La circularidad entre tiempo y narración que nos muestra la triple **mímesis** es aplicable a todo texto en general,<sup>19</sup> y por tanto a la obra Canek.

En nuestro autor, tiempo y **mímesis** se conjugan y es difícil distinguir o establecer fronteras entre literatura e historia, entre el presente de nuestro autor al presente ya pasado de la rebelión de Canek. Es indudable que el peso

---

<sup>18</sup> Ordóñez Aguilar, Manuel, "La conformación de un discurso represivo: análisis del Malleus maleficarum a partir de la obra de Paul Ricoeur". Inédita

<sup>19</sup> Ricoeur, Paul, Op. Cit. p. 152.

de la tradición histórica está presente en Abreu Gómez, esto lo podemos ver en sus obras de corte histórico como: Canek (1940), La conjura de Xinúm (1958) y La ruta de Sor Juana (1938), entre otras.

## 1.2. Características de la narración histórica y Características de la narración literaria

*El historiador narrativo no ha de sentirse confuso por la similitud entre su relato y el de los autores de ficción. Los relatos históricos y los relatos de ficción se parecen; aunque el contenido inmediato de aquéllos sean los acontecimientos reales y el contenido de éstos sean los acontecimientos imaginarios, resulta que el contenido final de unos y de otros es el mismo: las estructuras del tiempo humano. Esto significa que la forma común de ambos -del historiador y el novelista- es narrativa. Poco importa si los acontecimientos que sirven de referente inmediato de una narrativa se consideran reales o imaginarios; la diferencias se atenúan porque en ambos casos existe un interés común por el misterio del tiempo.<sup>20</sup>*

Paul Ricoeur sostiene que el lenguaje es referencial, es decir, que todo uso del lenguaje nos habla de algo, aun en el metafórico. El lenguaje no está encerrado en sí mismo, sino que siempre es apertura al mundo. La referencia lingüística es dialógica (un hablante dice algo sobre el mundo a un oyente). El hecho de que la referencia siempre sea co-referencia nos indica que ésta se concretiza en el acto de leer. La referencia es aquello de lo que se habla. El discurso narrativo tiene por referencia la temporalidad expresada en la conciencia del actuante. Esta imitación creativa literaria de la acción, que se logra por medio de la trama, alcanza su plena realización de la "aplicación" que hace de ella el lector. El lector ilumina su propia praxis por el texto narrativo.<sup>21</sup> La acción que representa poéticamente la novela es de orden de lo "posible", mientras que la que representa la historia es del orden de lo "real". Esto real que la narrativa histórica nos cuenta, no existe de manera sustantiva, o positiva, sino como signo-huella que conservamos como memoria presente. Al dejar de pensar lo sucedido como algo que existe

---

<sup>20</sup> Concuera de Mancera, Sonia, Voces y silencios en la historia siglos XIX y XX. Ed., F.C.E., México, 1997, p.35.

<sup>21</sup> Ricoeur, Paul, Op. Cit. p. 142.

independientemente de la memoria se critica al positivismo en la historia. Es decir, no existe el pasado como **hecho** que sólo basta con observar cuidadosamente para exponerlos en el discurso histórico, sino que el hecho sólo viene a su existencia como episodio de la trama. Tomando en cuenta lo anterior podemos decir que lo que tiene el historiador como **empiria** (conocimiento) son trazos o huellas que se convierten en hechos históricos cuando pasan a formar parte de una trama. por esto, un mismo episodio - hecho histórico- puede tener sentidos distintos dependiendo dentro de qué trama se inserte. No hay hecho histórico como algo dado, sino como algo configurado por la trama.<sup>22</sup>

De lo anterior podemos concluir, que la relación entre historia y literatura es de mutua necesidad. La referencialidad de la historia sólo se consigue por el uso de la trama -de la imaginación- creada por la literatura a lo largo de la historia, y la literatura sólo es dialógica si crea en el lector la idea de lo que se narra, que cuenta algo que ya sucedió. Para Ricoeur existe un entrecruzamiento necesario entre literatura e historia para que ellas puedan configurar en el lector el mundo de la acción. La historia toma de la literatura la imaginación creativa de producir tramas; y la novela toma de la historia la noción de lo que cuenta ya sucedió. Una sin la otra, para Ricoeur, serían incomprendibles para el lector.

Como ya vimos, Ricoeur sostiene que la ficción y la historia adquieren sentido gracias a que existe un entrecruzamiento referencial entre ellas. La narrativa de lo posible (literatura) sólo es comprensible desde la narrativa de lo real y viceversa. Toda narrativa ficcional exige en su lector una actitud particular; ésta consiste en suponer que lo que se cuenta es una experiencia real. Y toda narrativa histórica exige en el lector el conocimiento de los tipos de trama que se han creado, a lo largo del tiempo, en la literatura. La historia se cuenta a la manera de una novela, y la novela a la manera de una historia. Ambas, al ser narrativas, resuelven poéticamente las aporías especulativas del tiempo.

---

<sup>22</sup> Ibidem. p. 143.

Ahora nos preguntamos ¿cuál es la diferencia, en la imitación creativa del actuar, entre historia y literatura?. Si las dos expresan narrativamente la praxis humana, sin embargo lo que refieren es diferente. Esta diferencia consiste en que la historia pretende contar los "acontecimientos sucedidos", y la literatura no. Lo distinto entre ellas se encuentra en la conformación de la intersubjetividad entre autor y lector, es decir, esta diferencia se manifiesta en el modo del enunciado y no en su forma. La forma de ambas es la misma: narrativa. El modo de la enunciación no. En la literatura el modo de enunciación no implica pretensiones de validez; mientras que en la historia sí. Esta intencionalidad de la historia de referirse a la **empiria** es lo que permite al lector preguntarse si lo que se dice de ella es verdadero o falso. Esta pregunta no es pertinente cuando se trata de literatura.<sup>23</sup>

La mediación del discurso histórico entre la precomprensión de la acción **mímesis I** y su refiguración **mímesis III**, es decir, entre la praxis y el acto de leer exige la pregunta por los criterios de validez. Ahora, los criterios de validez de la narrativa histórica son discursivos y no de adecuación a un objeto que le preexistiera. La verdad de la historia es argumentativa, y no como se piensa, de datos y fechas (enunciados constatativos) se manifiesta a través del discurso narrativo (enunciados realizativos). Cuando se discute la validez de un texto de historia no se limita a si los datos están correctos, sino que lo que está en cuestión es el relato en que esos datos se nos entregan. La discusión de la verdad histórico se plantea sobre el relato.<sup>24</sup>

El relato con pretensión de validez (la historia) ilumina la **praxis** "real" y no la "posible". En este tipo de relato, la historia, constituye identidades, tanto colectivas como individuales. Pero esta identidad constituida por la historia, a diferencia de la literatura, puede ser discutida, desde reglas de validez, públicamente. Estas reglas son las que determina la comunidad de historiadores en cada momento. La **praxis** que la historia representa puede

---

<sup>23</sup> *Ibidem*. p. 145.

<sup>24</sup> *Ibidem*. p. 152.

discutirse públicamente en cuanto a su validez, mientras que la que la literatura representa sólo puede discutirse en cuanto a lo estético.<sup>25</sup>

Podemos concluir diciendo que: el hecho que la explicación histórica sea narrativa no la hace científica, ya que no debe juzgarse desde el modelo las ciencias naturales. La narratividad de la historia nos demuestra que la historia tiene un interés distinto al de las ciencias naturales. Dicho de otra manera, la historia se orienta al estudio de la intersubjetividad social, o sea, a las condiciones de posibilidad de la comunicación humana.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Ibidem. p. 153.

<sup>26</sup> Ibidem. p. 154.

## 2. La novela histórica en México.

### 2.1. Antecedentes.

En México, durante el periodo colonial hay ausencia de novela y esto obedece a una serie de medidas estrictas tomadas por la corona española, entre ellas, las prohibiciones para impedir que llegaran al Nuevo Mundo libros de imaginación.

"El emperador Carlos V y el príncipe gobernador expidieron en Valladolid una real Cédula que mandaba que no se consientan en las Indias libros de romance que traten de materias profanas y fabulosas y historias fingidas se siguen muchos inconvenientes. mandamos a los Virreyes, audiencias y gobernadores, que no los consientan imprimir, vender, ni llevar a sus distritos, y provean que ningún español o indio los lea."<sup>27</sup>

Años después se expidió otra Cédula Real prohibiendo terminantemente, como la primera, el paso a las Indias de los " libros de romance, de historias vanas de profanidad como son el Amadís y otros de esta calidad y porque este es mal ejercicio para los indios y cosa en que es bien que se ocupen ni lean ".<sup>28</sup>

Los monarcas españoles siempre consideraron la novela como nociva a la religión y a las buenas costumbres, mas a pesar del sinnúmero de restricciones, no cesó de fluir una corriente subterránea, mejor dicho, submarina, que fue el contrabando de novelas predominantemente

---

<sup>27</sup> Martínez, José Luis, La Literatura en México: 50 años de revolución. Tomo 4. Mex., 1962 p. 336.

<sup>28</sup> Ibidem. p. 337.

caballerescas y pastoriles. Sin embargo, pese a que se burlaba la prohibición, era difícil publicarlas y tener más lectores, ya que los libros que se imprimían en la Nueva España tenían que estar autorizados por la censura.

Las obras que se escribieron durante el periodo colonial, si bien es cierto que no se pueden considerar como novelas, sí pueden considerarse antecedentes de este género: Los sirgueros de la virgen sin original pecado (1620), escrita por Francisco Bramón; Los infortunios de Alonso Ramírez (1690), de Carlos de Sigüenza y Góngora; y Fabiano Aurelia (1790), escrita por José González Sánchez. En la obra de Sigüenza y Góngora algunos críticos han querido ver un antecedente de la verdadera novela mexicana donde se mezclan episodios realistas con ficticios.

El inicio del siglo XIX en México coincidió con la revolución social y cultural que había provocado el Romanticismo en los países de Europa. Toda esa ideología de progreso y de libertad llegó a México y revolucionó el pensamiento de sus intelectuales.

La novela mexicana nació durante el periodo de Independencia en la pluma de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), más conocido popularmente en el ámbito novelístico con el seudónimo de "El Pensador Mexicano".

El Periquillo Sarmiento (1816) de Lizardi, fue la primera novela que se escribió en Hispanoamérica y esto puede explicarse por el hecho de que en ninguna otra parte del Imperio Español, a fines del periodo colonial, se habían formado tantas capas sociales plebeyas como en México, circunstancia que también había de dejar marca específica en la guerra de independencia. La intención de propugnar una modificación de la sociedad que no se limitara sólo a la independencia del país, es para Lizardi la base de una actitud de crítica social en nombre de la Ilustración, cuyo portavoz había de ser, primero en artículos periodísticos y, cuando éstos fueron prohibidos, en El Periquillo Sarmiento. En esta novela, supuesta confesión autobiográfica de un padre para edificación de sus hijos, se vale del esquema de composición de la



novela picaresca y hace que un observador recorra las diversas capas de la sociedad mexicana, las conozca a fondo y haga su crítica.<sup>29</sup>

"Al crear al Periquillo Sarmiento , Fernández de Lizardi descubrió no sólo ante los ojos de los insurgentes, sino también ante la conciencia de los realistas, la verdad oculta hasta entonces en México que, amorfo con las manos sucias y la cara empolvada y los pies torpes en el lodo, cuando le batía el aire respiraba con clara respiración propia; con sentido de una rosa de los vientos suya, aferrada en el corazón."<sup>30</sup>

Si algo ha caracterizado a Lizardi es precisamente el lenguaje coloquial y lleno de elocuciones que usa en su obra, pero si hubiera usado otro, es seguro que no habría podido retratar fielmente los cuadros de la vida de aquel tiempo, ni lograr que la gente lo leyera y comprendiera.

En cierto sentido, la modalidad de la novela mexicana creada con El Periquillo Sarmiento sigue viva hasta la Revolución. A la zaga de Lizardi surgieron novelas que pretendían combinar la diversión con la enseñanza, para un público poco instruido, y que, como fondo de una trama, a menudo sin importancia, pintaba un vasto cuadro de la realidad mexicana. El punto de vista del autor generalmente era liberal. Esto, por la índole del liberalismo mexicano y que el público de tales novelas, manifestaba un espíritu popular y antioligárquico.

Al Periquillo Sarmiento sigue, aunque después de un largo intervalo, la conocida novela de Luis G. Inclán (1816-1875) Astucia, el jefe de los

---

<sup>29</sup> Dessau, Adalbert, La novela de la Revolución Mexicana. Ed. F.C.E. Mex. 1986. p.p.7-12

<sup>30</sup> Abreu Gómez, Ermilo, Frente a Frente N° 12, "La novela, La historia y la Revolución", p. 21. Mex., 1937.

Hermanos de la Hoja o los charros contrabandistas de la rama (1865-1866), historia de un joven magnánimo que, víctima de la arbitrariedad oligárquica, se une a una de las bandas de contrabandistas de tabaco tan frecuentes en el México de mediados de siglo XIX.

Así, "liberado" de las convicciones sociales predominantes en el México colonial, se encuentra capacitado para conocer; como el protagonista del Periquillo Sarmiento, todos los estratos de la sociedad mexicana de su época. La biografía del héroe da ocasión al autor para describir prolijamente estos estratos. Lo mismo hace Manuel Payno (1810-1894) en la novela Los bandidos de Río Frio (1889-1891). Aprovecha el muy comentado prendimiento de una gavilla de asaltantes que había hecho peligrosa la carretera entre Puebla y la ciudad de México.

Las tres obras citadas muestran la íntima unión de novela (es decir literatura) y crónica (es decir historia), que luego habrá de encontrarse en la novela de la Revolución. Tal unión es característica del género popular de la novela mexicana del siglo XIX, así como el hecho de que muchas de estas obras primero aparecieron en los principales periódicos.

Una variante de la novela mexicana popular del siglo XIX consiste en la descripción novelada de grandes hechos históricos. En esencia, se trata, también en este caso, de representar la vida de México, para lo cual se coloca en primer plano una anécdota sin mayor importancia, y se la relaciona con un suceso bien conocido y de interés general. Los más célebres representantes de este tipo de novela mexicana son Vicente Riva Palacio (1832-1896) y Juan A Mateos (1881-1913).

Un puesto de honor ocupa Heriberto Frías (1870-1925), quien puso este estilo novelístico al servicio de la creciente oposición a la dictadura del general Porfirio Díaz, colaborando así para allanar el camino de la Revolución Mexicana. Se hizo célebre, sobre todo, por su novela Tomóchic (1893-1895), en la cual protesta por el aniquilamiento, presenciado por él, de los habitantes del pueblo indígena Tomóchic, que se habían rebelado ante los desaciertos de

las autoridades. Se trata de una crónica con ropaje literario, cuya anécdota se inspira en los modelos del romanticismo popular.

Durante la Reforma, después del intento, de establecer un estado nacional burgués, brotaron nuevas formas novelísticas que aspiraban a analizar y retratar la realidad de México desde un punto de vista teóricamente fundado. A la cabeza de quienes se esforzaron por crear una nueva literatura nacional está Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), sus obras narrativas, sobre todo las novelas Clemencia (1869) y El Zarco (escrita en 1888), claramente muestran su decisión de dar una nueva calidad a la novela costumbrista, al colocar a los protagonistas en una situación conflictiva y retratarlos con sus verdaderos caracteres. Conserva el mismo objetivo: divertir enseñando, y como otros autores logra pintar la vida mexicana.

