



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

“*La Malhora* de Mariano Azuela:
recepción y estudio de una novela corta”

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

Luis Juan Carlos Argüelles Lona

TUTOR:

Dr. Gustavo Jiménez Aguirre

CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

MÉXICO, D.F.

Septiembre 2013



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

“*La Malhora* de Mariano Azuela:
recepción y estudio de una novela corta”

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

Luis Juan Carlos Argüelles Lona

ASESOR:

Dr. Gustavo Jiménez Aguirre

Septiembre de 2013

Becario UNAM

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO. I.BREVE MARCO TEÓRICO.....	13
I.2. Esbozo de un marco histórico y cultural.....	21
CAPÍTULO. II: ESTUDIO DE LA OBRA Y RECEPCIÓN.....	30
II.1.Recepción y estructura apelativa de <i>La Malhora</i>.....	31
II.1.1. Horizonte de expectativas de los lectores contemporáneos de <i>La Malhora</i>...	34
II.1.2. Serie literaria.....	36
II.1.3. Horizonte de expectativas de los lectores de hoy.....	39
II.1.4. Estructura apelativa de la novela <i>La Malhora</i>.....	40
II.1.5. Títulos, subtítulos (capítulos) y estructura.....	43
II.1.6. Dialogismo en <i>La Malhora</i>.....	45
II.1.7. Estilo.....	47
II.1.8. Editores.....	49
II.1.9. Premios.....	50
II.2. Aspectos vanguardistas de la novela corta <i>La Malhora</i>.....	51
II.3. Mariano Azuela desde la vanguardia y la toma de posición.....	64
II.4. La ciudad de México, influencia fundamental en la narrativa vanguardista de Mariano Azuela. De <i>Andrés Pérez, maderista</i> hasta <i>La Malhora</i> y el ciclo narrativo de vanguardia (1911-1932).....	76
CONCLUSIONES.....	90
BIBLIOGRAFÍA.....	94
ANEXO 1.....	108

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La Malhora es la quinta novela corta de seis que escribiera Azuela a lo largo de su vida. La primera es *María Luisa*, enclavada en el realismo y sobre todo en el naturalismo; su segunda novela corta, *Andrés Pérez, maderista*, con la figura del antihéroe rompe con los moldes del género y se atreve a incursionar tempranamente en terrenos de la modernidad. A esta le seguirán novelas con afanes críticos que dejan traslucir buenas dosis de humor ácido: *Los caciques*, *Las moscas* y *Domitilo quiere ser diputado*. Finalmente, *El desquite* es una novela que podríamos considerar policiaca por sus elementos faulknerianos.¹ Como puede observarse, Azuela desplegó un amplio registro de poéticas en este formato —la novela corta— al mostrar sus atributos narrativos en diferentes terrenos, utilizando diversas técnicas, estilos y géneros que para el ambiente literario resultaban ajenos. A medida que estudiamos estas obras, descubrimos sus aportaciones en las distintas épocas creativas de nuestro autor.

Azuela fue considerado un escritor de novelas en torno a la Revolución mexicana, es decir, un escritor realista; sin embargo, estudios posteriores nos llevan a considerarlo un narrador de vanguardia, en la que participó con el ciclo narrativo que se inició con *La Malhora* (1923), a la que le siguieron *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1932). Mi objetivo es presentar, así sea de una manera inicial, el proceso de recepción que tuvo este ciclo narrativo en los lectores, tanto de su tiempo como en los actuales. Poner en el centro el enfrentamiento entre dos formas de leer literatura, por un lado la tradición realista

¹ En esta novela de Azuela se percibe una coincidencia con William Faulkner, en particular con su novela *El sonido y la furia* (1929) y con la reunión de relatos titulada *Gambito de caballo*, compilados por primera vez en 1949, que desde mi punto de vista, también se puede leer como una novela corta, donde se resuelven enigmas suscitados en el distrito de Yornapatawpha.

naturalista y, por el otro la deconstrucción planteada por la vanguardia. En particular me ocuparé de *La Malhora*, ya que es una novela inicial en la que podemos reconstruir el horizonte de expectativas de los lectores de su momento, así como el horizonte actual dado el interés reciente sobre estas novelas. Para ello analizaré la estructura apelativa de *La Malhora* tratando de evidenciar sus aportaciones e innovaciones. Con nueva información pretendo sacudir su clasificación inamovible hacia un espectro más amplio que plantea la incursión en diversas evoluciones poéticas. Lo anterior tiene como objetivo el enriquecer el conocimiento que en torno a este escritor se viene generando para mejor comprensión de las nuevas generaciones. A través de un estudio como este de una obra paradigmática como *La Malhora* creo estar aportando elementos de juicio que documenten su recepción en el siglo XXI.

A lo largo de este trabajo, me pregunto y trato de responder, como en su momento hicieran Jauss o Iser, al construir la teoría de la recepción ¿por qué una novela en su tiempo no es bien recibida por los lectores y posteriormente comienza a ser revaluada por nuevas generaciones?, ¿qué elementos encontraron los lectores que la hicieron ilegible?, ¿a qué preguntas trataba de responder dicha obra cuando fue publicada?, ¿cuáles fueron sus apuestas formales?, ¿qué llevó a su autor a modificar diametralmente su estilo? “*La Malhora* de Mariano Azuela: recepción y estudio de una novela corta” pretende documentar y argumentar la existencia de una obra y de un autor con técnicas narrativas de vanguardia, en los años en que América Latina ensayaba experimentos creativos con sentido innovador, bajo la influencia de movimientos europeos como el cubismo o el expresionismo, por citar sólo dos de los más significativos antecedentes del surrealismo. Para realizar esta investigación haré uso de las herramientas que nos proporciona la teoría de la recepción, la cual nos permite llevar a cabo investigación sobre la lectura de una obra

en determinado tiempo. Esto es posible al cruzar el horizonte de expectativas de los lectores iniciales de la novela con la lectura de los actuales que se enfrentan a ella con un nuevo bagaje cultural. Lo que podemos obtener es el conocimiento de la obra de arte, pues la teoría de la recepción es básicamente un ejercicio de hermenéutica.