Otro camino sigue Emilio Rabasa (1856-1930) y José López Portillo y Rojas (1850-1923): el primero con su ciclo sobre la vida política de México (La bola, 1887; La gran ciencia, 1887; El cuarto poder, 1888; Moneda falsa, 1888), y el segundo con La parcela (1898), descripción de la vida en las haciendas. Ambos autores, en contraste con quienes les habían precedido, pertenecen a una burguesía próspera y tratan de superar el atraso feudal de México. Durante la presidencia de Díaz alcanzaron altos cargos, al parecer de buena fe, deseosos de servir a su patria, sin compartir ni sancionar los crímenes del presidente y su camarilla. Al llegar la Revolución, desconociendo las circunstancias históricas, se unieron a las fuerzas antirrevolucionarias, y a su derrota tuvieron que exiliarse temporalmente.

Federico Gamboa (1864-1939) y Rafael Delgado (1853-1914) describen la descomposición y el desarraigo de la pequeña burguesía, en la novela Santa (1903), el primero y Los parientes ricos (1902), el segundo. Es interesante observar que La calandria (1890), la primera novela de Delgado, aún reproduce la extensa descripción costumbrista de la novela popular, que después desaparece casi por completo de sus obras. Como consecuencia de un análisis cada vez más profundo de la progresiva descomposición de la

pequeña burguesía encarnada en la descomposición de la familia, Delgado logra una mejor conjugación de conflictos, anécdota y descripción de ambiente, así como una crítica social basada en las teorías naturalistas que, sin embargo y correspondiendo a su punto de partida, no consigue abrir ninguna perspectiva.

Podemos decir que la novelística popular del siglo XIX siguió viviendo en las condiciones creadas por el inicio del desarrollo capitalista en la ciudad de México. Ejemplo de ello son La rumba (1890), novela de Angel del Campo (1868-1908), que en el marco de la vida de una pobre muchacha, ofrece una vasta pintura de los suburbios de la ciudad de México. y Linterna Mágica (1871,1889), de José Tomás de Cuéllar (1830-1894), que en sus dos series pinta la vida de la capital al tiempo que hace crítica social. Como se precinde aquí de toda anécdota, esta colección de relatos constituye uno de los testimonios más fieles de la vida en la ciudad de México durante el último tercio del siglo XIX.

A manera de síntesis, podemos decir acerca de la evolución de la novela mexicana en el siglo XIX, que sobre los fundamentos de la novela popular creada por Lizardi, se efectuó, en íntima conexión con el desarrollo social de México, un proceso global y único. En su curso, la descripción costumbrista de la vida del país, lograda mediante un esquema de composición biográfica o autobiográfica, o por medio de una historia de amor más o menos irrelevante, se desarrolló hasta convertirse en descripción crítica de esta vida, según una teoría determinada. A fines de la época de Díaz existían, una al lado de otra, todas estas formas de la narrativa mexicana.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Alegria Fernando, Breve historia de la novela hispanoamericana, 3° ed., México, 1966.p.75.

## 2.2. La novela de la Revolución Mexicana.

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".<sup>32</sup> Al hablar de la "novela de la Revolución" conviene tratar de precisar lo que ha de entenderse por tal.

La Revolución Mexicana, más que una conflagración única, es la suma de muchas revueltas; sin un jefe, pero con muchos caudillos; sin ideólogos rectores, sin programas congruentes; más que una guerra civil, este agregado de rebeliones fue contrayendo características propias en sí mismo con las manos del pueblo. Trascendió sus causas inmediatas, y de la inconformidad de las clases medias, por lo que quizá puedan explicarse sus arranques. La Revolución Mexicana amalgamó el proceso de una larga historia, de una batalla política se transformó en una lucha económica y llegó a ser la toma de conciencia de un país.<sup>33</sup>

La Revolución Mexicana, cronológicamente la primera de las grandes revoluciones del siglo XX, fue el cambio, el impulso cumplido, el movimiento que desquebraja a una sociedad estática; su originalidad estriba en su ausencia de plan: en ser un "estallido de la realidad", un auténtico impulso popular, que se fabrica y que se rebasa a sí mismo, constantemente.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> G. Lukács, La novela histórica, Ed., Era, Mex., 1977. p.30. Lukács, menciona a los grandes novelistas europeos del siglo XIX, creadores de lo que él denomina "realismo crítico". Estos escritores habrían realizado en sus novelas, junto a la representación de la realidad, un análisis crítico de las relaciones y tensiones de los distintos grupos y clases de la sociedad, apuntando a posibles vías de evolución de la misma.

<sup>33</sup> Molina, Silvia, Coord., Gran colección de la literatura mexicana, La novela de la Revolución. Ed, Promexa, Mex., 1985. p. V.

<sup>34</sup> Ibidem. p. V.

Después vino la reflexión y la teoría. A la "fase armada" siguieron otras: las reformas políticas y sociales, el desarrollo económico, la industrialización. Los hombres en el poder la siguen llamando "Revolución". Atrás de ellos hay, por lo menos, un reconocimiento: el de una poderosa voluntad popular, capaz de encontrarse a sí misma.<sup>35</sup>

Siendo la Revolución un proceso social sumamente complejo, de múltiples causas y de fines todavía abiertos y discutidos, no es de extrañarse que el grupo o ciclo de novelas que se refieren a ella, sea de difícil clasificación. Por tal motivo podemos encontrarnos que la denominada "novela de la Revolución" no siempre corresponde a lo que, por lo común, se conoce como novela. Históricamente ha existido una literatura revolucionaria, al lado e independiente de las novelas de la revolución.

El tema de las obras no proporcionan una acotación suficiente para la clasificación. Novelas hay que aun tratando sobre la gesta armada de 1910, no corresponden al ciclo. Por otra parte, dentro de la llamada novela de la Revolución, si bien el tema dominante es el de los campos de batalla, más o menos la narración de acontecimientos y sucesos de la segunda década de este siglo, no pocos casos se dan en que el relato se refiere a hechos posteriores (por ejemplo, La sombra del caudillo) o, bien mirando, incluso a hechos contrarios, contrarrevolucionarios, como los del movimiento cristero (por ejemplo, Los cristeros. La Guerra Santa de los Altos).

Tampoco las fechas en que estas novelas fueron escritas es un punto de partida para su clasificación. Salvo algunas novelas de Mariano Azuela, como la más famosa de todas, Los de abajo, y Andrés Pérez, maderista, escrita todavía en medio del olor de la pólvora, casi todas las demás salieron a la luz muchos años después. Es una reacción explicable: La circunstancia era vertiginosa y confusa, difícil era vivirla y más difícil entenderla o escribir sobre ella. Años más tarde se despertó la necesidad de contar lo que tan

---

<sup>35</sup> Ibidem. p. VI.

hondamente había alterado el diario vivir, de recordar las urgencias y los sobresaltos de la infancia o la juventud. Aquí cabe mencionar la dificultad de delimitar, cronológicamente, el concepto. Basta recordar que, en años mucho más recientes, han seguido apareciendo novelas de la Revolución. Por ejemplo de la pluma de Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, etc. .

Siguiendo la clasificación que hizo Antonio Castro Leal, de "La novela de la Revolución", podremos dividirla en tres categorías: La primera, que incluye a Mariano Azuela (1873-1952), a Martín Luis Guzmán (nacido en 1887), a José Vasconcelos (1881-1959) entre otros, y cuya participación en la gesta armada fue directa.

La segunda, reúne autores que no participaron en el movimiento como, José Rubén Romero (1890-1952), Rafael F. Muñoz y muchos más, tal vez el grupo más numeroso, sería la de las obras de aquéllos que escribieron páginas sobre la Revolución, inventadas o reales, pero alrededor de acontecimientos que de alguna manera afectaron sus vidas. Con excepción de las obras de Azuela, escritas y publicadas años antes, las obras de estas dos categorías se editaron a partir de los finales de la década de los veinte hasta la década de los cuarenta.

La tercera, la de las novelas aparecidas posteriormente a esa época, conservando los rasgos principales de las obras del ciclo. Aunque para esta tercera categoría resulta conveniente señalar que, desde la década de los cuarenta, la novela de la Revolución empezó a dejar de ser el modelo más extendido de escribir novela; en ella se había gestado ya una obra de nuevas dimensiones, había desembocado en una novela diferente, de honduras esenciales. Tal es el caso de la novela Al filo del agua de Agustín Yáñez y Pedro Páramo de Juan Rulfo, que si ya no constituyen parte del ciclo, tampoco pueden explicarse cabalmente sin él.

A un lado del tema o de las cronologías, insuficientes para comprender la denominación de este ciclo de relatos, es aconsejable tomar en cuenta ciertos rasgos característicos que, si no siempre, en general presentan estas obras.

La novela de la Revolución forma la crónica de una realidad. Y de una realidad heroica. Son las memorias épicas de un pueblo. Gran parte de la novela de la Revolución describe episodios violentos y conmovedores, personajes crueles o con una gran capacidad de sacrificio, más atrás de todo ello se percibe estremecido el aliento popular, una alta obligación colectiva; contribuir a la redención y al auto-descubrimiento de una nación.

La esencia épica es, pues, un rasgo distintivo de la novela de la Revolución, junto a su afirmación nacionalista, ya lo señaló correctamente Castro Leal:

"Lo nacional adquirió valor, se descubría el alma nacional y la esencia de lo popular en ciertas formas de la vida y el arte. La nueva realidad pintada en la novela de la Revolución resultó una afirmación nacionalista al dar vida a los nuevos anhelos e intereses del pueblo cuya vida copiaban los narradores revolucionarios".<sup>36</sup>

Los otros dos rasgos que atribuye Antonio Castro Leal a la novela de la Revolución también suelen darse, si no en todas, sí en un buen número de obras. Estos rasgos son los de tratarse de una novela compuesta por medio de cuadros desarticulados y de visiones episódicas, y la presencia en sus páginas de reflejos autobiográficos del autor.

---

<sup>36</sup> Gran colección de la Literatura. La novela de la Revolución, Op. Cit., Presentación: Antonio Castro Leal. p. VII.



### 2.3. La novela posrevolucionaria de corte indigenista.

Concha Meléndez en su obra: La novela indianista en Hispanoamérica hace una búsqueda de los orígenes de la literatura con tema indio y encuentra que ya en las obras literarias de los conquistadores y de la colonia se nota una cierta idealización romántica del indio y también una queja social a su favor, además, de la descripción de lo pintoresco de las costumbres, de los mitos y supersticiones.

En el siglo XVII, existe ya la aportación a la literatura con tema indio de los prosistas mestizos y hay más miras literarias que históricas.

Al comenzar la literatura con tema indio en el siglo XVIII, Concha Meléndez dice que en esa época se inicia la incorporación de lo temas indígenas al drama y que la literatura indianista decae en interés.<sup>37</sup> Sin embargo el maestro César Rodríguez Chicharro nos dice: que se debe tener en cuenta que el interés posterior por los temas indios nace gracias a los escritores jesuitas de aquella centuria, por ejemplo a Francisco Javier Clavijero con su obra *Historia antigua de México*, que es una de las fuentes de primera mano, de donde tomaron datos para la composición de sus novelas escritores como Eligio Ancona, Irineo Paz, etc..<sup>38</sup>

Posteriormente surgen los escritores románticos que se interesan por el indio, pero tratan el tema como un asunto exótico, no como algo real. A las obras en que el indio y sus tradiciones están presentados con simpatía y en las que esta simpatía va desde una mera emoción "exotista",<sup>39</sup> hasta un exaltado

---

<sup>37</sup> Meléndez, Concha, La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889), Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1961, p.p. 19-24.

<sup>38</sup> Rodríguez Chicharro, Cesar, La novela indigenista mexicana, Tesis para el grado de maestro, UNAM, México, 1959, p. 103.

<sup>39</sup> Es correcto el uso de esta palabra (hacia lo exótico)

sentimiento de reivindicación social, pasando por matices religiosos, patrióticos o sólo pintorescos y sentimentales, Concha Meléndez la llama "indianistas", aunque llamará "neoindianistas" a las obras en las que encuentra un exaltado sentimiento de reivindicación social.<sup>40</sup> Estas obras presentan indios siempre perfectos, con sentimientos y ética europeos, alejados de la realidad.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que existe también una literatura latinoamericana que no ve al indio como un ser puro, estilizado, casi perfecto, como la romántica; sino que al contrario apunta sólo sus defectos: aparece en ella un indio holgazán, perverso, sucio. como ejemplo de este enfoque anti-indianista podemos mencionar las obras Martín Fierro, de José Hernández y Santos Vega, de Hilario Ascasubi.<sup>41</sup>

Manuel Pedro González nos hace notar que exista muy claramente estas dos maneras de presentar al indio en la literatura:

"por desdicha, el tema indio se enfoca en México desde dos ángulos opuestos y apasionados ambos, dos actitudes extremas e igualmente exclusivistas. En unos predomina todavía el concepto positivista de los "científicos" de la era porfiriana: el indio es rémora, impedimento, lastre inútil y retrogradante, en el devenir económico y cultural de México... Frente a esta actitud, en abierto conflicto con ella, encontramos la de los indianófilos para quienes esta raza es reserva espiritual y esperanza de México...".<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Rodríguez Chicharro, Cesar, Op. Cit., p. 5.

<sup>41</sup> Rodríguez Chicharro, Cesar, Estudios literarios, Cuadernos de la facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, N° 20, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., México, 1963, p. 98.

<sup>42</sup> González, Manuel Pedro, Trayectoria de la novela en México, ediciones Botas, México, 1951, p.14.

Posteriormente surge la novela indigenista que es aquella la cual nos presenta al indio tal cual, sin modificarlo en ningún sentido; muestra un profundo desagrado por la manera en que éste tiene que vivir, por los abusos de que es objeto a manos del clero, de los terratenientes y del gobierno. Lo esencial de estas novelas es presentar al indio con su psicología, costumbres, tradiciones, religión y a veces en su propia comunidad.

En 1889 la escritora peruana Clorinda Matto de Turner escribió una novela, Aves sin nido, que es, según Luis Alberto Sánchez, el inicio de la novela indigenista.<sup>43</sup> La novedad de la obra radica en pintar las terribles condiciones en que vive el indio de lo Andes y describir un paisaje real, no convencional, como sucedía en las llamadas novelas indianistas:

"Así nació en la literatura latinoamericana esa corriente que con variantes y rótulos diversos: indigenista, costumbrista, nativista, criollista, anegaría el continente hasta nuestros días."<sup>44</sup>

En la época en que apareció la novela de Clorinda Matto de Turner, Perú pasaba por una difícil situación política: acababa de salir de una desafortunada guerra contra Chile y se inició entonces una campaña en la que se concedía al indio, antes ignorado, un papel importante. Uno de los pilares de esta campaña fue Manuel González Prada, jefe de un grupo literario que más tarde se convirtió en un grupo político y que tenía como bandera la reivindicación del indio. Es posible que por esta propaganda favorable Clorinda Matto haya abordado el tema como lo hizo.

---

<sup>43</sup> Sánchez, Luis Alberto, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Credos, S.A., Madrid, 1968, 2a. edición, corregida y aumentada, p. 498.

<sup>44</sup> Ocampo, Aurora M., La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, antología, presentación, selección y bibliografía de . UNAM, México, 1973, p. 14.

En México la novela indigenista surge a partir de la Revolución, así lo considera Luis Alberto Sánchez cuando dice: "la novela indigenista mexicana tuvo su mejor realización en las llamadas novelas de la Revolución".<sup>45</sup> Expone también que la novela indigenista es más activa y rica en los países donde la cuestión no sólo significa cuantía numérica sino conflicto vivo, irresoluto, y este es obviamente el caso de México.<sup>46</sup> Julio Jiménez Rueda afirma que a raíz de la Revolución "surgió la tendencia indigenista... intentos de comprensión de alma indígena".<sup>47</sup>

La Revolución Mexicana, que dio inicio en 1910 con la rebelión encabezada por Madero y terminó en 1920 con el asesinato de Carranza, tiene para la vida del país una importancia decisiva, ya que ésta genera cambios fundamentales en todos los aspectos, transformando la vida política, social, económica y cultural de México. Esta terrible conmoción no puede pasar desapercibida para los escritores y da origen a una literatura que desde diferentes ángulos refleja una realidad.

La literatura de este periodo de la vida del país tiene una doble importancia: En primer lugar es un testimonio histórico de interés nacional ya que gracias a ella conocemos, si no todos, casi todos los aspectos de la Revolución. Algunos escritores nos describen batallas, otros nos hablan de los efectos del movimiento en un región determinada, otros retratan la figura de algún caudillo; y así tenemos más o menos el panorama de lo que fue la Revolución. Las obras narrativas inspiradas en la Revolución han recibido el nombre de "novela de la Revolución". El núcleo principal de este género está formado por las obras que nos presentan la parte histórica y política del movimiento. de este núcleo se derivan múltiples ramas con diferentes temas que podemos clasificar en: novelas de preocupación social, rural, del petróleo,

---

<sup>45</sup> Sánchez, Luis Alberto, Op. Cit., p. 509.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 499.

<sup>47</sup> Jiménez Rueda, Julio, Historia de la literatura mexicana, Ediciones Botas, México, 1953, p. 297.

cristera, colonialista, etc. y la que nos interesa a nosotros, que es la indigenista.

Estas novelas tienen un carácter original de afirmación nacionalista en tanto que pretenden ser un testimonio de una verdad. Los escritores y los artistas en general sienten deseo de hacer una revaloración de lo mexicano, buscan en el pasado indígena y en el colonial sus valores esenciales.

Aunque los temas de la Revolución siguieron siendo la principal preocupación de los novelistas, las obras publicadas en las décadas de 1930 y, 1940 muestran dos tendencias apartadas del relato de la acción revolucionaria: la descripción de costumbres regionales y el examen de los problemas sociales patentes en el México posrevolucionario.

El costumbrismo posrevolucionario es diferente del de las novelas de fines del siglo XIX, pues el nuevo costumbrismo no muestra inclinaciones a aferrarse a la tradición. Su intención tiene más el carácter de un examen que el de la reflexión nostálgica. y, por supuesto, tal examen dista un sólo paso de la protesta social. Normalmente la protesta social provino de autores cuya posición política tendía hacia la izquierda. En 1940 se publicó Canek, de Ermilo Abreu Gómez; es una obra de crítica social, de corte indígena; en donde Abreu manifiesta la injusticia social a la que ha sido sujeto el indio, remontándose a un pasado reflejado en el presente. Esta novela es la preocupación de nuestro estudio y que en capítulos posteriores se analizará.

### 3. Ermilo Abreu Gómez: El hombre y su tiempo.

#### 3.1. Vida.

En el régimen del general Porfirio Díaz, iniciado en 1877, y que terminó en 1911 con el estallido de la Revolución de 1910, se produjo un lento e implacable crecimiento económico. La penetración del capital extranjero, (Alemania, Francia, Inglaterra) el apoyo y fortalecimiento político de los latifundistas y la función pretoriana del ejército eran las premisas de orden, paz y progreso de un régimen oligárquico. Bajo la tutela del dictador prosperaron los negocios de inversionistas, hacendados y empresarios. A título de progreso el país se incorporaba al mercado internacional con sus exportaciones agrícolas y mineras; bajo el imperativo del orden se revitalizaban viejas tendencias semifeudales y, en nombre de la paz social, las empresas nativas y extranjeras hacían más penosas las modalidades de explotación. Las regiones del país se vinculaban mediante una extensa red ferroviaria. Con la construcción de caminos carreteros y ferroviarios para transportar principalmente los productos de las empresas extranjeras, se impulsaba el flujo de la riqueza nacional hacia las metrópolis que, para esos tiempos, ya funcionaban como ganglios activos del despertar imperialista.<sup>48</sup>

Los requerimientos de una economía que se hacía más compleja, dio por resultado la creación de centros educativos como es el caso de la Escuela Práctica de Maquinistas (1890), plantel que fue incorporado a la antigua Escuela de Artes y Oficios para Varones.<sup>49</sup>

Yucatán, no era la excepción, las tendencias preponderantes encontraban correspondencia con las que se desarrollaban en el resto del país. Siguiendo un camino propio totalmente adaptado a las condiciones locales, el desarrollo

---

<sup>48</sup> Curiel, Martha Eugenia y otros, México, setenta y cinco años de revolución. Ed., FCE. Mex., 1988. p. 190.

<sup>49</sup> Ibidem. p. 191.

de la economía y la sociedad yucateca, estaba fincado en la hacienda henequenera, y se identificaba con el proyecto promovido desde la presidencia de la República por Porfirio Díaz. Socialmente, el estado jugaba el papel de ordenador de los intereses y los esfuerzos locales; económicamente desarrollaba un papel subsidiario al constituirse en el factor extraeconómico para garantizar el proceso de producción y la apropiación de ganancias mediante la coerción.<sup>50</sup> El Estado solucionaba, además, los problemas derivados de la falta de condiciones sociales que permitieran reproducir las exigencias de la producción, destacando entre éstas la inexistencia de un mercado y la insuficiente producción de bienes de consumo.<sup>51</sup>

A lo largo de los años en que se desarrolla el porfiriato, junto con esa gran actividad económica de empresas extranjeras, también se reactivó el comercio, y muchas familias vivieron de esta actividad; tal fue el caso de la de Ermilo Abreu Gómez, quien nació en Mérida, Yucatán en el año de 1894 y cuyo padre trabajaba para la firma comercial "Las dos Caras"<sup>52</sup>, ubicada en esa ciudad y que le permitió junto con ahorros y una pequeña herencia vivir con cierta holgura.<sup>53</sup>

Su padre, aunque no fue un hombre de estudios, poseía una buena biblioteca en la que abundaban autores españoles del siglo XIX, así como también algunos clásicos griegos y latinos traducidos al castellano, colección que no era rara en las familias "adecentadas" de la clase media porfirista y que en el caso de Ermilo fue definitiva en su formación del humanista que llegó a ser, aunada a la vigilancia en sus primeros años de una educación informal impartida por su tía abuela, doña Julia Gómez de Castillo, la que opinaba que

---

50 Silva de Rodríguez, Cecilia, Vida y obras de Ermilo Abreu Gómez. SHCP. México, 1971. p. 30.

51 Pérez Betancourt, Antonio, Yucatán: Textos de su historia. Tomo II, Instituto Mora/SEP., México, 1988, p.p. 23-25.

52 Ibidem. p. 61.

53 Ibidem. p. 50.

era un niño distraído, pero en realidad era un niño enfermizo, atacado por el paludismo, enfermedad muy común de la región. Con su enfermedad se convirtió en un chico quieto y taciturno, ya que no podía compartir las actividades infantiles propias de su edad. Uno de sus principales entretenimientos consistía en contemplar las nubes, aves y gente. Quizá, este forzoso aislamiento en su niñez, nos explica su naturaleza sensible, y en gran medida, esa actitud resentida que en sus años adultos mostrará hacia la sociedad conservadora.

Continuó su educación formal incorporándose al Colegio Teresiano primero, y después al Colegio Católico de San Ildefonso donde finalmente concluyó con éxito la escuela primaria a pesar de las constantes recaídas de las fiebres palúdicas que le cohibían de asistir a clases regularmente. Sus estudios preparatorios los hizo en Puebla, alojándose en la casa de su abuela materna. Allí asistió primero al Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, terminando hacia 1913 en el Colegio del Estado.

Sus inquietudes literarias las manifestó siendo muy joven ya que, de regreso a su ciudad natal, trabajó en *La Revista de Mérida*, que era un antiguo diario de prestigio, dirigido por don Ricardo Molina. Este le ofreció un puesto en la redacción. En este diario es donde publica sus primeros trabajos literarios, especialmente cuentos, formando parte del movimiento creador del Teatro Regional, cuyas huellas aún perduran en la literatura folklórica de la región, al lado de Juan Von Hauke, Alejandro Cervera Andrade, Enrique Hubbe, José Talavera y otros. Su empleo en el periódico duró poco tiempo porque, a causa de los cambios políticos, dejó de salir.

En el año de 1915 el gobierno convocó a unos juegos florales que causaron gran alboroto entre los escritores, su amigo José Salomón Osorio y él, decidieron participar en el torneo con el cuento "La Herida"<sup>54</sup> y con gran sorpresa de todos e incluso de ellos mismos obtuvieron un premio.

---

<sup>54</sup> Ibidem. p. 65.



Estos juegos florales no eran raros y significaban un gran acontecimiento en la vida provincial y aún citadina, fueron el inicio de vocaciones literarias, inscritas en un ambiente propicio para el desarrollo de las letras; recuérdese que a lo largo del porfiriato hubo importantes revistas; tal es el caso de la *Revista Azul*, la cual a lo largo de sus tres años de vida (1894-1896) dejó honda huella en los círculos literarios del país.

Su perfil de escritor se va a ir delineando al paso de los años, los sucesos revolucionarios que convulsionaron al país y la cercanía con la muerte fueron elementos que influirán más tarde en su obra. A él le tocó presenciar la muerte de un querido amigo de apellido Quero y al poco tiempo, cuando apenas se reponía de esta pena, falleció inesperadamente su tío y también en su presencia. A este hecho le siguió la enfermedad de su padre, quién comenzó a languidecer poco a poco, hasta que una noche sufrió una hemiplegia y aunque estuvo grave por muchos días, ni murió ni se recuperó totalmente; arrastraba un pie, teniendo además, un brazo casi inútil y una desesperada lucha por articular las palabras. Estas experiencias sumieron en una aguda depresión a Ermilo quién así nos describe el estado de su mente:

"Se juntaron en mí las penas pasadas y las presentes. La muerte de mi tío Jesús, la de mi amigo Quero y la tristeza de ver en tal estado a mi padre, acabaron por deshacerme. Empecé a sufrir de fobias... Me daban, sin motivo aparente, repentinos desmayos... acabé por tener un como deseo de huir. De huir sin huir." 55

Abreu Gómez se levantaba temprano y tomaba uno de los caminos reales, escapaba de la ciudad, y así caminando, entretenido y silencioso, no se detenía hasta entrada la noche en que regresaba a la casa a dormir. A pesar de todo, tuvo ánimo para proseguir sus aficiones literarias. Estas ocupaciones le hacían olvidar sus penas. Comenzó a publicar con cuatro amigos una revista

---

55 Ibidem. p. 82.

literaria a la que llamaron *Bohemia*, de la cual fue él el director. Los cinco jóvenes solicitaron anuncios para sostenerla, así entraron en contacto con el panadero, don Domingo, aficionado a la literatura, quien les sirvió de consejero, crítico y defensor. Se pudieron publicar un total de cinco números, sin embargo al poco tiempo, unos oficiales militares les exigieron que publicaran un artículo de carácter político, los jóvenes se negaron, alegando que la revista era literaria. No les quedó otro remedio que ponerle fin a su publicación.

Algún tiempo después, Ermilo Abreu se incorporó a la compañía teatral de Talavera, donde era además de corrector de obras, escritor. Estas actividades no eran fáciles, pues el público repudiaba todo melindre retórico y clamaba por el novísimo teatro regional. Las costumbres, la vida de los indios y los mestizos, eran temas de interés general que poco a poco empezaron a desplazar las temáticas porfiristas y así inició un teatro en donde el indigenismo cobraba presencia. Siguiendo esta tendencia, Abreu Gómez escribe para esta compañía: La Xtabay, leyenda escenificada; Patria, esbozo de un cuadro histórico de la revolución; La Bobita, comedia sentimental, y, en colaboración con José Pavón, la tragedia Máscaras.

Una vez lograda la victoria sobre el antiguo régimen político de Porfirio Díaz, las fuerzas revolucionarias consolidadas en el poder se dieron a la tarea de constituir una ideología nacional capaz de generar un nuevo consenso social, para impulsar nuevas prácticas políticas, económicas y sociales. Buscaron oponer al nacionalismo cosmopolita, elitista y afrancesado del régimen anterior, una nueva idea de la nación que tomaba su legitimidad en la idea de una raza mestiza. Este ensalzar a la raza de bronce, raza cósmica, conllevaba una cierta recuperación del pasado indígena. Pero la situación de explotación de las comunidades indígenas impedía que pudiera generarse un verdadero reconocimiento del pasado indígena, sencillamente porque ningún grupo dominante, por miope que sea, ayuda a generar un conocimiento que fortalezca los mecanismos de identidad en su antagonista y crear con ello un conflicto social. Sino todo lo contrario: intenta promover mecanismos de pérdida de identidad, desgastantes y castrantes para seguir controlando el

mercado de la economía simbólica nacional. La adopción del modelo político jacobino francés de un estado centralista, reforzado por el ejemplo leninista que desarrollaba la revolución rusa, con un partido único en el poder, hacían difícil una práctica de masas que pudieran realmente reconocer las especificidades históricas étnicas y regionales. Así el discurso nacional se olvidó de las particularidades de la historia, de la cultura precolombina y de la diversidad de situaciones de las comunidades y de sus descendientes y se evocó a la construcción de un discurso unificado. En esa problemática social nació el indio en el discurso, el indígena, cuyo destino podía ser regentado por una misma oficina burocrática, con una misma práctica indigenista.<sup>56</sup> Esa injusticia social en la que siempre se ha visto envuelto el indígena en México, fue preocupación constante de Ermilo Abreu y la puso de manifiesto en la obra Canek, que escribió en 1940.

El teatro no solo afloró su interés por los indígenas, también fue decisivo en la ruta que siguió su vida íntima, ya que fue en este medio donde conoció a una joven bailarina italiana, que trabajaba en el teatro Olimpia, en el momento en que la sacaban en una camilla para ser conducida al hospital, víctima de un ataque apendicular. Ella, la que más tarde sería su esposa, se llamaba Francisca di Chiara. Tuvieron dos hijos, Carmen que nació el 13 de octubre de 1925, y Ermilo el 22 de noviembre de 1931. A éstos se sumaría, años más tarde Juana Inés de la Cruz, fruto de sus segundas nupcias con Ninfa Santos; la cual llevaría ese nombre en homenaje a la Décima Musa.

Los compromisos familiares lo llevaron a la ciudad de México, en donde realizó actividades encaminadas al sostén familiar. Su primera ocupación fue de inspector de teatros, también trabajó de camionero, evangelista, velador, mozo de librería y llegó incluso a participar en la política.

---

<sup>56</sup> Rozat Dupeyron, Guy, Indios imaginarios e indios reales, Tava editorial, México, 1993. p.p. IV-V.

Al final de la rebelión delahuertista, que dio fin al carrancismo y significó el ascenso al poder de los hombres de Sonora; Abreu Gómez, fue nombrado por su amigo Antonio Ancona Albertos, Oficial Mayor del Centro Director de la Campaña del general Obregón, quién resultó electo para desempeñar la Presidencia de la República durante el periodo de 1920 hasta 1924; desde luego al concluir ésta, el centro fue disuelto y Abreu Gómez quedó fuera. Posteriormente trabajó en el Archivo Municipal, al salir de allí también colaboró en *El Heraldo de México*, escribiendo reportajes, crónicas y algunas cosas más. Ocasionalmente colaboraba por ese tiempo en la *Revista de Revistas*, en *El Universal Ilustrado* y en *México Nuevo*. En la revista *Contemporáneos* inició su etapa de crítico, y estudioso de la literatura; realizó escritos sobre Peón y Contreras, Sierra O'Reilly, Siguenza y Góngora, Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz. Su labor fue fecunda y de significación. A él se debe el haber llamado la atención de la crítica hacia la obra de la gran poetisa de la colonia. Por ello llegó a adquirir autoridad reconocida por parte de intelectuales de la categoría de Alfonso Reyes, Carlos Vossler, Pedro Salinas y otros.