La novela corta de Mariano Azuela que estudiaré es *La Malhora*, escrita muy probablemente en 1922 y publicada en 1923 en una edición de autor poco difundida. Entre 1930 y 1931 apareció por entregas, aunque de forma incompleta en *Contemporáneos*, pues lamentablemente la revista llegó a su final en aquel año. Para esta tesis empleo una versión autorizada en vida del autor; impresa en 1941 en Ediciones Botas, por lo que considero representa la última voluntad autoral.

Con la presente investigación, intento responder varias preguntas fundamentales de la crítica en torno a este autor: ¿Cuáles fueron las técnicas narrativas vanguardistas empleadas por Azuela?, ¿en qué momento de su producción las utilizó?, ¿cuáles son las características que definen a su narrativa?, ¿cuál ha sido la recepción de *La Malhora* desde su aparición hasta nuestros días? y, finalmente, ¿cuál es la percepción que se tiene actualmente de este autor?

Para lograr mi propósito, haré lo siguiente: en el capítulo primero expondré un breve marco teórico de los postulados de la teoría de la recepción, así como un esbozo histórico y cultural para ubicar el contexto de la aparición de la novela *La Malhora*; en el segundo capítulo estudiaré la recepción de la obra y la estructura apelativa, es decir, los elementos que utilizó Azuela para “seducir” a su posible lector y atraerlo hacia su novedosa forma literaria; el subcapítulo II.2 está dedicado a definir con toda claridad los aspectos vanguardistas que puso en juego Azuela en su narrativa y, un tercer aspecto abordado en II.3 plantea el cambio de paradigma en la lectura que impuso *La Malhora*, al sorprender

con su fragmentación y agilidad elíptica. Para finalizar este capítulo, el apartado II.4 expone el periplo seguido por Azuela en su transformación estilística propiciada por el cambio de ambiente físico de su residencia. Es posible, así, ver en detalle la metamorfosis de los seres humanos que habitan la ciudad de México, pues los personajes que describe sólo pueden entenderse como producto de una pauperización de la vida social que reside en los ambientes lumpen. Me atrevo a afirmar que Azuela creó una tercera vía novelística al desarrollar una poética sórdida, descarnada y nihilista, en contraposición con las novelas de los estridentistas y las de los contemporáneos.

Es importante, desde otro ángulo del estudio, describir la estructura apelativa de *La Malhora*. Al hacerlo podremos observar su especificidad y sus diferencias con obras equiparables, precursoras de este estilo narrativo. Buena parte de la crítica que se ha vertido en torno a dicha novela ha tratado de invalidar las supuestas o reales innovaciones de la misma. Ha sido necesario, por tanto, llevar a cabo un estudio de la recepción de esta obra para vislumbrar los horizontes de expectativas y su evolución hasta nuestros días, como el siguiente: la utilización de vacíos de información dejados por el autor para ser completados por el lector a su libre albedrío. Azuela ya era conocido por las innovaciones obtenidas sobre todo en su novela *Los de abajo*, de 1915, en la que ya son evidentes la fragmentación y la ruptura en la estructura narrativa. Azuela continúa esta postura estética pues, años después, escribe *La Malhora* a la manera de un cuadro cubista que distorsiona sus partes para crear una imagen de difícil comprensión, mecanismo que le agrega atracción debido a la potenciación de su expresividad. La novela, además, recurre a la exageración del tono y a los ambientes descritos a la manera del expresionismo alemán. Paralelamente, Azuela ejecuta técnicas narrativas de la novela naturalista, realista, también del estridentismo, la picaresca y el costumbrismo, entre otras tendencias.

Como veremos a lo largo de esta investigación, diversos críticos de Azuela han consolidado su prestigio como novelista. Valery Larbaud, por ejemplo, considera que Azuela tiene “la brevedad y la fuerza de Tácito” (Ramos, cit. en Azuela, 1969: 12); Xavier Villaurrutia, por su parte, añade que en Azuela destacan: “la economía y sencillez de sus medios como la rapidez con que los hace vivir” (1974: 801); Francisco Monterde piensa que sus novelas cortas “reflejan los choques del idealista con la realidad y el consiguiente desencanto, al ver que ésta lo defrauda” (1996: XI); Víctor Díaz Arciniega, identifica lo que representó la novela corta en nuestro narrador: “Me parece significativa y elocuente la manera como Azuela empleó la novela corta, en tanto que ella le permitió familiarizarse con sus propios recursos narrativos” (2010: 129-30); José Joaquín Blanco, por otra parte, se enfoca en el nivel alcanzado por Azuela, quien “está a la par de Dos Passos² o Céline³” (2008:104). Finalmente, Evodio Escalante, resaltó su “precisión milimétrica [...] áspera novedad” (2012: <<Lanovelacorta.com.>>).

La Malhora marca un parteaguas en el paradigma de lectura de su tiempo, debido al impacto que causó entre los lectores al momento de su aparición ya que exigía una mayor participación en su comprensión y constituye un ejemplo para describir los alcances de un narrador que parece excéntrico en el contexto de la creación literaria de los años veinte. Entre 1922 y 1925, el suplemento *El Universal Ilustrado* publicó novelas cortas en sus páginas. Francisco Monterde, años después, editó una antología de 18. La de Azuela no formó parte de esa selección. Monterde explicó la ausencia al caracterizar a nuestro escritor como un artista que buscaba por sí mismo: “Mariano Azuela exploraba las dos formas [de

² Ver John Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925) que es una novela que propone a la ciudad de Nueva York como un personaje a través de la descripción fragmentaria de sus múltiples habitantes de todos los niveles sociales. En coincidencia, Azuela elaboró *La Malhora* (1923) con el mismo espíritu experimental.

³ Ver Louis Ferdinand Céline *Muerte a crédito* (1936) quien también era médico como Azuela y compartía la crudeza de la descripción, el desencanto, humor sarcástico y ácido.

la novela], aislado” (Monterde, 1969: 9). Sin embargo, una historia de Azuela se publicó en este importante suplemento, en 1925, *Los de Abajo*. La novela apareció por entregas, tras la polémica sostenida por Jiménez Rueda, Salado Álvarez y García Naranjo, en torno a la novela “viril” que requería la Revolución como estandarte, enfrentada a la novela “afeminada” que practicaban los Contemporáneos.⁴ Sin embargo, Azuela compartía ideas estéticas con este último grupo y nunca fue un ideólogo a modo del régimen, antes bien con el conjunto de su obra fue el más crítico de los escritores de su tiempo.⁵

Me interesa, de manera particular, contextualizar el momento en que aparece esta novela tanto en México, como en América Latina porque comprueba que Azuela estaba en consonancia con las inquietudes más avanzadas de la literatura de su tiempo a lo largo del continente. Asimismo, busco destacar la correlación con lo que ocurría en Europa y en Estados Unidos, pues esta novela surge a partir de una toma de posición estética consciente del autor, quien busca modificar su estilo para equipararlo a lo que se estaba experimentando en aquellos países. Para los lectores contemporáneos de Azuela, este parecía sólo ser capaz de escribir novelas de tipo campirano o, por lo menos, así se le había encasillado, desconociendo por completo las obras de tema urbano que comenzó a elaborar cuando se instaló en la ciudad de México en 1916. Al desplegar el abanico de obras y la diversidad de estilos y tonos en que Azuela abordó a la ciudad, pretendo modificar en alguna proporción el lugar común que lo define y clasifica sólo como escritor de novela de

⁴ Ver Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 206 p.

⁵Ver el ensayo de Rodolfo Mata “La novela estridentista y sus etcéteras” en *Una selva infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, tomo I, pp. 211-268, donde Mata contextualiza la edición de las obras completas de Azuela y el momento de la publicación de *Los de abajo* en *El Universal Ilustrado* en la época en que convivían en México múltiples corrientes literarias de vanguardia. Además se ocupa de plantear los vínculos de Azuela con el entorno literario. El estudio también está disponible en línea <<www.lanovelacorta.com>>.

la Revolución. Para sustentar esta hipótesis en el apartado II.4 de este trabajo emprendo un recorrido por las novelas en las que la capital del país aparece como personaje central. Continúo de este modo la idea crítica que postula la deuda que la novela moderna tiene con el ambiente urbano.

Un estudio como el presente busca aportar elementos de juicio para contextualizar el surgimiento de las técnicas vanguardistas en la obra de Azuela. Años atrás, la obra de Amado Nervo había propuesto a los lectores mexicanos una primera aproximación a la novela moderna. Su narrativa sufrió una evolución que partió de la novela decimonónica hasta la casi posmoderna pues en sus páginas es constante el empleo de la ironía en varios niveles: la vida, la muerte, el sueño y eso que llamamos realidad con sus distintas interpretaciones. Luis G. Urbina, en otra dirección, había aportado su desilusión con sus crónicas de bajos fondos y Ángel de Campo en *La Rumba* describió la desgracia de una jovencita de un barrio pobre de la ciudad de México al final del siglo XIX. Pero estos narradores, a su vez, pertenecían a una cofradía, a una estirpe descrita por Marcelo Pogolotti en su libro *Los pobres en la prosa mexicana*: Lizardi, Altamirano, Inclán, Payno, Frías, Gamboa, Urquiza, etcétera (Véase Anexo I). Azuela fue un lector ferviente de esa narrativa. Lo anterior sirve para contextualizar la aparición de *La Malhora*, que no surge del vacío sino de una tradición, pero eso no le impide romper con ella para crear una nueva forma narrativa. La Altagracia de Azuela, protagonista de *La Malhora*, no es Remedios de *La Rumba* de Ángel de Campo, pues ha evolucionado y es un personaje del que podemos saber lo que piensa y lo que siente por ella misma, a diferencia de Remedios que sólo es descrita por el narrador y de la que poco sabemos de lo que ocurre en su mente. La ciudad de México, evidentemente, no resulta la misma a finales del siglo XIX que a inicios de la siguiente centuria. Las revoluciones y guerras mundiales han trastocado el orden social y

humano de tal forma que ya nada puede ser nombrado de la misma manera. De ahí la necesidad de innovar radicalmente como lo hicieron José Juan Tablada o Ramón López Velarde en México. Recordemos, como afirma Poggioli en su *Teoría del arte de vanguardia*, que los vanguardismos no buscan consolidar escuelas inamovibles en el campo del arte; por el contrario, se convierten en una vorágine de transformaciones sucesivas. Coincido con Octavio Paz,⁶ que incluye en la vanguardia a diversos movimientos a partir del romanticismo, en el caso mexicano, al modernismo —considerado por él como el romanticismo mexicano— proveniente del simbolismo, que al agotarse hacia 1919 entronca con el estridentismo y luego con la novela vanguardista de los Contemporáneos. En este contexto la aportación de la vasta obra de Azuela es todavía un iceberg que necesita del estudio específico de cada texto, más allá de insistir en los más conocidos, ya que muchos lograron aportaciones relevantes al contexto de la literatura mexicana en su incursión en la modernidad, ya sea por su estilo, por su temática o por su manejo innovador del lenguaje.

En resumen, al visitar al autor y su obra, Azuela renace con fuerza y podemos volver a leerlo con nuevos ojos, otorgándole la posibilidad de recorrer nuevos caminos en la interpretación de su travesía creativa. Me parece que la renovación de las rutas aporta conocimiento que nos sorprende por su brío, actualidad y originalidad.

⁶ Ver Octavio Paz *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*, donde se hace un recorrido por la evolución de las estéticas en general, pero en particular de las literarias a partir del romanticismo. Para él la vanguardia es una sucesión de aportaciones innovadoras. Ellas se dan indiscriminadamente a partir de la muerte de las escuelas dominantes. En su lugar prevalecen infinidad de corrientes que conviven más o menos atropelladamente. Por otro lado en *Primeras letras* se refirió a Mariano Azuela en estos términos: “exploró muchos caminos que después otros han recorrido (1988: 393).

I. BREVE MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I. BREVE MARCO TEÓRICO

¿Cual historia espera sin fin allá abajo?
pregunta, ansioso, al relato.