La revista *Contemporáneos* (1928-1932), tiene una gran importancia en la historia cultural de México en el presente siglo; ya que en ella intervinieron plumas de la talla de Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Giberto Owen, y Octavio G. Barreda, que habían militado en *el nuevo Ateneo de la Juventud*. Por su parte, los *Contemporáneos*, grupo al que pertenecía Abreu Gómez, cambian la manera de contar el mundo al modo del siglo XIX; reflejando la cultura del mundo contemporáneo. Rompen con los nacionalistas; los charros populistas, los estridentistas y, los modernistas elitistas. Muestran un tiempo y un espacio en constante movimiento en novelas líricas, prosas poéticas y en ensayos novelados.

La decisión de narrar de otro modo se adopta como proyecto generacional a partir de 1924, con *La llama fría* de Owen y habrá de perdurar hasta bien entrados los años treinta con la lectura de la *Revista de Occidente*. Esta narrativa tiene confluencias con la narrativa francesa de Paul Morand, Jean

Giraudoux y otros intelectuales de la época. Así, los Contemporáneos, se hacen contemporáneos de escritores de otros ámbitos y ésta es una de sus aportaciones a la literatura mexicana del siglo XX.<sup>57</sup>

Los críticos de su tiempo los calificaban de extranjerizantes y evasivos, ahora vemos que de ellos nace la verdadera conciencia de lo que México necesitaba en aquel momento; mirarse en lo universal para poder entenderse.

Con la prosa revolucionaria de los Contemporáneos abrieron el camino de lo que ahora se escribe. Si la revolución dio pie a una literatura populista: la novela de la Revolución, en contra punto con una literatura de élite, es decir el modernismo. Por otro lado los Contemporáneos no entraron en los parámetros estéticos de ninguno de los dos. Si tomaron en cambio de la locura de los años veintes:

"Frente a un objetivismo furioso presentar un subjetivismo no por lacio menos furioso ."<sup>58</sup>

"La escritura de los Contemporáneos es poesía (también la hecha en prosa) que brota del particular estado anímico que se llama ensoñación."<sup>59</sup>

Al triunfo de la candidatura del general Plutarco Elías Calles, Ermilo Abreu fue nombrado por su amigo Gustavo Meza Gutiérrez, jefe de la Oficina de Correspondencia, en el Ministerio de Educación. Allí conoció a muchos funcionarios, entablando amistad con todos ellos, especialmente, con don Alfredo Uruchurtu que nombró a Abreu Gómez profesor de literatura en la

---

<sup>57</sup> Coronado, Jesús, La novela lírica de los Contemporáneos. UNAM, México, 1988. p. 12.

<sup>58</sup> Ibidem. p. 15.

<sup>59</sup> Ibidem. p. 16.

Escuela Secundaria número 3. Poco después, Julio Jiménez Rueda lo nombró profesor de la misma asignatura en la Escuela de Verano de la Universidad de México. Y así empieza su vida de maestro.

Los años cercanos a 1930 fueron conflictivos, no sólo en México, sino en el mundo. La curva capitalista sufrió entonces su postrer descenso previsto y arrastró en su caída tanto a los financieros como a los trabajadores. Esto despertó la solidaridad internacionalista acelerada por la guerra española. México fue el centro no sólo de importantes proyectos revolucionarios como el de Sandino, el de Farabundo Martí y el de Julio Antonio Mella, sino de necesidades organizativas surgidas entre los intelectuales y artistas afines a esas réplicas a la crisis.

Una constante de la cultura de los años treinta en distintos países a nivel mundial, fue la presencia de fenómenos de colectivización del quehacer artístico. Dentro del influjo ininterrumpido de vanguardias que se conforman y se disuelven, comienzan a ocupar un sitio preponderante aquéllas de carácter artístico-social:<sup>60</sup> formas compartidas de creación, inspiradas en programas políticos que respondían al clima generalizado de descreimiento sobre el futuro del capitalismo, incubado en la gran crisis económica, los brotes de irracionalismo totalitario y la amenaza bélica.

En el caso mexicano, quizá el ejemplo más característico y persistente de agrupación sea el Taller de Gráfica Popular (TGP 1937).<sup>61</sup> Sin embargo, en

---

<sup>60</sup> Revista *FRENTE a FRENTE*, 1934-1938, Ed. facsimilar Mex., 1994. p.5. Uno de los aspectos más oscurecidos de nuestra vanguardia ha sido su carácter diferenciado en dos grandes bloques: aquel situado en una progresión continua de rupturas, que privilegia atrevidos experimentos formales, llevados a cabo por individuos de excepción que se pretenden autónomos respecto a su entorno social; y ese otro, también enmarcado en las ideologías del progreso pero que más bien asume el sentido de ruptura en términos de la sociedad en que vive y que condiciona sus elementos de expresión, no al principio de novedad sino de comunicabilidad y eficacia política.

<sup>61</sup> Taller de Gráfica Popular, *50 años T.G.P. 1937-1987*, Octubre-Noviembre, Mex., 1987. p. 7. Tres artistas comunistas decidieron, en 1937, cumplir la tarea de integrar un proyecto de vinculación del trabajo cultural a las necesidades populares. Dos de ellos tenían una importante

ese decenio exasperado corresponde un sitio de excepción a su antecesora directa, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR 1933-1938).

A su vez, la LEAR deriva de otra agrupación, Lucha Intelectual Proletaria (LIP.1931), pues no sólo contó con miembros fundadores comunes,<sup>62</sup> sino que conservó los aspectos reactivos de quienes experimentaron el clandestinaje y la atmósfera asfixiante de la persecución anticomunista desatada durante el Maximato. Sin aparecer de manera abierta como derivación del Partido Comunista Mexicano (PCM), la liga mantuvo nexos estrechos con ese organismo, lo que determinó estructuras de funcionamiento y códigos de lealtades bien estructurados.

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), integrada por un grupo de intelectuales, muchos de ellos miembros activos del Partido Comunista, se creó con el propósito de combatir el fascismo y el imperialismo y dar apoyo decidido a los trabajadores.<sup>63</sup> Iniciaron sus actividades bajo el lema "ni con Calles, ni con Cárdenas"<sup>64</sup> pero a medida

---

influencia de los grupos progresistas estadounidenses y los tres gozaban ya de prestigio entre sus compañeros artistas como organizadores y excelentes productores de imágenes. Luis Arenal se formó en Estados Unidos y ahí conoció a David Alfaro Siqueiros, del que sería colaborador principal hasta su muerte. Arenal había participado en importantes publicaciones como *New Masses*, la organización del Club John Reed y el mural *América Tropical*. O'Higgins no sólo era colaborador importante de Rivera, sino ilustrador de *El Machete* y colaborador de la revista *Mexican Art and Folkways*, donde impulsó la difusión de la trascendencia histórica de Posada y otras tradiciones populares. Leopoldo Méndez había acumulado importantes tareas de ilustrador del estridentismo y pronto había derivado en crítico mordaz de los ricos en publicaciones de izquierda. Los tres habían participado intensamente de los trabajos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, no sólo en su órgano de prensa, *Frente a Frente*, sino también en los proyectos de penetración popular en los planes educativos del Estado, como las misiones culturales y la enseñanza rural.

<sup>62</sup> *Frente a Frente*, Op. Cit., p. 5. El escritor Juan de la Cabada y los artistas plásticos David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins. Luis Arenal se sumó al grupo anterior al fundarse la LEAR.

<sup>63</sup> Ver Anexo, láminas, N° 1, 8

<sup>64</sup> Curiel, Martha y otros, México, setenta y cinco años de Revolución, T. IV. FCE/INEHRM, Mex., 1988. p.327.

que avanzaba la gestión cardenista fueron convenciéndose de la política del Presidente y terminaron por recibir apoyo del gobierno.

La LEAR se dividió en varias secciones: Artes Plásticas, Literatura, Pedagogía, Música, Teatro, Cine y Ciencias. En la sección de Artes Plásticas, aparte de algunos murales que se pintaron en los Talleres Gráficos de la Nación, en el Mercado Abelardo Rodríguez y en el Centro Escolar Revolución, se llevaron a cabo numerosas exposiciones y, sobre todo, fue notable la participación del grupo en festivales, "mitines,"<sup>65</sup> congresos e ilustración de periódicos y revistas. El artista que integró estas organizaciones tenía claro que:

"La función social del intelectual revolucionario es... la de un militante activo, un hábil guía capaz de señalar... los peligros que corre en estos momentos la cultura. (hay que)... convertir la obra literaria y artística en vehículo que llegue a las masas y actúe sobre ellas.

Nosotros, intelectuales de izquierda, nos consideramos producto de un momento histórico caracterizado por las contradicciones económicas...

---

<sup>65</sup> Revista *MEMORIA*, N° 105, noviembre 1997, p.p. 46-47. El fanatismo hacia Stalin que profesaban los miembros de la LEAR servía de alimento a la histeria antitrotskista que literalmente desbordaba hacia la calle. Releo las memorias del escritor cubano Juan Marinello, por ese entonces residente en México; nos recuerda el mitin del primero de mayo de 1937 organizado por la LEAR: los asistentes se reunieron para protestar públicamente contra Trotsky. Uno de los participantes más activos en el mitin fue el prominente compositor mexicano Silvestre Revueltas. Marinello recuerda que por aquellos días, desde su refugio secreto de Coyoacán, Trotsky trataba de propagar su rancia mercancía, y que resistir a ese propósito era tarea de primer orden para todos los revolucionarios honestos. Bajo un ambiente así, se realizaba la manifestación del primero de mayo y todos los miembros de la LEAR se concentraban en una esquina de Paseo de la Reforma. Silvestre Revueltas subió a la tribuna con una chamarra desabrochada, rojo por el entusiasmo que lo embargaba y por el calor que hacía. desde allí enseñó a los manifestantes la canción que debía entonarse durante la marcha. Se sentó en el pequeño automóvil en el que había llegado. Volvió a alejarse un poco y comenzó de nuevo a seleccionar a otro grupo de manifestantes. Dice Marinello que sólo al alejarse Revueltas y todos olvidaron la canción en la que, por cierto, el nombre de Trotsky aparecía en un estribillo que decía algo así como "Eh, tú, el de la barbita."



Nuestra actitud es pues la lucha contra las clases opresoras y en favor de las oprimidas.

Estimamos que para que el arte se desenvuelva y perpetúe como expresión de nuestra época, debe cambiar su derrotero, siguiendo el que señala la realidad social".<sup>66</sup> En ese sentido el lenguaje adoptado por los artistas fue el "realismo social".<sup>67</sup>

Entre los artistas que colaboraron intensamente en las funciones de la LEAR se encontraban José Chávez Morado, Gabriel Fernández Ledezma, Alfredo Zalce, Ramón Alva de la Canal, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, María Izquierdo, Raúl Anguiano, Siqueiros y una gran cantidad más. Junto con ellos pertenecieron a la LEAR críticos y escritores como Juan de la Cabada, el cubano Juan Marinello, Armando List Arzubide, José Mancisidor, Octavio Paz, Jorge Juan Crespo de la Serna, el músico Silvestre Revueltas. Y por supuesto Ermilo Abreu Gómez, quién dirigió la revista *FRENTE a FRENTE* en su fase final, esta revista fue el órgano de expresión de la liga.

En las páginas de la revista *FRENTE a FRENTE*, anunciaban las clases nocturnas de idiomas ( español, francés, inglés y ruso), así como ciclos de conferencias y proyecciones de cine. Desde el principio funcionaba una escuela para trabajadores, cuyos cursos por correspondencia se inspiraron en los de la Universidad Obrera de París; y, a la manera de la "Maison de la Culture" impulsada por los comunistas en Francia, se organizaban exposiciones, conciertos o funciones de teatro de agitación con guiñol.

---

<sup>66</sup> Revista *FRENTE a FRENTE*. Agosto de 1936. p. 8.

<sup>67</sup> *México setenta y cinco años de revolución*. Op. Cit., p. 329. El realismo social, es el lenguaje adoptado por los artistas, es el más adecuado para comunicar masivamente mensajes cuyas imágenes directas y urgentes impresionan al público. El realismo, como lo concibieron los trabajadores artísticos de México, tuvo como finalidad imprimir una huella, movilizar conciencia y convencer a los más escépticos. El estilo de la gráfica mexicana parte del símbolo directo que Posada supo imprimir.

El número inaugural de *FRENTE a FRENTE* recogió en la portada el rechazo que una parte de los intelectuales de avanzada mostraba hacia el régimen de Abelardo Rodríguez, quien, orgulloso, remataba su interinato presidencial con la terminación del edificio del Palacio de Bellas Artes. Un artículo en páginas interiores daba cuenta de los criterios de taquilla que excluían de la cultura al pueblo llano, debido al costo elevado de los espectáculos.<sup>68</sup> En opinión de sus críticos, ese emblema arquitectónico restituía los ideales culturales del viejo proyecto oligárquico; de allí que Leopoldo Méndez recuperara, en su grabado para la carátula de *FRENTE a FRENTE*, las tradicionales calaveras del día de muertos para fustigar a ciertos personajes que asistieron al acto inaugural del Palacio: Diego Rivera, un rollizo esqueleto trotskista al servicio del capital; Carlos Rivera Palacio, magra osamenta fascista, encargada de presidir al partido oficial, el Partido Nacional Revolucionario (PNR). Por otra parte, el cadavérico Carlos Chávez, de bigotillo hitleriano, aparece al momento de agradecer el aplauso general del público, acompañado por una orquesta de ultratumba, ya que para la ocasión estrenó su *Sinfonía Proletaria*.<sup>69</sup> Dentro de la Liga, Rivera y Chávez resultaron ejemplos paradigmáticos del intelectual contrarrevolucionario, cooptados por la política gubernamental.<sup>70</sup>

Los comentarios más agudos de ese primer número de *Frente a Frente* se dirigían en contra del Plan Sexenal, en que se sustentaba la candidatura de Lázaro Cárdenas, incluida la educación socialista. Asimismo, los integrantes de la liga recelaban del congreso de escritores anunciado por los intelectuales vinculados al PNR. Tal iniciativa resultaba amenazante para la LEAR, dado que aquellos proponían en erigirse en portavoces autorizados de "las ideas revolucionarias", a la vez que solicitaban del gobierno una imprenta para

---

<sup>68</sup> Arturo Zepeda: "El plastodonte blanco o Palacio de Bellas Artes", en *FRENTE a FRENTE*, I. Ciudad de México. noviembre de 1934. p. 15.

<sup>69</sup> Ver Anexo, lámina N° 2.

<sup>70</sup> *FRENTE a FRENTE*. *Op. Cit.* p. 6. Si bien no aparece en el grabado, otro de los personajes que adquirió ese calificativo fue José Muñoz Cota, al asumir las funciones del director del departamento de Bellas Artes del gobierno cardenista. En su búsqueda del desmonte del arte y la ciencia burguesas y de sus agentes intelectuales, también la LEAR atacaba a Vicente Lombardo Toledano, "el líder amarillo".

editar "obras de carácter doctrinario y de desfanatización".<sup>71</sup> El principal promotor del congreso era el Sindicato de Escritores Revolucionarios (SER), uno de cuyos directivos, Froylán C Manjarrez, pronunció el discurso de apertura, luego de lo cual se leyó una síntesis de lo expuesto por Máximo Gorki ante el Congreso de Escritores de la URSS. Reticente, la LEAR intervino en el congreso, dentro de cuyas resoluciones logró filtrar cuatro demandas que más tarde incluiría en un manifiesto de Enero de 1935: libertad a sindicalistas deportados a las Islas Marías por razones políticas, legalización del PCM y organizaciones afines, libre manifestación para la prensa obrera y restablecimiento de nexos diplomáticos y comerciales con la URSS. A su vez, la liga aprovechó el congreso para promover una campaña contra la guerra y el fascismo<sup>72</sup>, en particular la versión doméstica de esta tendencia ideológica enarbolada por los camisas rojas, verdes y, sobre todo, doradas: el grupo paramilitar de Acción Revolucionaria Mexicanista, comandado por su "jefe supremo", el general Nicolás Rodríguez, de pretendida prosapia villista.

Ya con Lázaro Cárdenas en la presidencia, salió el segundo número de *Frente a Frente* (enero de 1935), el cual, otra vez recurrió a la estampa para resolver la portada: "un grabado en madera ejecutado por Luis Arenal"<sup>73</sup>, ritmo de obreros con los puños en alto y el detalle de un martillo en manos de uno de ellos. El contraste emotivo está dado por la presencia de una mujer con su hijo, y el de un "niño de corta edad que asume ya el gesto militante".<sup>74</sup> Para

---

71 "Nuevo congreso de orientación", *Excelsior*. 3 de Noviembre de 1934.

72 Ver Anexo lámina N° 3.

73 Ver Anexo lámina N° 4.

74 En los *Cuentos de Juan Pirulero* de Ermilo Abreu Gómez, SEP. Mex. 1985, p: 36, encontramos siete narraciones cortas; las cuales son de inspiración popular y de ellas destaca "Juan Juanito", en donde Abreu Gómez manifiesta la ideología de esos años:

"Cuando Juanito volvió del cementerio, los chicos de la vecindad estaban todavía aglomerados en la puerta de su casa. Husmeaban por las rendijas, el cuadro de adentro. Al verlo bajar de la carroza, el más grandecito se atrevió a decirle:

\_ Oye, a tu papá lo mataron por comunista.

Juanito, sin detenerse, le contestó:

\_ Ven, entra. Te regalo mi cama. Ahora ya soy hombre; voy a dormir en la cama de mi papá. A mí también un día ¿sabe?, a mí también un día me matarán por comunista." (Ver el cuento en el Anexo).

entonces, los treinta miembros de la ciudad de México aumentaron 170 por ciento y un ramal poblano de la liga aglutinaba a treinta activistas más. Es posible que parte de éstos derivaran de los vínculos de Germán List Arzubide con antiguos adeptos al estridentismo, a los que se sumaron los contingentes intelectuales atraídos por el escritor José Mancisidor y el artista Julio de la Fuente, quienes tempranamente hicieron causa común con el PCM.

En el tercer número de la revista, Hernán Laborde, secretario general de PCM, realizó un balance de los cinco primeros meses del gobierno cardenista, con un saldo negativo que lo inculpaba, entre otras cosas, de exponer al magisterio a ser victimado por el oscurantismo religioso,<sup>75</sup> tolerar la acción de Los Dorados en las ciudades; y permitir el terror blanco en el campo.<sup>76</sup> Habría que precisar que esos primeros meses de 1935 fueron de una intensa actividad huelguística, en nada reprimida por el gobierno, lo que llevó al ex-presidente Plutarco Elías Calles a reaccionar con amenazas golpistas, alentando aún más a las corporaciones fascistas a intensificar sus asaltos. Tras expulsar a Calles y a su aliado en el control obrero, Luis N. Morones, el presidente Cárdenas recibió el apoyo tumultuario de los trabajadores organizados: inicio de un virtual frente popular mexicano.

El clima de movilización general de la era cardenista repercutió también en la LEAR, a la cual comenzaron a adherirse otros grupos que le dieron un impulso renovador. El 2 de julio, los integrantes de Noviembre, grupo que editaba la revista *Ruta*, en Veracruz, sugirieron fusionarse dentro de la liga como grupo de choque. En octubre, se anexaron el Sindicato de Escritores Revolucionarios y la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP).

---

75 Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*, Ed. FCE.Mex.1986. p.p. 74-75. Un elemento importante del marxismo, de acuerdo con la idea que se formó la intelectualidad pequeñoburguesa, era el ateísmo. En realidad, muchos intelectuales revolucionarios se valieron del marxismo como arma en su lucha contra la iglesia, lucha que habían entablado sobre las bases de un racionalismo un tanto anarquizante. Ver Anexo lámina N° 5.

76 Ver Anexo lámina N° 6.

Esta última había sido la principal antagonista de la liga, promovida por José Muñoz Cota, alto funcionario del departamento de Bellas Artes. Más tarde, la Asociación de Trabajadores de Artes Plásticas (ATA) sumo filas con la liga.

Sin embargo, fue entonces cuando la edición de *Frente a Frente* se interrumpió durante cerca de nueve meses, lo que introdujo una fuerte dosis de inercia en las relaciones. En este momento, las posiciones del gobierno mexicano dieron un giro fundamental que abrió nuevos ámbitos de acción para la izquierda, la cual se mostraba dispuesta a ello, acorde con los nuevos lineamientos establecidos por el informe al VII congreso de la Internacional Comunista: conformar un frente amplio, popular, dirigido a la conciliación de todos los sectores potencialmente antifascistas, incluidos los provenientes de la burguesía. Bajo esa perspectiva de alianza estratégica, habría de reanudarse la nueva época de *Frente a Frente*. Pero una fracción de la izquierda permaneció excluida, la trotskista.

Podríamos hablar de una primera época de la revista (que comprende los números de noviembre de 1934 y de enero a mayo de 1935), apegada a la búsqueda de una versión mexicana de la literatura proletaria. En el número inaugural se solicitaba ya la opinión crítica de los obreros respecto a los contenidos y se les sugería incorporarse a la sección de literatura de la liga, a donde debían enviar sus escritos, canciones y corridos revolucionarios. En los dos números siguientes, hicieron su aparición los escritores proletarios, dotados de "las fuerzas vitales de la clase".

Con Fernando Gamboa, a cargo de la dirección de *Frente a Frente*, inicia la revista su segunda época. A Gamboa, le correspondía dar cuenta de la apertura política en proceso y promover los esfuerzos de unidad, de manera que puso en marcha una serie de ajustes en los seis números que mantuvo a su cargo. Una muestra de esta apertura fue que Vicente Lombardo Toledano, el dirigente obrero "supertraidor", como se le tachaba en la primera época de *Frente a Frente*, encontró tribuna en sus páginas: haber viajado a la URSS le confería cierta aureola de hijo pródigo.

Es claro que el proyecto editorial de Gamboa carecía de una propuesta cabal de reforma. En el primer y segundo número (marzo y abril de 1936), ensayó una estructura donde estuviera representada cada una de las secciones de la liga: aparte de los artículos de fondo político, incluyó notas sobre literatura, artes plásticas, música, teatro, cine, educación, ciencia, arquitectura y fotografía: esta última no sólo como ilustración general, sino como base de ensayos fotográficos a doble plana.

Temas candentes como el estado de las vanguardias era abordados con menos rigidez. Picasso y el cubismo, denunciado antes como parte de la conjura artepurista, recibieron entonces un trato analítico menos excluyente: "El cubismo deja una plástica, una herencia técnica que supera los límites mismos de la sociedad que la ha producido"; no ocurría lo mismo con los futuristas aliados al fascismo, a quienes se calificaba de "carroña intelectual".<sup>77</sup>

Junto con Ramón Arroyo, la dirección de Raymundo Mancisidor logró cierta regularidad en las apariciones de la revista, aunque más cerca de una propuesta bimestral, Siete fueron los números a su cargo, dos como cabeza del comité editor (enero y marzo de 1937); y, tras la renuncia del administrador, cuatro emisiones de la revista en calidad de director gerente (julio, septiembre y noviembre de 1937 y enero de 1938).

Hacia abril o mayo de 1937, la liga experimentó una profunda escisión: la salida del sector más consolidado y activo, el de los artistas plásticos con Leopoldo Méndez a la cabeza, quien se retiraba para formar otra agrupación, asimismo de frente amplio, el Taller de Gráfica Popular. Tal hecho se había gestado durante la breve dirección en la LEAR del escritor José Mancisidor, formalmente sin partido, aunque cercano al PCM y franco antagonista de Lombardo Toledano, bajo cuya influencia y con su apoyo material, no

---

<sup>77</sup> "Qué debemos al cubismo" (publicado en la revista *Nueva Cultura*), en *Frente a Frente*, 2. Ciudad de México, abril de 1936, pp. 14-15; y Filippo Tomaso Marinetti: "Nosotros, los poetas y artistas futuristas de Italia", en *Frente a Frente*, 1. Ciudad de México, marzo de 1936. p. 8.

importa que tan modesto, emergió el taller disidente. Circuló entonces una primera oleada de críticas a la liga, por sectarismo, corrupción y burocratismo, que habrían de confluír con la consigna de "¡Unidad a toda costa!", implantada en el pleno de junio del PCM bajo la presión de los dirigentes de la Internacional Comunista por intermediación de Earl Browder, cabeza de los comunistas estadounidenses. Este giro político implicó poner coto al ascenso de la influencia comunista dentro de los organismos sindicales, en particular la Confederación de Trabajadores de México (CTM), surgida con base en un pacto de diversas corrientes, pero que Lombardo aspiraba a colocar bajo su control absoluto. La CTM debió ser el núcleo consolidado de un mítico frente popular mexicano. De alguna manera, la posición de Browder reforzaba la de Lombardo, quien solía acusar al PCM de obstruir la tan ansiada vía hacia la unidad<sup>78</sup> y que, en sus manos, sólo resultó una escalada en la corporativización del movimiento obrero. A partir de entonces, se inició el declive de la organización comunista mexicana y, de manera refleja, la de la liga, pese a encontrarse en su momento de auge. Y esta etapa coincidió con que algunos cuadros directivos de la organización cultural se alistaban para acudir a España, en un acto solidario con el frente popular español, amenazado por la asonada militar que recibía el apoyo nazi.

Entre tanto, Raimundo Mancisidor, responsable de la revista, condicionaba la aceptación del cargo de director gerente a que le permitieran sacar tres números (10 al 12) sin interferencia alguna del comité editor, el cual desde entonces desapareció. *Frente a Frente* arrastraba entonces un viejo adeudo de 500 pesos con el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda del gobierno y otro con los Talleres Gráficos de la Nación por 1837.28 pesos, acumulados desde 1936. Ambos fueron condonados. Sin duda, Mancisidor disponía de excelentes relaciones con el aparato editorial del gobierno e incluso pudo donar, por su cuenta, una buena dotación de papel. Gracias a ello, el corte de 1937, con el número 12 en la calle, *Frente a Frente* dispuso de un saldo favorable de 900 pesos; parte del cual, 600 pesos, correspondía al remanente de papel que posiblemente sirvió para imprimir el número 13, el último que pudo editar la liga.

---

<sup>78</sup> Ver Anexo lámina N° 7.

En el informe de Luis Sandi acerca del periodo en que fungió como director de la LEAR ( entre julio y diciembre de 1937, quizá un par de meses más), remarcó el aspecto aparente y circunstancial de la prosperidad de *Frente a Frente*. De fondo, hacía notar el riesgo de pérdida de autonomía en aras del subsidio oficial. No por estos comentarios autocríticos, sumados a otros en su informe, Sandi auguraba su futuro incierto para la LEAR; por el contrario, veía con confianza su desarrollo y sus palabras no traslucían el menor signo de estancamiento en 1937. Su sucesor Ermilo Abreu Gómez, de seguro compartía esa opinión: no obstante, en 1938, en su mayor periodo de expansión y con una representación inusitada de cuadros intelectuales, la liga desapareció súbitamente. Esto es atribuible a varias hipótesis, la más creíble obedece, a que la fuerza política acumulada por el frente cultural significaba un alto potencial de presión, riesgoso para quienes intentaban mantener el control del movimiento intelectual en función del dictado político. El gobierno en curso, más que oponerse al radicalismo de los intelectuales, parecía aprovechar ese impulso en favor de sus programas de reforma. En cambio, conforme la guerra se avecinaba en Europa, Stalin mostraba su preferencia por un México apaciguado, bajo las riendas de un gobierno estable, sin presiones de cambio revolucionario, acorde a las necesidades de "la revolución en un solo país". Por descabellado que parezca, es factible sentar la hipótesis de que el anticomunista Lombardo Toledano, en su carácter de ejecutor de la política de Stalin para desmovilizar al PCM, arremetiera luego contra el frente cultural. El supuesto de que bajo presión y por decreto se dictara la repentina disolución de la liga se refuerza ante el empleo de la misma táctica probada a la salida del TGP: la similitud de los argumentos justificatorios, la insistencia de un organismo en desbandada, debilitado por el burocratismo y la corrupción dentro de sus filas. Estas ideas acabarían por consolidarse como un hecho de conciencia compartida e irrefutables, sobre todo entre los miembros de la liga.

Hacia el año de 1947, y hasta 1960 Ermilo Abreu abandona el país para radicar en Washington, ahí tuvo a su cargo la División de Filosofía y Letras de la Unión Panamericana. Dictó cátedras en la Universidad de Illinois y en el Colegio de Middlebury, Vermont; ambas instituciones en Estados Unidos. Y como profesor de literatura paralelamente impartió cursos en Montevideo,



Venezuela, Cartagena de las Indias en Colombia, Cuba, Tegucigalpa, Bolivia, Nueva York, entre otras ciudades.

Ermilo Abreu, mientras vivió en los Estados Unidos, siguió de cerca los acontecimientos de la posguerra. Surge el plan Marshal en 1947 para ayudar a restablecer la economía europea, con el cual, los Estados Unidos apoyan económicamente a las potencias que lo requerían. Y comenzará la hegemonía capitalista de los Estados Unidos en el mundo. Asimismo de 1950 a 1953 se produce la invasión de la Corea comunista del norte, sobre la Corea del sur, propiciando la intervención militar de Estados Unidos en el conflicto.

La Revolución cubana triunfa en 1959 y se establece el socialismo en la isla, encabezado por Fidel Castro. Fracasa la invasión a playa Girón en 1961 por fuerzas contrarias a la Revolución cubana.

En 1962, se establece el bloqueo norteamericano a Cuba por la supuesta presencia de misiles soviéticos en la isla. La Organización de Estados Americanos (OEA) acuerda que Cuba sea expulsada de este organismo como resultado de la presión de Estados Unidos.

En este contexto de la guerra fría, ya de regreso en México, Ermilo Abreu Gómez fue electo miembro de la Academia Mexicana de la Lengua correspondiente de la Española el 23 de febrero de 1962, y de número el 26 de abril de 1963, ocupando la silla X, que dejara vacante don Artemio del Valle-Arizpe.

La vida de Abreu Gómez , no solo se restringió a las docencia y a las letras, también lo llevo a desempeñar cargos importantes. Fue jefe de la Sección de la Liga de Naciones bajo el Ministerio de Relaciones Exteriores, y más tarde tuvo cargos destacados en la Unión Panamericana y en la UNESCO y otros organismos que representaban al gobierno de México. Después de cincuenta

y tres años de trabajo activo se jubiló en 1967, y se dedicó a escribir sus libros y a colaborar en algunas revistas literarias de México. Murió en la ciudad de México, el 14 de julio 1971.

### **3.2 OBRA.**

La obra de Ermilo Abreu Gómez, la podemos dividir en siete géneros:

**1.-Obras teatrales, 2.-Cuentos y Relatos, 3.-Memorias, 4.-Novelas, 5.- Ensayos, 6.-Antologías, 7.-Críticas y prólogos.** Las cuales se ordenaron de acuerdo a las temáticas expuestas y siguen un orden cronológico. De su producción literaria el lector podrá observar que las temáticas son muy ricas y en ellas abordó desde adaptaciones históricas para niños y ensayos literarios, hasta sus obras cortas de tema indigenista como Canek, preocupación fundamental de este estudio.

#### **OBRAS TEATRALES.**

La Xtabay, 1919.  
El cacique, 1921.  
Máscaras, 1921.  
Muñecos, 1921.  
Viva el rey, 1921.  
Humanidades, 1923.  
Romance de reyes, 1926.  
Pasos de comedia, 1926.  
Burla, burlado, comedia en Sagitario, 1927.  
Pirrimplín en la luna, 1942.  
Un juego de escarnio, 1943.  
Un loro y tres golondrinas, 1945.