Ítalo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*

Toda la obra de Mariano Azuela permite llevar a cabo una lectura a través del tiempo, como nos sugiere Hans Robert Jauss (1921-1997) en su teoría de la recepción. Pero en particular la novela corta *La Malhora* (1923), al representar una ruptura con el paradigma de lectura de su tiempo, resulta una obra emblemática para realizar estudios de recepción a lo largo de sus noventa años de publicación. Recientemente Evodio Escalante⁷ se refirió a ella en términos elogiosos en su participación en el segundo Coloquio Internacional “La novela corta en México 1922/2012”. Allí la definió como una novela moderna, de vanguardia y con un manejo del lenguaje y de la estructura narrativa que la hacían relevante para el canon. Yanna Hadatty había incluido ya a Mariano Azuela en *La ciudad paroxista: prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)* con sus tres novelas consideradas de vanguardia: *La Malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*. A lo largo de estos noventa años se ha transformado diametralmente la percepción en torno a esa trilogía novelística. Al reconstruir el horizonte de expectativas de los lectores de su tiempo (véase II.1 de este trabajo), encontré a un escritor cuestionado por la crítica en la utilización de sus recursos novedosos y una percepción de fracaso por parte del medio literario que no veía con buenos ojos las prometedoras incursiones de Azuela en las tendencias de vanguardia. Incluso a la muerte de Azuela en 1952 se le seguía regateando el reconocimiento por parte de la crítica especializada; por ejemplo, la de Emir Rodríguez Monegal, que lo consideraba un autor

⁷ Ver el texto completo de la exposición de Evodio Escalante y de todas las ponencias del segundo Coloquio Internacional “La novela corta en México 1922/2012” en <<www.lanovelacorta.com>>.

fallido.⁸ Tal vez se ha estudiado poco la influencia de Azuela en la generación de Medio Siglo, pero me parece que la reiteración y la reinterpretación de los hechos que juega un papel fundamental en la obra de Salvador Elizondo, la de Juan Vicente Melo y la de Juan García Ponce, tiene un antecedente en esta novela, pues se ha dado por un hecho la existencia de una ruptura de esa generación con el canon que representaba Azuela. Carlos Fuentes, no obstante, declaró una clara simpatía por su obra, Hermanándola con la de Yáñez y Rulfo en una espiral virtuosa que elevaba en su conjunto a la literatura mexicana.

La construcción del horizonte de expectativas de su tiempo y la del horizonte de expectativas actual dejó claro en una primera hipótesis que se había realizado un cambio de actitud en la obra de Azuela que debía ser documentada por la estructura apelativa de la novela *La Malhora* (véase II.1 de este trabajo). Para delinear las características que me llaman la atención de esta novela he seguido las premisas de Wolfgang Iser en su artículo “La estructura apelativa de los textos”. Retomo los fundamentos de la teoría de la experiencia hermenéutica aplicada a la literatura expuesta por Hans Georg Gadamer pues corrobora que la obra literaria es susceptible de ser conocida. En este caso la novela *La Malhora* se nos presenta como un objeto en estado abierto que nos permite conocerla a través de los diversos aspectos que podemos dilucidar según el ángulo en el que fijemos nuestra mirada como lectores. Para poder tejer durante los procesos de lectura un discurso de comprensión del texto me he ceñido a lo expuesto por Roman Ingarden en sus definiciones de concretización y reconstrucción, es decir, cómo al interpretar lo escrito por Azuela desde nuestro bagaje cultural nos modifica internamente como lectores implícitos,

⁸ Ver el ensayo de Emir Rodríguez Monegal, “Mariano Azuela y la novela de la Revolución mexicana” en: *Número*, núm. 20, julio-setiembre, 1952, pp. 199-210, también reproducido en la página web http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artprn/numero/num_20.htm, 4/06/2012.

pero también permite la reinterpretación desde nuevos postulados. Para explicar el cambio de paradigma en la lectura me resultaron de gran utilidad los ensayos de Jauss en torno al lector, la experiencia estética y aquellos trabajos donde ejemplifica la aplicación de su teoría. En *La Ifigenia*, muestra la manera en que una obra es percibida de diversas maneras a lo largo del tiempo, según quién y para qué se acerca a su lectura. De Iser reitero la utilidad de sus ensayos en torno a la estructura apelativa, el proceso de lectura y en particular el ensayo “El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding” (véase II.3 de este trabajo). Me pareció que *La Malhora* encajaba perfectamente en el nivel de obras que requerían la cuidadosa participación intelectual y diletante que atribuía en su artículo a los lectores del *Ulises* de James Joyce. Para poder llegar a una cabal comprensión de los alcances de la teoría de la recepción utilicé las obras de Eagleton,⁹ Uwe Hohendal,¹⁰ Robberechts,¹¹ Ingarden¹² y Viñas Piquer,¹³ excelentes introducciones que han sintetizado los conceptos difíciles de la epistemología.

Jauss —siguiendo a Gadamer y a su tradición basada en Husserl y Heidegger— adaptó los principales conceptos de dichos filósofos a la crítica literaria, en particular la idea de que el conocimiento así como el ser de las cosas se da a través del tiempo, por lo tanto, el devenir y la historia son la acumulación de dicho conocimiento. Específicamente se interesa por la acogida dispensada a la obra en cada época concreta a través del lector histórico y las relecturas históricas. Considera que hay que acabar con la idea del objetivismo histórico de que existen unos hechos que no se ven afectados por la relación

⁹ Ver Terry Eagleton. *Una introducción a la teoría literaria*, México, F.C.E., 1998, pp. 73-113.

¹⁰ Ver Peter Uwe Hohendal. “Sobre el estado de la investigación de la recepción”, en *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 31-37.

¹¹ Ver Ludovic Robberechts, *El pensamiento de Husserl*, México, F.C.E., 1968.

¹² Ver Roman Ingarden, “Concreción y reconstrucción”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Madrid, Visor, 1989, pp. 35-54.

¹³ Ver David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.

entre autor-crítico-lector. La noción clave es “horizonte de expectativas”: el lector se enfrenta al texto con una serie de prejuicios que le hacen adoptar una predisposición determinada ante el texto, entre los principales se encuentran la poética inmanente del género literario al que pertenece la obra, la relación de ésta con otras obras de la tradición literaria y la oposición entre ficción y realidad. Precisamente Azuela incide en este nivel al violentar el género novelístico de su tiempo, hacer evolucionar la tradición literaria y crear un hiperrealismo abrupto de difícil digestión para el lector promedio. La diferencia entre las expectativas y la forma concreta de la obra es denominada por Jauss “distancia estética”. Esta distancia permite que puedan producirse modificaciones del horizonte de expectativas. Por lo tanto, es preciso reconstruir las preguntas a las que el texto daba respuesta en su época porque sólo así podremos saber cómo interpretaba la obra el lector del pasado. La historia literaria es una sucesión dialéctica y dinámica entre preguntas y respuestas (Viñas, 2002: 503). Desde mi punto de vista así como Fernández de Lizardi creó al personaje del Periquillo Sarniento para evidenciar el resultado de trescientos años del periodo colonial en México por parte de España, Azuela crea a Altagracia el personaje de su novela *La Malhora*, para mostrarnos el saldo de la Revolución mexicana en los ambientes urbanos.

La teoría de la recepción tiene entre sus principios generales que todo texto induce, de alguna forma, el modo de lectura que se hace del mismo y condiciona la acogida que tendrá de parte del lector (recepción), ya que leer es una actividad guiada por el texto. El lector procesa lo escrito en el texto, pero a la vez, es afectado por el texto leído, pues tiene una formación esquemática con áreas de indeterminación y hay en él brechas, fisuras, rupturas, ambigüedades, indeterminaciones, vacíos y espacios en blanco. Y es ahí donde el lector participa de la producción del texto poniendo de su parte al determinar lo indeterminado y llenar los espacios vacíos en blanco (Blume, 2006: 165). En este sentido

Azuela es quizá uno de los escritores que ha utilizado más los puntos suspensivos en la literatura mexicana invitándonos a concluir la frase.

Jauss pertenece a lo que se ha denominado la estética de la recepción, que concibe la literatura como un fenómeno inscrito en un determinado circuito (producción, circulación y recepción de textos) y se ubica en el punto de encuentro de tres teorías: la teoría de la respuesta estética, la teoría de la comunicación y la sociología de la cultura. Jauss busca darle una visión más histórica al estudio de la literatura y al proceso de concretización del texto que lleva a cabo el lector. Para ello, Jauss intenta conciliar el formalismo ruso (rechazo de la historia) y las teorías marxistas (rechazo del texto) mediante la noción de “horizonte de expectativas”, término tomado de Gadamer que apunta a las expectativas, criterios y sistemas de valores mediante los cuales los lectores perciben y juzgan los textos (2006: 175). Este aspecto es fundamental para un autor como Azuela que ha sido considerado por Víctor Díaz Arciniega como un crítico de los valores morales de su tiempo en el libro *La comedia de la honradez*, donde estudia el conjunto de su obra. Lo interesante aquí es que Azuela resulta más legible a los lectores contemporáneos de lo que fue para sus coetáneos. Al parecer el cruce de los horizontes de expectativas favorece la comprensión de nuestro autor en la actualidad.

Desde la óptica de la estética de la recepción la obra se compone de dos partes igualmente importantes, engloba a la vez al texto (la estructura interna de un escrito) y a la percepción de dicho texto por parte del lector (recepción). Es decir que, en cuanto producida por un emisor, la composición es un texto; y en cuanto consumida por un receptor, la composición es obra. Pero lo más importante que se desprende de esta perspectiva es que el sentido de una obra no es intemporal, sino que se constituye como tal en la historia; si cambian las condiciones históricas y sociales, cambia la recepción. La

historia literaria es la historia de las recepciones sucesivas. Entre el texto y el lector se establece un diálogo del cual se desprende un significado. En este sentido es que podemos leer hoy en día a Azuela como un escritor crítico de su época cuando el lector de su tiempo lo llegó a considerar reaccionario. Simplemente porque evidenciaba la fragilidad de los logros de la Revolución.

Existe pues el horizonte de expectativas lectoras, que opera como vectores sociales de la evolución literaria; el horizonte del impacto (época de composición de la obra, horizonte literario propio del texto) y el horizonte de la recepción (códigos estéticos de los lectores de épocas posteriores, horizonte social que resulta del código de la sociedad a la cual pertenece el lector, la clase social a la que pertenece su biografía y su comprensión del mundo (Blume, 2006: 175). A casi cien años de la parición de la novela *La Malhora*, nuestra sociedad parece entender con mayor precisión el desencanto de un autor como Azuela, en gran medida porque comparte con él la evaluación de la realidad mexicana.

El método construido por Jauss considera los hechos literarios a la luz de los lectores sucesivos, o sea, la secuencia de recepciones que ha tenido un texto. Busca recomponer el horizonte de expectativas del primer público lector y analiza históricamente la obra desde la nueva experiencia surgida comparando la primera lectura y la actual. Reconstruye el primer horizonte de expectativas lectoras, lo que implica averiguar a qué pregunta respondía la obra en cuestión y cómo fue entendida. De igual manera es importante situar a la obra en la serie literaria a la que pertenece. Luego Jauss determina los tiempos fuertes de la historia literaria al cruzar la sintaxis estable (géneros, estilos, figuras) con la semántica variable (temas, arquetipos, símbolos, metáforas) y observa que la literatura cumple tres funciones al vincular la historia particular (literatura) con la historia general: destruye los tabúes morales de la época, funda una nueva moralidad y entroniza

una nueva “creación social”. Ya que no es la historia la que se refleja en los textos sino que es la literatura la que hace historia. En todas estas categorías Azuela aventuró alguna propuesta, creó géneros, utilizó estilos diversos, sus metáforas fueron sugerentes e innovadoras y llevó a cabo como hemos dicho una crítica moral.

Wolfgang Iser determinó que existen dos tipos de textos: los que exponen objetos y los que producen objetos. Considera que el texto literario se diferencia de aquellos otros tipos de textos que representan o comunican un objeto que posee una existencia independiente del texto. No poseen objetos que les correspondan exactamente en el “mundo de la vida”, sino que se obtienen sus objetos a partir de elementos que se encuentran en ese mundo, por eso no es de extrañar que se designe a esos textos como ficciones, pues ficción es una forma sin realidad (Iser, 1989:135). Frente a los textos literarios se puede pensar en dos posibilidades extremas de reacción: el mundo del texto es fantástico porque contradice todos nuestros hábitos, o se presenta banal porque se corresponde perfectamente con la realidad; nuestras vivencias se ponen en juego con ocasión de la realización del texto pues en este proceso ocurre siempre algo conectado con nuestras propias experiencias (136). En este sentido lo que podemos apreciar es la creación de parte de Azuela de un hiperrealismo que construye una ficción de lo paupérrimo. No es que la realidad que describa no exista, sino que la creación literaria de la que se sirve para describirla utiliza elementos exagerados, una concepción cubista que busca deformar para crear efectos y elementos del expresionismo que exacerban los sentidos de los participantes de esa realidad.