#### **CUENTOS Y RELATOS.**

Cuentos de Juan Pirulero, 1939.  
Canek, 1940.  
Héroes mayas, 1942.  
Las leyendas del Popol Vuh, 1951.  
San Francisco de Asís, 1954.

Cosas de mi pueblo, 1957.  
Cuentos para contar junto al fuego, 1959.  
Leyendas y consejas del antiguo Yucatán, 1961.  
Juárez: su vida contada a los niños por Ermilo Abreu Gómez, 1969.

## **MEMORIAS.**

La del alba sería, 1954.  
Duelos y quebrantos; memorias, 1959.  
Andanzas y extravíos; memorias, 1965.

## **NOVELAS.**

Nafragio de indios, 1951.  
Tata lobo, 1952.  
La conjura de Xinúm, 1958.

## **ENSAYOS.**

Guía de amantes, 1933.  
Clásicos, románticos, modernos, 1934.  
Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y bibliotecas, 1934.  
Iconografía de Sor Juana, 1934.  
Literatura Española. Tablas históricas, 1937.  
Semblanza de Sor Juana Inés de la Cruz, 1938.  
La ruta de Sor Juana, 1938.  
Lecciones de literatura española, 1944.  
Sala de retratos; intelectuales y artistas de mi época, 1946.  
Consejo de un maestro de español, 1957.  
Diálogos del buen decir y otros ensayos, 1961.  
"Fisonomía de Lope de Vega". Discursos académicos, 1962.  
Discurso de estilo, 1963.  
"La sintaxis y la expresión literaria". Discurso académico, 1964.

Don Quijote, genio y figura, 1966.  
A un joven novelista mexicano, 1967.

### **ANTOLOGIAS.**

Sor Juana: carta atenagórica, respuesta a Sor Filotéa de la Cruz, 1934.  
Ruiz de Alarcón, bibliografía crítica, 1939.  
El Popol Vuh, 1944.  
Poesías completas. Sor Juana Inés de la Cruz, 1948.  
Popol Vuh, 1949.  
Escritores de Costa Rica: Joaquín García Monje, Roberto Brenes Mesén y Carmen Lira, 1950.  
Historia de Don Quijote, 1950.  
Amado Nervo. Un epistolario inédito, 1951.  
Prosas selectas, 1955.  
Poesías selectas, 1955.  
Bellas, claras y sencillas páginas de la literatura castellana, 1965.  
Manuscrito de Chichicastenango; Popol Vuh; Las antiguas historias del quiché, 1967.  
Martín Luis Guzmán, 1968.

### **CRITICAS Y PROLOGOS.**

Poesía y crítica, 1933.  
La hija del rey, de José Peón y Contreras, 1941.  
La tierra del faisán y del venado, de Antonio Mediz Bolio, 1944.  
Justo Sierra, educación e historia, 1944.  
Justo Arosemena, 1954.  
Lope de Vega, sus amores y sus odios, y otros estudios, de Francisco A. de Icaza, 1962.  
José Tomás de Cuellar; páginas escogidas, 1965.

#### 4. Canek, un análisis historiográfico.

##### 4.1. Visión general de la obra.

La obra Canek de Ermilo Abreu Gómez, no podemos analizarla por el método tradicional de la historiografía; ya que en ella no se encuentran todos los elementos para ese análisis, como son: su idea de la historia, la metodología, la filosofía y teoría de la historia, su perspectiva de tiempo y espacio, etc., no obstante a través de su lectura reconocemos fácilmente la intencionalidad de la obra: rescatar al indígena del olvido al que se le ha condenado, de la falsa imagen que sobre él se tiene y sobre todo, poner en evidencia la injusticia social a la que el indígena ha estado sometido y así despertar conciencia de ésta problemática, en la sociedad mexicana.

No obstante que, Ermilo Abreu Gómez es literato de profesión, ha tenido diversos acercamientos a la historia, como son sus múltiples ensayos sobre el desarrollo de la literatura mexicana y sus escritos sobre distintos aspectos de la realidad mexicana, como sus trabajos sobre política; de la lectura de las mismas, podemos conocer la relación íntima que Abreu Gómez establece entre el historiador y el novelista, es más éste esta por encima del primero en la comprensión de la realidad, como lo podemos ver en las siguientes líneas: "El novelista es el mejor historiador de México. El novelista realiza, en su obra, en la ficción aparente de su obra, una difícil tarea explicativa de las causas".<sup>79</sup>

También nos dice que la novela es una herramienta indispensable para la historia, ya que ella desempeña un doble papel, narrativo y crítico. "La novela en sí, como género, es ya un sesgo de la intención y de la técnica de la historia".<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Abreu Gómez, Ermilo, *FRENTE a FRENTE*. N°.12. La Novela, La Historia, La Revolución. P. 21. Noviembre 1937.

<sup>80</sup> Ibidem. p. 21.

La obra Canek (1940) de Ermilo Abreu Gómez, la estructuran nueve partes: La presentación, El prólogo, La noticia, Así se escribió Canek, Los personajes, La intimidad, La doctrina, La injusticia, y La Guerra.

En la primera parte, Antonio Castro Leal, hace un comentario general de como esta escrita la obra: Canek es un libro en donde se hace presente la más pura y cristalina tradición histórica del pueblo maya. Los personajes están representados en sus actitudes, sus actos y sus réplicas. Las situaciones, por breves confrontaciones dramáticas y rápidos desenlaces adivinados o sugeridos. Los hechos más crueles, dolorosos o sangrientos rematan en una imagen poética.

La segunda parte, Henrique González Casanova, nos habla brevemente de la vida y obra de Ermilo Abreu Gómez, remarcando que Canek, es una de sus obras más hermosas. Canek contribuirá a despertar conciencia y dejará un trasunto de moral y de gusto imborrables, para todo aquel que lo lea.

La tercera parte que es la Noticia, Manuel Altolaquirre escribe una pequeña nota para la edición de Canek de 1944, con motivo del cincuenta aniversario de vida del autor.

Así se escribió Canek, es la cuarta parte que conforma la obra; en esta sección el autor nos narra como escribió su obra:

"cuando yo era niño acompañaba a mi padre por tierras de Yucatán. Mientras mi padre realizaba las diligencias de sus negocios yo me quedaba en la posada rodeado de indios mayas. Por la noche, después de la cena, junto al fogón de la cocina, aquellos hombres se ponían a contar historias y leyendas de la región. Una de ellas se relacionaba con la vida de Canek. Sus aventuras y sus sentencias quedaron grabadas

en mi memoria. Más tarde, ya de pupilo en la escuela, pude leer papeles acerca del personaje, los cuales acabaron por afirmar en mi espíritu su recuerdo y su imagen. Así pasaron muchos años hasta que un día apareció en mi conciencia el cuadro que abarcaba la historia del héroe. Empecé a llenar cuartillas y más cuartillas describiendo las escenas de aquella vida. Cuando tuve muchos capítulos concluidos me puse a corregirlos y a ordenarlos. Cierta noche, en la casa de María Asúnsolo, leí la primera versión del libro a un grupo de amigos. En otra ocasión volví a leer novísima versión en la casa de Silvestre Revueltas."<sup>81</sup>

En la quinta parte conocemos a los personajes. Jacinto Canek vivía en una choza apartada del camino. Disfrutaba contemplando la naturaleza. Labraba en la huerta de la hacienda, y por las noches, rendido de cansancio, regresaba a su humilde hogar. Se entretenía en escuchar los ruidos nocturnos y adivinar por los pasos, quiénes eran los trabajadores que volvían. "Oír no cuesta nada",<sup>82</sup> y así permanecía hasta que el sueño casi le cerraba los ojos.

"Había que acostarse, pero antes de hacerlo echaba ceniza en las brasas; atrancaba el postigo, apagaba la mecha y cerca de la cabecera de su catre ponía un jarro de agua y un manojo de yerbas olorosas. Al fin se dormía y, entre sueños, lloraba ni él mismo sabía por qué."<sup>83</sup>

La hermana de don Cleofas, el dueño de la hacienda, era doña Charo, una solterona asmática, que, desde hacía años, tejía y destejía una camisa sin saber para quién. Se apareció allí acompañada de su sobrino Guy, que parecía

---

<sup>81</sup> Abreu Gómez, Ermilo, Canek. Historia y Leyenda de un Héroe Maya, Ed., Colofon, Mex., 1997. p.p. 17-18.

<sup>82</sup> Abreu Gómez, Ermilo, Canek. Historia y leyenda de un Héroe Maya, Ed., Botas, Mex., 1959. p. 12.

<sup>83</sup> Ibidem. p.p. 13-14.



tonto, pero en realidad era un niño dulce, sensible y enfermizo, incomprendido por sus familiares.

"La familia lo ha enviado a la hacienda porque con sus cosas y simplezas a todos avergüenza. Hasta delante de las visitas sus hermanas lo llaman recogido; cuando Guy oye esto, se le humedecen los ojos, pero no protesta."<sup>84</sup>

A Canek lo han encargado de cuidarlo e inclusive, de dormir en su cuarto, pues el niño melindroso, tiene miedo de la soledad y la obscuridad. Esa, la niña harapienta, que en la misma forma misteriosa que apareció así desapareció, pero en ese lapso de tiempo, fue para Guy, la compañera inseparable de juegos. Otro personajes son los peones: Chumín, Xpil, Ramón Balam y Domongo Canché, buenos amigos de Canek, la vieja Xpet, la moledera y el padre Matías, noble defensor de los humildes y desamparados.

En la parte que corresponde a la Intimidad, podemos observar en los personajes del niño Guy y de Canek valores morales como son: la generosidad, la conmiseración y la humildad; estos valores que serán vivos ejemplos de nuestras acciones y pensamientos. Ejemplo de estas situaciones son:

"En la hacienda sólo la tía Charo bebe agua de lluvia; los indios beben agua de pozo, tibia y hasta con residuos de cal, Guy trajo agua del aljibe, se acercó a Canek y le dijo: - Jacinto, bebe, yo no tengo sed -. Canek tomó la jícara y bebió y se humedeció los ojos para que no se le vieran las lágrimas." <sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> *Ibidem.* p.p. 17-18

<sup>85</sup> Abreu Gómez, Ermilo, *Canek, Op. Cit.*, p.p. 38-39.

También podemos mencionar cuando Guy le aseguraba a Canek que por la noche no había sentido frío, a pesar de la baja temperatura existente, asegurándole que había sudado a mares, pero: "en el corral, una venadito recién nacido, durmió bajo las cobijas de Guy".<sup>86</sup> Otra escena conmovedora es cuando el perrito Pifas se lastima una de las patas delanteras y Guy se la cura. Entonces Canek, notando que el niño traía un pie vendado, le pregunta qué le pasó, y el le responde: "No se lo digas a nadie; yo no tengo nada, me lo vendé solamente para consolarlo".<sup>87</sup>

En cuanto a la parte correspondiente a la Doctrina, nos habla del Canek justiciero, el Canek solemne, duro y tierno a la vez, mensajero del sabio conocimiento del pueblo maya. La doctrina tiene la sabiduría de los pueblos viejos que han aprendido las parábolas que exclaman los siglos y tienen ya una ley que no precisa codificaciones porque está en el viento, en la tierra y en el corazón de los hombres.<sup>88</sup>

Cuando Canek nos manifiesta su concepción de libertad, comprendemos el profundo significado de esa palabra. En las últimas décadas, millones de seres anhelan siquiera pronunciarla; otros tantos han ofrecido sus vidas, en pos de tan preciado derecho. Porque siguiendo las máximas cristianas y democráticas, todo hombre es y debe ser libre, para expresarse, para reunirse y para orar. No habrá poder sobre la tierra que logre arrancar de lo profundo de su alma, esta ansia de libertad con que nació, y que es derecho propio de la esencia humana, pues, "La libertad del hombre esta en su conciencia".<sup>89</sup>

Por lo anterior podemos deducir, Quizás, que el hecho que influyó y que dejó profundas huellas en el concepto de Ermilo Abreu de lo que debe ser la libertad, nos dice, que durante su niñez:

---

<sup>86</sup> Ibidem. p. 33

<sup>87</sup> Ibidem. p.p. 42-43.

<sup>88</sup> Abreu Gómez, Ermilo, Canek, Op. Cit., p. 55.

<sup>89</sup> Ibidem. p. 60

"Junto con las gentes de mi familia aparecen los esclavos de mi casa. Claro que no les decíamos esclavos, sino domésticos. Era una manera de engañarnos. No te digo engañarlos, que bien sabían los pobrecitos lo que eran."<sup>90</sup>

Su simpatía hacia el indio, su conocimiento de las cosas de estos humildes y su indignación contra aquellos que los hubieran tratado injustamente, son temas plenamente desarrollados en todas sus obras, especialmente en ésta.

La injusticia declara la santa cólera del pueblo humillado a quien su pudor no deja salir ni lágrimas ni protestas y sólo déjase traicionar por un mudo gesto y un testimonio desnudo. Efectivamente, las injusticias cometidas con los indios llegaron a convertirse en crímenes monstruosos. Un ejemplo de ello, es cuando el herrero terminó el hierro para marcar el ganado, preguntó si hacía otro para marcar a los indios. Uno de los hijos del amo le dijo: "usa el mismo".<sup>91</sup> Entonces Canek se adelantó, rompió el hierro y huyó con sus hermanos de raza.

Como consecuencia natural por los abusos que sufrieron, Canek se alzó con todos los suyos en pie de guerra. fueron perseguidos como animales, en la misma forma, que dictaduras materialistas y ateas persiguen a los que se rebelan. Después de haber sido apresados y condenados sin misericordia por su rebeldía, las sentencias fueron ejecutadas. El padre Matías le brindó a Canek cristiana consolación y lo acompañó, hasta el momento del suplicio. "Canek no se dejó vendar los ojos ni amarrar las manos... Canek murió de pie".<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Abreu Gómez, Ermilo, La del alba sería, Ed., Botas, Mex., 1954. p. 60.

<sup>91</sup> Abreu Gómez, Canek, Op. Cit., p. 67.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 78.

En la última escena Canek ha muerto en el cadalso y surge como una sombra; se encuentra con Guy a quien nadie vio morir, y con Esa que desapareció sin dejar huella. "En el recodo de un camino Canek y el niño Guy se encontraron. Asidos de la mano caminaron silenciosos y cuando llegaron al horizonte empezaron a ascender".<sup>93</sup>

Con este final tan triste y tan bello termina Canek, en el que Abreu Gómez nos envía un mensaje de reflexión. El autor no acusa, no insulta, no se percibe odio en sus palabras; se limita a presentar los hechos, dejando al lector que emita su propio juicio. La naturalidad y llaneza del vocabulario de Abreu Gómez en esta obra enmarcan el aliento poético que emana de ella y que nos hace catalogar este libro como uno de los más valiosos y bellamente escritos en nuestra lengua sobre la literatura indígena moderna.

La vida y obra del autor están íntimamente ligadas, ya que, el autor retoma "elementos biográficos"<sup>94</sup> para la construcción de su obra, Abreu Gómez nos dice:

"Por vía de juego en la historia de Canek va algo de mi vida y también de la vida de otros sujetos. El niño Guy es mi contrafigura: soy yo, convertido en gentil esqueleto a causa del paludismo. Exa es el recuerdo de una niña que se llamaba Ofelia. El Padre Matías es la evocación del Padre Avila, cura de la parroquia de Santa Lucía. Ramón Balam es el criado de mi casa. La tía Charo es la caricatura de mi propia tía Charo. La tía Micaela es la estampa de la cocinera de mi abuela doña Margarita."<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>94</sup> Castro, Leal Antonio, Op. Cit., p. VII. "Uno de los tres rasgos distintivos de la Novela de la Revolución, es la presencia en sus páginas de reflejos autobiográficos del autor".