En el siguiente subcapítulo abordaré, a través de un esbozo histórico y cultural, el marco en el que aparece la novela *La Malhora*, con el fin de describir el ambiente en el que fue creada. Habría que decir que Azuela, como adelantaba Monterde, fue por decisión

propia un lobo estepario que no figuró bajo los reflectores de las capillas en boga de su tiempo. Tuvo puntos de encuentro con casi todos como expongo a continuación.

I.2. ESBOZO DE UN MARCO HISTÓRICO Y CULTURAL

Eric Hobsbawn en su artículo “Las artes 1914-1945” afirma que “Hacia 1914 ya existía prácticamente todo lo que se puede englobar bajo el término, amplio y poco definido de vanguardia: el cubismo, el expresionismo, el futurismo y la abstracción en la pintura; el funcionalismo y el rechazo del ornamento en la arquitectura; el abandono de la tonalidad en la música y la ruptura con la tradición en la literatura” (Hobsbawn, 2006: 163-4). Podemos pensar de manera factible que Azuela abrevara también de estos postulados. Para Hobsbawn sólo dos innovaciones aparecerían con posterioridad a 1914, el *dadaísmo* “una propuesta nihilista angustiada, pero a la vez irónica, contra la guerra mundial y la sociedad que la había engendrado, incluido su arte” (164) que prefiguraría el *surrealismo* “una reposición del romanticismo con ropaje del siglo XX, aunque con un mayor sentido del absurdo y de la burla” (165) y por otro lado el *constructivismo* soviético, “una incursión en las construcciones tridimensionales básicas, preferiblemente móviles [que] se incorporó rápidamente a las principales tendencias arquitectónicas y de diseño industrial, sobre todo a través de la Bauhaus” (164).

Por lo anterior, no es de extrañar que de manera simultánea en todo el mundo se desarrollen experimentos vanguardistas, en muchas ocasiones auspiciados por las propias revoluciones sociales que se llevaron a cabo a principios del siglo XX; la Revolución mexicana (1910-1920), a través de sus muralistas, fue una fuente de inspiración artística no sólo en la pintura sino en otras artes, en particular en la literatura. Pienso en concreto en la relación de Azuela con José Clemente Orozco y cómo en ambos el desencanto y el afán crítico hacen que sus obras expresen nuevas sensaciones modernas y posmodernas.

Mariano Azuela (1873-1952) resulta una figura emblemática, es quizá el más desencantado y crítico de su generación, quien con mayor claridad asume una actitud nihilista tan propia de la vanguardia. Pero también Azuela fue un innovador formal en la medida que utilizó en sus novelas la fragmentación narrativa, la figura del antihéroe, el monólogo interior y estrategias expresionistas, al igual que recursos cinematográficos, entre ellos, la elipsis; incluso antes de que hiciera su incursión la vanguardia mexicana por excelencia: el *estridentismo*. El manifiesto de ésta, firmado por Manuel Maples Arce en 1921, ha sido leída como una provocación que busca llamar la atención; es una declaración de principios en contra de la imitación e invita a buscar al interior del creador y no en la realidad, ya que las cosas no son lo que parecen. Estamos frente a un cambio de paradigma en la poética que esgrimen los estridentistas, pues en tanto que el ideal estético ha cambiado con el tiempo, ahora lo bello es la tecnología. Y al igual que las máquinas, los estridentistas necesitan, para expresar su arte, hacer ruido y llamar la atención. El arte que se elabora en los años veinte, basado en la antigua estética romántica, es propaganda desde su percepción, por lo tanto, hay que desecharlo. Los tiempos de la segunda década del siglo XX son de rapidez para los estridentistas y requieren de otras formas para delinear la realidad, sobre todo plasmando la tecnología en su arte. El hombre es un ser complejo y su sistema de emociones es muy vasto, rico en formas de expresarse que sólo ha puesto en práctica unas cuantas. Los estridentistas se definen como hombres puros y libres de influencias externas y afirman que no atienden al público de los periódicos que es mal educado y servil. Nos llaman a abandonar lo nacional en aras de lo cosmopolita. Buscan una forma propia, un arte nuevo, denominado en sus propios términos una nueva “sintaxis colorística” (Maples, 2006: 77-84). Azuela retomará el tono y actitud de este movimiento en varios fragmentos de *La Malhora* en particular en el segundo capítulo.

En 1924, André Breton publica el *Primer manifiesto del surrealismo* donde lo define como: “sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Breton, 2006: 111). A partir de ese momento el surrealismo se convertiría en la corriente de vanguardia más longeva, controvertida y cuestionada que ha llegado hasta nuestros días. En México fue una corriente que sentó sus reales en gran medida por la emigración de artistas durante las guerras europeas de la primera mitad del siglo XX. Quizá no resulte exagerado decir que el surrealismo vino a México dada la cantidad y calidad de los artistas que buscaban sobrevivir en nuestras tierras en esos años, aunque como dice Langowski nunca faltaron hispanoamericanos en París.¹⁴ Muchos jóvenes mexicanos se formaron en torno a ellos, como el poeta Octavio Paz, quien escribiría en los años cincuenta una obra fundacional: *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, donde interpretó la importancia del surrealismo en la cultura de Occidente en comunión con las culturas de Oriente, convirtiéndose con el tiempo en una obra de enorme influencia entre la generación de Medio Siglo, ya que Paz se erigió en gran medida como el líder espiritual de quienes comulgaban con esa idea estética. Esta obra publicada en 1955, junto con *El laberinto de la soledad* publicada en 1950 y con *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* publicado en 1974, establecieron una serie de categorías para entender la creación artística que se gestó en vanguardias sucesivas —estudiadas por Paz— a lo largo del siglo XX.

¹⁴ Ver *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* de Gerald J. Langowski, Editorial Gredos, 23-41 pp., donde menciona los vínculos de ida y vuelta entre Francia e Hispanoamérica.

En particular yo encuentro coincidencias entre *La Malhora* y *Nadja*. Ambas novelas tienen como personajes a mujeres que han embotado sus sentidos por drogas y alcohol, ambas descienden hasta lo más profundo y son denostadas por la sociedad. En el camino crean nuevas formas de percepción de la realidad.