<sup>95</sup> Abreu Gómez, E., Canek, Op. Cit., p. 20.

En la obra se ven reflejados personajes como: Canek, que viene a ser la búsqueda presente de significado del ser mexicano, esa necesidad de búsqueda y encuentro de símbolos, mitos que den sentido a nuestra realidad. En este sentido, Canek encarna cualidades en el indio como son: dignidad, valentía y coraje. Abreu Gómez, va al encuentro de su héroe, un héroe en que se explica su rebelión como un acto de justicia ante la opresión, Canek es la libertad o el intento de la libertad; el autor pretende a través de su relato, que el lector se identifique con la causa del mismo.

No podríamos terminar estas líneas sin mencionar que el propósito de nuestro autor por despertar una conciencia favorable al indígena, pudo haber tenido sus frutos, ya que esta pequeña novela ha contado, a partir de 1940 en que se publicó por primera vez, con una serie de reediciones, con distinto sello editorial y, con tirajes que sobrepasan los tres mil ejemplares. Su circulación no se ha restringido, tan solo al lector de lengua hispana sino que también ha llegado a otros públicos, ya que ha sido traducida a varios idiomas como el inglés, francés, alemán, y ruso entre otros.

#### 4.2. La visión de la historia de Ermilo Abreu Gómez

Si bien es cierto que en la obra de Canek no podemos analizar la visión de la historia de Ermilo Abreu, si es clara su intención por despertar una conciencia social inclinada hacia los indígenas, como ya lo habíamos dicho, pero podemos acercarnos a su pensamiento histórico a través de otras obras y así ligar estas con Canek.

En su trabajo sobre la literatura mexicana, Ermilo Abreu Gómez definió a la historia como:

"una disciplina que ha ido perfilando sus métodos de investigación, depurando sus campos propios. Historia, crónica, gestas, anales no siempre suponen, en lo viejo, franco deslinde de materias e intenciones. Estos géneros se entrecruzan o, por mejor decir, se completan".<sup>96</sup>

El papel de historiador, para Abreu Gómez, es el de explicar las causas de los acontecimientos y de la interpretación adecuada de los documentos. pero además, el historiador, tiene que ser literato (escribir bien). el historiador tiene que tener un estilo propio:

"Los historiadores españoles que escribieron en el siglo XIX, no obstante la magnitud o la extensión de sus obras, salvo excepciones, carecen de valor literario. Sus escritos fueron tan sólo vastas ordenaciones de documentos y de noticias, verdaderos catálogos de acontecimientos. Trataban de coordinar la dispersión que había dejado el siglo XVIII.

---

<sup>96</sup> Abreu Gómez Ermilo, Didáctica de la lengua y la literatura española, Ed., Oasis, Mex., 1969. p. 93.

Mucho lograron. salvaron del olvido no escasas verdades trascendentales de la vida política de la nación; pero, con frecuencia, olvidaron la explicación profunda de sus orígenes, de sus causas. Las pasiones políticas o de bando solían desvirtuar las interpretaciones adecuadas a las épocas que estudiaban".<sup>97</sup>

Junto con la visión académica de la historia, podemos adentrarnos a la vinculación entre ésta y la praxis, la cual se refleja en su actividad política, recuérdese que él dirige la publicación *Frente a Frente* y está vinculada con los sectores más radicales del ala izquierda mexicana.

A la luz de su marxismo es explicable que escribiera una obra en la que se destaca la opresión que han sufrido los pueblos indígenas, y sintiéndose más seguro dentro de su faceta de escritor pretenda acercar a los lectores al conocimiento de los pueblos indígenas de Yucatán. Así como su preocupación de su presente, se traduce en una búsqueda del pasado indígena y que asume la forma de la narración literaria, logrando con ello la circularidad de la narración. Esta circularidad que implica el tiempo presente-pasado-futuro lo podemos explicar mediante el círculo hermenéutico de Gadamer: a toda comprensión de los diversos horizontes posibles se requiere un horizonte previo fundamental que sea la condición de posibilidad de toda comprensión; a éste supuesto, se le ha llamado la "pre-comprensión", que a su vez se enriquece de toda experiencia que hermeneutiza (que comprende).<sup>98</sup> Esto significa que hay un encuentro entre el texto y el interprete, en pos de una fusión de horizontes.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> *Ibidem.* p.149.

<sup>98</sup> Gadamer, Hans-George. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica I*. Salamanca, Sígueme, 5a. Ed. 1993, p.p. 331-379.

<sup>99</sup> Ordóñez Aguilar, Manuel. *Op. Cit.* La hermenéutica de Ricoeur, a diferencia de la de Schleiermacher y Dilthey, ya no busca el encuentro entre subjetividades (empatías psicológicas entre el investigador y el personaje investigado), sino entre el texto y el interprete, en pos de una fusión de horizontes, tal como lo plantea George Gadamer, en su famoso texto *Verdad y método*. p.p. 20-26.

Este círculo se hace evidente en Canek obra que representa una fusión de horizontes; la visión de un comunista de los años cuarenta, que lleva toda una gama de percepciones de la vida y que evoca al pasado de los pueblos mayas, a quienes les atribuye una serie de valores positivos, con la intención de despertar conciencia, para que la sociedad mexicana vea en lo indígena su esencia como nación. Y con ello, se modifique su presente al despertar una conciencia sobre la naturaleza del ser indígena y se modifique el presente de estos pueblos; de ahí que sea su presente que lo lleve al pasado pero teniendo en mente siempre el futuro.

Ermilo Abreu concibió a la historia con un sentido didáctico, al tomar un hecho histórico, que es el levantamiento de Canek y hacerlo presente, poniendo en evidencia la injusticia social en la que el indio vive." Canek es la historia de un indio maya; es la historia de un héroe, que emerge de la injusticia del pasado y se hace presente en la injusticia de hoy, con la razón y la esperanza".<sup>100</sup>

Para Abreu Gómez, el sujeto de la historia la constituyen las clases sociales, pero en este en particular de una clase social específica, de un grupo específico que es el indígena, simbolizado por Canek.

Por ultimo queremos señalar que Abreu Gómez escribe para un público amplio y de ninguna manera para la élite intelectual, ya que su intención es crear conciencia, esto lo observamos cuando nos dice: "Canek, bueno o malo, es el libro que mejor refleja mi dolor por el dolor de los humildes, de los indios de mi tierra. Si su lectura aviva la conciencia del hombre frente a la injusticia me tendré por satisfecho".<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Abreu Gómez, Ermilo, Canek, Op. Cit., p. 13.

<sup>101</sup> Ibidem. p. 20



## 5. Conclusiones.

Del mismo modo que a partir de Lukács remontamos el origen de la novela histórica europea a la Revolución Francesa, podemos considerar que en México, éste género narrativo se inició a partir de la guerra de independencia, ya que desde ese momento los diversos autores procuran presentar no sólo a los personajes o actores de los grandes acontecimientos históricos, sino además, poner de manifiesto los móviles individuales, sociales y políticos que explican los pensamientos, los principios y las acciones de tales protagonistas.

La novela histórica posee una agilidad y una fuerza expresiva especiales, conferidas ambas por el conocimiento temporal y el examen social de una época. La novela mexicana puede considerarse algo más que un sucedáneo, puesto que adquiere el rango de fuente documental en la interpretación de los hechos, a manera de reflexiones o ilustraciones históricas, fruto del trabajo de investigación de los escritores, quienes se adentraron muchas veces en archivos y en la revisión de innumerables obras, un ejemplo claro lo tenemos en Riva Palacio. Por lo tanto nuestra novela histórica tiene un excepcional valor, para el conocimiento histórico.

La condena del sistema político-administrativo colonial, iniciada en América por Alejandro de Humboldt, tiene su correspondencia en los narradores de temas históricos, que ponen en el nivel comprensivo del lector común los ideales y las aspiraciones de las masas y las razones de los ideólogos románticos y progresistas, todo ello sazonado con la pintura retórica de los escenarios, la descripción o recreación pictórica del paisaje, de la naturaleza; las escenas espectaculares, contrastantes; las luces y sombras; las oposiciones irreductibles de las pasiones humanas, de los sentimientos y situaciones; las polarizaciones internas y externas; la pugna irrenunciable de principios y caracteres, los grandes temas ( conquista, independencia ); la lucha contra el oscurantismo; la rebelión contra la dictadura y contra la intervención extranjera; todo, en suma, pone de relieve este romanticismo

historiográficamente novelado fue, como en Europa, literatura de rebelión: en contra del sometimiento político y en favor de la libertad.

También es tema de la novela histórica mexicana el problema de la igualdad social, aunque en este caso se deja de lado las consideraciones de carácter étnico, que será tratado en la novela del siglo XX. En esa narrativa, es habitual resucitar el pasado reconstruyendo ingeniosamente el lenguaje popular, recreando espacios como pueden ser viviendas, calles, jardines, vestimentas, o tipos de comida y en fin una ambientación que pretenden trasladar al lector a aquellos años en que se ubica la trama de la novela histórica. Por supuesto, el escritor se esfuerza en describir el sentimiento público, el ánimo popular y las maneras y vivencias de la época; en resumen, se interesa en expresar lo que Lukács denomina " la verdad del colorido " o prueba poética de la realidad histórica: " demostrar con medios poéticos la existencia, el ser así de las circunstancias históricas y sus personajes". O sea, la verdad coloreada revela poéticamente la conexión entre la espontaneidad vital del pueblo y la posible conciencia de los personajes. Las aportaciones, por consiguiente, de los creadores de la novela histórica es hacer coincidir la verdad psicológica de los personajes ( los motivos espirituales y la conducta de los mismos ) con la verdad histórica.

La preocupación por lo social y el uso de la novela histórica para despertar una conciencia ya sea de nacionalidad o de anhelos libertarios se acentúa en los novelistas de la Revolución Mexicana e indigenista. En este sentido, en este trabajo pretendimos establecer la relación existente entre la vida, pensamiento y obra de Ermilo Abreu Gómez, como una clara expresión de la relación existente entre ficción y realidad, elementos que como hemos expuesto a lo largo de este trabajo conscientemente se manifiestan en Canek.

Y así retomando el hilo teórico que ha guiado ésta investigación, para resolver la problemática entre ficción y realidad planteada por Paul Ricoeur y presente en nuestro autor, podemos afirmar que la ficción esta subordinada a la realidad, y que ésta, para hacerse más clara utiliza a la ficción.

La realidad en este caso, esta representada por el hecho histórico de la rebelión indígena encabezada por Canek, que efectivamente sucedió; la ficción, se encuentra en los discursos, valores y situaciones que Abreu Gómez pone en los distintos personajes que aparecen en esta novela. Y que son los que considera que deben de dejar una huella en el lector por ejemplo los sentimientos de dignidad y de justicia del mismo Canek y la mirada observadora del niño Guy que pretende con su relato despertar en sus lectores simpatías por los indígenas y la consideración de que sus luchas por una vida mejor son mas que justas. Así el ideal de justicia e igualdad social de Abreu Gómez, toman la forma de una novela que, conjugando realidad y ficción en un pasado, pretende modificar su presente. Así la novela histórica recurre al pasado teniendo en mente siempre el presente.

Ermilo Abreu Gómez, significa en la historia contemporánea de México, y sobre todo en el ambiente social y cultural un paso para la comprensión de lo indígena, ya que es dentro de la novela indigenista, un continuador de Heriberto Frías, y así como éste aborda la rebelión de los indígenas del norte de México, Abreu Gómez, retoma la lucha de los indígenas del sur. hoy en día, la revuelta chapaneca nos recuerda, que el olvido a los indígenas permanece tal cual, como lo vieron Frías y Abreu Gómez, de ahí la vigencia e importancia de analizar estas obras, dado que constituye la realidad indígena una asignatura pendiente en la sociedad mexicana, asignatura que Abreu Gómez, ya en los años cuarenta buscaba resolver. Por consiguiente Canek es una lectura obligada de nuestro tiempo.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

# **A n e x o**

Número

4

15 Centavos

# FRENTE



# FRENTE

Organismo Central  
de la Liga de Escritores  
y Artistas Revolucionarios  
DISTRIBUCION MENSUAL





## **CONTRA EL TERROR FRANQUISTA POR LA SALVACION DE LOS PRESOS EN ESPAÑA**

Envío de una delegación jurídico-parlamentaria que investigue los crímenes de Franco.

¡Apoyad esta obra asistiendo a la magna reunión plenaria del Comité Nacional de la FOARE!

===== Día 13 de junio, a partir de las 19 horas =====

Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes.

**ENTRADA LIBRE**

¡Edición con la cooperación de la Gráfica Popular y  
Sindicato de Fijadores y Repartidores de Propaganda de la D. F.!

# FRENTE & FRENTE

10



✓  
E  
N  
E  
R  
O  
S

Madro  
de -  
I. ARENAL

1935



# MAESTRO TU ESTAS **SOLO CONTRA:**



- LAS GUARDIAS BLANCAS ASESINAS
- LOS IGNORANTES AZUZADOS POR LOS RICOS
- LA CALUMNIA QUE ENVENENA Y ROMPE TUS RELACIONES CON EL PUEBLO

**COMBATE CON LA PROPAGANDA  
ILUSTRADA QUE ES ARMA EFECTIVA**



# UNIDAD EN TUS FILAS



- **Conserva y Aumenta la Fuerza de tu GRAN CENTRAL SINDICAL**
- **No Dejes que se Cuelen en Ella los Enemigos.**
- **Elige para los Puestos de Responsabilidad a los Elementos Revolucionarios más Concientes.**
- **Y Ayuda a Crear la Gran Unidad del Pueblo Sobre las Pasiones Individualistas y las Traiciones.**

**NOSOTROS TE AYUDAMOS CON  
NUESTRA APORTACION GRAFICA**

# FRENTE

Número

# 5

# a

# 15

Centavos

# FRENTE



La mujer española, columna vertebral del deber de guerra, muestra el desinterés en las cosas materiales y la firmeza durante de la España Roja y Rojita.