La ruptura que propició la vanguardia se generalizó a todas las formas del arte, en la arquitectura un ejemplo emblemático para Víctor Jiménez es “Juan O’Gorman [quien] utilizó la arquitectura de vanguardia como un arma en el contexto de la Revolución mexicana” (Jiménez, 2010: 66). Diego Rivera y Frida Kahlo fueron sus clientes; en sus casas de San Ángel se puede apreciar la influencia de Le Corbusier, del constructivismo y de la Bauhaus que lograron “un fuerte carácter propio, con volúmenes (no sólo colores) tomados, según O’Gorman, de la arquitectura popular mexicana” (66). En la pintura, Irene Herner destaca a David Alfaro Siqueiros quien “fue un artista de autentica vanguardia: sus innovaciones técnicas y formales revolucionaron la pintura americana, a la que aportó una inédita capacidad de movimiento” (68). Desde 1921 Siqueiros se suma al manifiesto “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” que se publica en Barcelona en la revista *Vida Americana*, donde se llama a crear un nuevo arte americano, retomando el gran arte precolombino más las aportaciones técnicas recientes de Cézanne y la visión sintética del cubismo y el futurismo. Siqueiros participa en el *action painting* estadounidense: “Abandonaron los pinceles, movían la pintura con palos o la rociaban sobre esténciles y patrones, trabajando sobre superficies de madera, metal, arena y papel o sobre muros de concreto, incluso en superficies completamente extrañas al arte, como las de los carros alegóricos o las pantallas de seda” (70). A la manera de Salvador Dalí “aplicaban la pintura directamente de las latas, la chorreaban, la salpicaban, la rociaban a presión directamente sobre el espacio pictórico. El

término *accidente controlado* vino como anillo al dedo para referir los experimentos artísticos” (70). Se buscaba una obra multirreproducible, como el cine, más allá de la contemplación, una nueva forma de apreciar las artes visuales. En música, la rebelión innovadora, según Roberto Kolb, estuvo a cargo de Silvestre Revueltas, “para él vanguardia artística y política van inexorablemente de la mano: *Sensemaya* (1937), *8xradio* (1933) o *Esquinas* (1931), por nombrar sólo algunos de sus experimentos más osados, esconden a la vez una agenda semántica subversiva” (Kolb, 2010: 72). En su momento, Revueltas fue asociado con los estridentistas que habían sacudido las buenas costumbres entre 1921 y 1927. El crítico Salomón Kahan dijo sobre él: “No podemos estar seguros de si no nos pone con su nueva obra frente a unas ventanas para dejarnos entrever su artificial coqueteo con la imperante Estridencia” (74). Silvestre Revueltas trata de expresar “De todas las calles y de todos los barrios el ruido, o silencio, el tráfico interno de las almas que veo pasar cerca de mí, tráfico multiforme y sin coherencia aparente, sujeto al ritmo de la vida, no a la distancia de un lado al otro de la calle” (74). El lenguaje del surrealismo está presente en la obra de Revueltas como en la de sus amigos y cómplices —incluidos Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto y sus máscaras, las fotografías de Manuel Álvarez Bravo— y en la de su hermano Fermín Revueltas, el pintor; así como en los escritores Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla, sobre todo cuando incluyen elementos oníricos y la libre asociación de elementos dispares. En cine, un eslabón fundamental para insembrar la vanguardia fue el director Chano Urueta, quien “luego de recorrer el mundo en los años veinte y de tener contacto cercano con las vanguardias europeas, regresó al país y asistió al cinematógrafo Eduard Tissé en *¡Que viva México!* (1931-1932)” (Higgins, 2010: 76). Al parecer, Eisenstein y Tissé habían conocido antes a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, junto con múltiples artistas posrevolucionarios, lo que les

permitió compenetrarse con el país y entender sus complejidades. Urueta transmitió a Gabriel Figueroa, fotógrafo de toma fija, las imágenes icónicas de la Revolución que Eisenstein y Tissé habían ensayado. En esos encuadres, cuyo espíritu podemos reconocer en *Los de abajo* (1939), dirigida por Chano Urueta, basada en la novela de Mariano Azuela, como los muralistas, nos comunicaron el fracaso fundamental de la Revolución. Curiosamente la película *¡Que viva México!* fue revelada con varios años de posterioridad de la filmación en nuestro país y el film de Eisenstein se conoció en salas cinematográficas hasta mucho tiempo después. Figueroa fue capaz de lograr una expresión eficaz de los mundos más disparatados, prueba de ello fue su participación en la película de Luis Buñuel *Los olvidados* (1950) donde reproduce imágenes francamente surrealistas. En literatura vanguardista, Yanna Hadatty Mora destaca la obra de Efrén Hernández a quien hay que leer “en cercanía con el expresionismo, con la valoración pesimista del presente, junto a la focalización subjetiva y deformante por parte de sus narradores” (Hadatty, 2010: 80). Se trata, sin duda, de “un vanguardismo ecléctico: el sinsentido dadaísta, el onirismo surrealista, la construcción geometrizable del cubismo el color subjetivo del expresionismo coexisten armoniosamente” (80), que encontramos en novelas como *Cerrazón sobre Nicomaco* (1946) y varios de sus cuentos. Aunque curiosamente, fue enemigo confeso de las vanguardias. A Hernández debemos el descubrimiento de un autor como Juan Rulfo a quien publicó en la revista *América*. Cercanos a Hernández encontramos a Salvador Novo, Arquiles Vela, José Martínez Sotomayor, Gilberto Owen y Héctor Pérez Martínez, en una actitud crítica frente al vanguardismo.¹⁵

¹⁵ Efrén Hernández no es el único vanguardista a pesar suyo, también lo fueron Cesar Vallejo y muchos más, simplemente ellos no tenían una buena opinión de lo que se consideraba movimientos de ruptura e innovación estilística. La crítica al analizar su obra los ha incluido en uno u otro movimiento, pero no fueron ellos los que voluntariamente esgrimieron tal o cual bandera.