Organizado por el Centro  
de la Liga de Escritores  
y Artistas Revolucionarios  
QUINTANA ROO, MEXICO

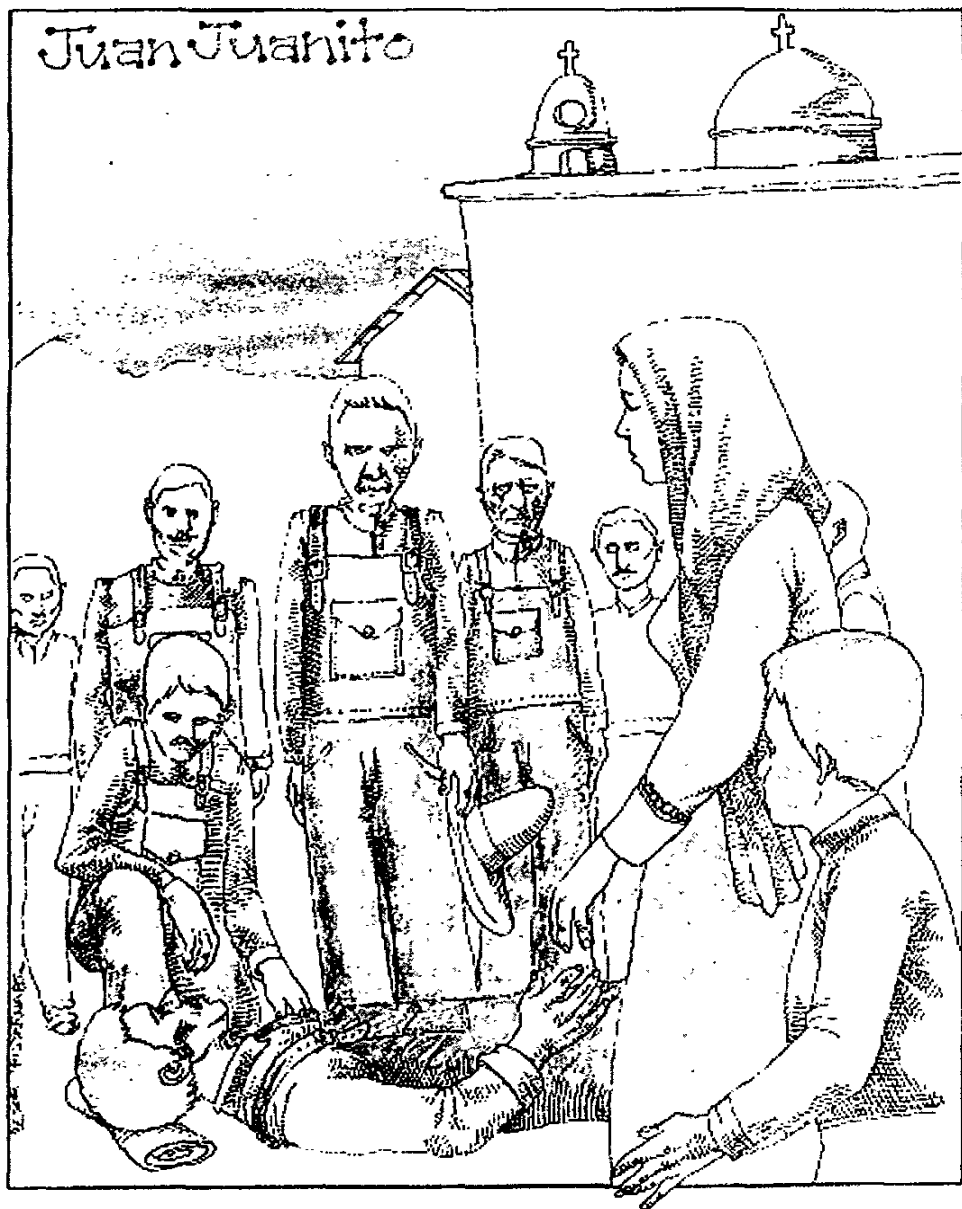
## ¡Viva España Roja!

HONORATE A  
**ERMILO ABREU GÓMEZ**

**Cuentos  
de Juan Pirulero**



# Juan Juanito



## JUAN JUANITO

Cuando Juanito volvió del cementerio, los chicos de la vecindad todavía estaban aglomerados en la puerta de su casa. Husmeaban por las rendijas el cuadro de adentro:

- Ahí estuvo tendido el muerto.
- Parecía dormido.
- Tuvo pocas coronas.
- Sólo una era grande, grande. Tenía una cinta roja.
- Mira: aún no apagan las velas.

El aire del interior les traía un tufo de cera, flores y alcohol. A veces percibían el eufónico de las gentes que cerca del anafre, decían sus comentarios. Micaela, la viuda del pobre Juan, que acababan de enterrar, ni siquiera lloraba. Hundida la cabeza entre los hombros, estaba muda, lacia, desvaída. Sus manos enclavijadas las apretaba contra las rodillas. El bisbiseco de los vecinos pasaba cerca de sus oídos como un eco. Discurría sin querer. Se sentía lejos, lejísimos. Era como si soñara despierta. Un mundo de imágenes se levantaba ante sus ojos, ante sí misma, casi con fuerza de realidad. Parecía volver a ver todo.

Ya habían sonado las diez y Juan no volvía de la fábrica. ¡El, tan puntual siempre! Recordó que alguien le dijo que había junta en el sindicato y que no se impacientara. Ella no estaba impaciente. Sabía de estas cosas; estaba acostumbrada. Volvió a la cocina; arrimó cazuelas de comida a la lumbre y se sentó a remendar la ropa. Dos veces se pinchó un dedo. No hizo caso; se chupó la sangre y prosiguió su tarea. Así estuvo en espera, largo rato. Cabeceaba. De vez en vez levantaba los ojos para mirar el reloj. De pronto, por el postigo de la azotehuela, asomó Ramiro:

— No tardará en acabarse eso, doña Mica. La cosa fue larga. Pero Juan estuvo bien. Muy bien. No transigió. ¡Qué iba a transigir! Es de temple. A las

huérfanas del difunto Nicolás les pagarán una pensión: de un peso quince centavos. Algo es algo. Es lo aceptado por la Compañía. Un peso quince centavos para una madre y tres niñas. Nicolás murió, después de doce años de trabajo, por la descompostura de una máquina que los ingenieros de la empresa *nunca quisieron cambiar*. Un peso quince centavos. Las pobres chicas hasta lloraban de alegría. Un peso quince centavos. Mas no ha faltado un suvergüenza que se preste a todo. Estoy seguro de que a ése lo aleccionaron en la oficina del gerente. Como riendo ha soltado el cuento de que Nicolás estaba borracho. Los abogados ya andan tomando declaraciones. Pueda que se arme un enredo con esto. Juan se enfureció ante tamaña calumnia. ¡Había que verlo! ¡Él, tan quieto, tan silencioso! Parecía un demonio. Parecía un loco. ¿Qué le parece!, un peso quince centavos.

Chisporroteaban las brasas en la hornilla. Micaela se levantó un momento y avivó el fuego. Al soplarlo, su cara se encendió, como iluminada por dentro. En seguida, el atropellar de unos hombres que entraron hasta el comedor, *la hicieron volver la cabeza*.

—Venga, doña Micaela, venga.

Y salieron corriendo. Ella también salió desalada; ni tuvo tiempo para arregangarse las enaguas y no ensuciarlas en el lodo de la calle. Juanito gritó desde su catre:

—¿Qué pasa, mamá, qué pasa?

No supo si le respondió algo; sólo sintió que Juanito se levantó de un salto. No lo volvió a ver. Atravesaron las calles de Loreto y caminaron por las de San Antonio Tomatlán, hasta la plaza de Mixcalco. Allí los atajaron otros hombres de overol. Comentaban lo sucedido:

—Nadie sabe quién fue.

—No se pudo saber.

—En medio de aquel gentío era imposible averiguarlo.

—Se hacía la votación cuando sonó un tiro.

En el fondo de la plaza se arremolinaba la gente. No se distinguía a nadie. Todos eran iguales, como si los cubriera una idéntica máscara. Era como una procesión que retrocedía o como una manifestación que avanzaba. No se podía saber si iba o venía. Las gentes estaban azoradas, con los *brazos caídos* y *las caras pálidas, renegridas* de humo, chorreando de sudor. Algunos obreros tenían los puños apretados, los ojos tintos de sangre. En medio del silencio, se oyó la voz de Juanito:

—Mamá, mamá, a papá lo mataron. Aquí lo traen.

Alguien se apartó de aquella masa, llevando de la mano *al niño*. Los demás, parados, con sus cuerpos ocultaron la camilla. Un hilo de sangre escurrió debajo de ella. Avanzó el desconocido, ofreció el brazo a doña Micaela y sin decirle palabra la sostuvo. Un obrero se quitó la gorra: los



demás le imitaron. Todos, con los dientes apretados, empezaro a tararear *La Internacional*. Creyó entonces que se hundía el piso. A tientas caminaron por las mismas calles de antes: la plaza de Mixcalco, San Antonio Tomatlán, Loreto. Estaban desiertas y las veía llenas de fantasmas. La luz salía de abajo, de entre las piedras. Después sólo recordaba la figura de Juanito delante del ataúd. El muchacho estuvo de pie toda la noche. Tenía la mirada fija, fija, como si el muerto fuera él. Cuando se llevaron a don Juan, empezó a llorar:

—¡Pobre de papá, pobre de papá!, apenas si me pudo hablar: —Juanito, hay que ser así, hay que ser así. Fijate: la causa es esto: justicia, justicia y justicia. Nada más: nada más.

Los brazos de Ramón lo apartaron de la caja.

Los dueños de la fábrica tampoco quisieron pagar el entierro de Juan. ¿Por qué habían de pagarlo? Murió por terco, por testarudo. La vida se le fue en estas andanzas, dizque por bien de los demás. Y ni siquiera se lo agradecían los beneficiados. Por él se había creado el sindicato de la fábrica: por él los niños ya no trabajaban de noche. Además, profesaba ideas raras: creía que el obrero tenía derecho a vivir como hombre. Algunos hasta decían que leía libros prohibidos. Las beatas de arriba aseguraban que era partidario de los rusos, que era comunista. Los niños del vecindario oían estas palabras y las repetían, como en un juego de ronda:

Eococo...

Era comunista

Eococo...

Era comunista...

Eococo...

Era comunista

Cuando Juanito volvió del cementerio, los chicos de la vecindad estaban todavía aglomerados en la puerta de su casa. Husmeaban por las rendijas, el cuadro de adentro. Al verlo bajar de la carroza, el más grandecito se atrevió a decirle:

—Oye, a tu papá lo mataron por comunista.

Juanito, sin detenerse, le contestó:

—Ven, entra. Te regalo mi cama. Ahora ya soy hombre; voy a dormir en la cama de mi papá. A mí también un día ¿sabes?, a mí también un día me matarán por comunista.

## 7. Bibliografía.

Abreu Gómez, Ermilo, Canek, Historia y Leyenda de un Héroe Maya. Ed., Colofón, México, 1997.

Abreu Gómez, Ermilo, Canek, Historia y Leyenda de un Héroe Maya. Ediciones Botas, México, 1959.

Abreu Gómez, Ermilo, Cuentos de Juan Pirulero. Ed. SEP. México, 1985

Abreu Gómez, Ermilo, Didáctica de la lengua y la literatura española. Ed., Oasis, México, 1969.

Abreu Gómez, Ermilo, La del Alba sería. Ediciones Botas, México, 1954.

Alegria, Fernando, Breve historia de la novela hispanoamericana. 3a ed. México, 1996.

Aarón, Raymond, Dimensiones de la conciencia histórica, México, F.C.E., 1984, p.p.38-59, 147-179.

Bakker, Gerald y Len Clark, La explicación. Una introducción a la filosofía de la ciencia, México, FCE, 1994, p.p. 219-250.

Bloch, Marc, Introducción a la historia, México, F.C.E., 1984, p.p. 42-107.

Bonfil Batalla, Guillermo, México profundo. Editorial Grijalbo, México, 1989.

\_\_\_\_\_. Pensar nuestra cultura, Alianza editorial, México, 1991.

Carr, E.H., ¿Qué es la historia?. Barcelona, Seix Barral, 1973, p.p: 41-73, 117-146, 147-179.

Collingwood, R.G., Idea de la historia, México, F.C.E., 1972, p.p. 241-270.

Concuera de Mancera, Sonia, Voces y silencios en la historia siglos XIX y XX. Ed., F.C.E., México, 1997.

Coronado, Jesús, La novela lírica de los Contemporáneos, UNAM, México, 1988.

Cosío Villegas, Daniel, coord. Historia general de México. Tomo II. Colegio de México., México, 1988.

Curiel, Martha Eugenia y otros, México setenta y cinco años de revolución. Tomo IV. F. C. E./INEHRM., México, 1988

Chartier, Robert, El orden de los libros. Lectores. autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII. Barcelona, Gedisa, 1994, p.p.9-40.

Danto, Arthur C., Historia y narración. Ensayo de filosofía analítica de la historia, Barcelona, Paidós, 1989, p.p. 9-52.

Dessau, Adalber, La novela de la Revolución Mexicana. Ed., F.C.E., México, 1986.

Diccionario Porrúa, Historia, biografía y geografía de México, México, 1988.

Fierro, Alfredo, "Comprensión y explicación del hecho religioso" en J. Gómez Caffarena y J. M. Mardones, Cuestiones epistemológicas. Materiales para una filosofía de la religión I. Barcelona, Anthropos, 1192,p.p. 59-84.

Gadamer, Hans-George, Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica I. Salamanca, Sígueme, 5a. ed.1993, p.p. 331-379.

George, Lukács, La novela Histórica. Ed. Era, México, 1977.

González, Manuel Pedro, Trayectoria de la novela en México. Ediciones Botas, México,1951.

González, Luís, "Xavier Clavijero, abogado de América" en Sergio Bagú: De Historia e historiadores. Homenaje a José Luís Romero. Siglo XXI, México, 1982, p.p: 95-112.

Huizinga, Johan, El concepto de la historia y otros ensayos. F.C.E., México, 1977, p.p. 87-97.

Jiménez Rueda, Julio, Historia de la literatura mexicana, ediciones Botas, México, 1953.

Kahler, Erich, ¿Qué es la historia ?. F.C.E. México,1970, p.p. 13-23.

Le Goff, Jacques, Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso. México, Paidós, 1991, p.p. 104-142.

Mate, Reyes, "La historia de los vencidos. Un ensayo de filosofía de la historia contra las ontologías del presente" en J. Gómez Caffarena y J. M. Mardones, Op. Cit. p.p. 183-207.

Martínez, José Luis, La Literatura en México: 50 años de revolución. T. 4 México, 1962.

Martínez Lacy, Ricardo, Dos aproximaciones a la historia de la antigüedad clásica. UNAM., México , 1994. p.p.

Meléndez, Concha, La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889), ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1961.

Molina, Silvia, coord., Gran colección de la literatura mexicana, La novela de la revolución. Ed. Promexa, México. 1985.

Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño, "De la historia a la historiografía. Las transformaciones de una semántica" en Historia y Grafía. N°. 4. México. UIA,1995, p.p. 245-261

Moradiellos, Enrique, El oficio de historiador, México, Siglo XXI, 1994, p.p. 1-60.

Nicol, Eduardo, Historicismo y existencialismo, México, FCE, 3a. ed. 1989, p.p. 11-63.

Nicol, Eduardo, Los principios de la ciencia, México FCE, 1974, p.p. 42-96.

Ocampo, Aurora M., La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, antología, presentación, selección y bibliografía de UNAM, México, 1973.

Ordóñez Aguilar, Manuel, "La conformación de un discurso represivo: análisis del Malleus maleficarum a partir de la obra de Paul Ricoeur", Inédita.

Pérez Betancour, Antonio, Yucatán: Textos de su historia. Tomo II. Instituto Mora/SEP., México, 1988.

Pérez Montfort, Ricardo, Estampas del nacionalismo popular mexicano. Editorial Cies. México, 1944.

Ramírez Cabañas, Joaquín, "Introducción y notas" en Bernal Díaz del Castillo, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Porrúa. México, 1974, p.p. X-XXI.

Revista, *Frente a Frente*, 1934-1938, Ed. Fascimilar, N° 1-13, México, 1994.

Revista, *Memoria*, N° 5, noviembre, México, 1997.

Ricoeur, Paul, Tiempo y narración. La configuración del tiempo en el relato histórico. Ed., Siglo XXI. México, 1995.

Rodríguez Chicharro, César, La novela indigenista mexicana. Tesis para el grado de maestro, UNAM, México, 1959.

Rodríguez Chicharro, César, Estudios Literarios. Cuadernos de la facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, N° 20, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., México. 1963.

Rozat Dupeyron, Guy, Indios imaginarios e indios reales. Tava editores, México, 1993.

Sánchez, Luis Alberto, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Credos, S.A., Madrid, 1968, 2a. ed. corregida y aumentada.

Schaff, Adam, Historia y verdad. Grijalbo, México, 1974, p.p. 196-221, 243-286, 321-333, 335-373.

Silva de Rodríguez, Cecilia, Vida y obra de Ermilo Abreu Gómez. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México, 1971.

Varios autores, Historia ¿ para qué ?, México, Siglo XXI, 1980, p.p. 32-74.

Vidal de Alva, Beatriz. coord., 50 años T.G.P. Taller de Gráfica Popular 1937-1987, Octubre/noviembre, México, 1987.

Von Wright, Georg Henrik, Explicación y comprensión, Madrid, Alianza, 1979.