Por otro lado, un grupo de vanguardia considerado innovador por su aportación estilística, fue el llamado Contemporáneos, de quien Carlos Monsiváis llegó a decir que “se habían puesto subjetivos por no haberse puesto cananas”.¹⁶ Su prosa narrativa utiliza un lenguaje muy cuidado y refinado, las atmósferas revelan ambientes citadinos y cosmopolitas, con personajes sumidos en su vida interior. Pretendían una literatura de alcance universal, sin ningún atisbo de referencias nacionalistas. Editaron revistas como *Ulises* (1927-1928) que dio nombre también a un movimiento teatral y *Contemporáneos* (1928-1931) que publicó a los autores más relevantes de la escena de avanzada en la literatura, entre ellos al doctor Mariano Azuela con parte de sus novelas más vanguardistas: *La Malhora* y *La luciérnaga*.

Para Gonzalo Valdés Medellín “En el México del siglo XX, la revolución escénica llegó justo después de la revolución armada, con la aparición del Teatro de Ulises en 1928.” (Valdés, 2010: 84). Sus principales promotores fueron: Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974), Celestino Gorostiza (1904-1967), Gilberto Owen (1904-1952), Clementina Otero (1909-1996), Julio Jiménez Rueda (1896-1960): “eran jóvenes de entre 25 y 30 años, su gran aportación fue abrir un periodo de oleadas experimentales, no podemos entender el devenir del teatro mexicano en el siglo XX y en lo que va del XXI sin la mirada a lo universal que aportó el Teatro de Ulises” (Valdés, 2010: 84). De entre sus críticos y detractores destacan José Vasconcelos, Diego Rivera y Rodolfo Usigli, ya que veían “un movimiento contrario a los postulados de la Revolución mexicana, [pero] reconocían no obstante su capacidad de penetración y persuasión, su incidencia cultural” (Valdés, 2010: 86). Hay que destacar que Antonieta

¹⁶ En un ejemplar antológico de *Contemporáneos. Prosas*, editado por el Banco Santander en España, encontré la dedicatoria autógrafa de Carlos Monsiváis que cito arriba. El ejemplar es propiedad del investigador Guillermo Sheridan.

Rivas Mercado puso en escena una versión teatral de *Los de abajo* de Mariano Azuela, que fue cuestionada en su momento por fragmentaria y por presentar sólo “cuadros” aislados de la Revolución.

En la década siguiente, los nacionalistas Juan Bustillo Oro (1904-1989) y Mauricio Magdaleno (1906-1986) crearon el “Teatro de Ahora”, apoyados por Narciso Bassols, titular de la Secretaría de Educación Pública. Eugenia Revueltas considera que este movimiento representa las “Raíces anarquistas del teatro de la Revolución mexicana”, y ha recuperado importantes obras, entre las más relevantes están: *Esclavos* (Tragedia en tres actos y en prosa) de Carlos Barrera, *Verdugos y víctimas* (Drama revolucionario en cuatro actos) de Ricardo Flores Magón, *Masas* (Reportaje dramático en tres tiempos y un final) y *Justicia, S.A. El que juzga hombres*, de Juan Bustillo Oro. Pero todos coinciden en reconocer a la obra *El gesticulador* de Rodolfo Usigli como la expresión más madura del llamado teatro mexicano. En cine, *Redes* de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel con música de Silvestre Revueltas resultó un experimento estético relevante que rosaba por momentos lo ideológico.

Finalmente, quisiera mencionar los puntos de encuentro que he localizado entre la generación de Medio Siglo y Mariano Azuela. Desde mi punto de vista se pueden tender varios puentes entre los diversos autores que componen dicha generación, los más evidentes son los casos de Carlos Fuentes, Agustín Yáñez, Juan Rulfo y José Revueltas. Se trata de autores que sabemos que leyeron a Azuela y en el caso de Fuentes lo consideraron el autor de la “Iliada descalza” al referirse a *Los de abajo*. Con el grupo de escritores Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, Juan García Ponce encuentro una fascinación o cabría decir obsesión por la reiteración, una misma escena o hecho que se vuelve a contar al infinito y eso ya se aprecia en la novela *La Malhora* (1923); es una característica que la

define; la historia de Altagracia se nos cuenta en distintos planos reiteradamente, pero como una parte en cada momento de un cuadro cubista. Los personajes de Melo también están sumidos en el alcohol y en la autodestrucción, evocan el delirio y rompen las barreras entre la realidad y la inconsciencia.

En el siguiente capítulo inicio el estudio de la novela *La Malhora* por medio de cuatro apartados. El primero aborda la recepción y la estructura apelativa; en el segundo se centra el énfasis en los elementos que nos atraen por su innovación y vanguardismo; en el tercero, se estudia el cambio de paradigma en la lectura que propició la novela de Azuela; y finalmente en el cuarto, se da una explicación detallada de como Azuela se convirtió en un escritor eminentemente urbano capaz de revolucionar la descripción del ambiente de la ciudad de México y además proponer personajes modernos que nos permiten conocer lo que ocurre en su psique trastornada.

II. ESTUDIO DE LA OBRA Y RECEPCIÓN

CAPITULO II: ESTUDIO DE LA OBRA Y RECEPCIÓN

II.1. Recepción y estructura apelativa de *La Malhora*.

La participación es una propuesta de vanguardia.¹⁷ Azuela enfrenta a sus lectores ante una serie de dificultades que debían resolver infiriendo y recreando por ellos mismos las posibles soluciones. La primera vez que leí la novela tuve una sensación de mareo, casi una náusea, pues no entendía hacia donde nos dirigiáramos. Me sentía perdido y regresé sobre mis pasos a releer los primeros pasajes, ante mi sorpresa, la prosa se iba abriendo poco a poco, los párrafos que había remontado con rapidez me mostraron otras aristas, ¿cómo no descubrí este juego de palabras, esa intensión doble, el eufemismo, las frases cortadas que permitían, o valga decir, obligaban a que yo las completara con mi maledicencia o con mi candidez?

La literatura de Azuela nos obliga a tomar postura frente a lo que ella nos plantea.¹⁸

Se trata de una prosa de ideas, no en un sentido panfletario, sino en el de obras de arte complejas por la concepción del mundo que ponen sobre la mesa. *La Malhora* trasluce

¹⁷ Cecil G. Wood (1977: 193) destaca que la lectura del ciclo vanguardista de Mariano Azuela requiere complicidad, pues es fundamental “la participación del lector en el acto de creación de la obra literaria” para acceder a la estructura temporal y espacial. Esto es evidente en la novela que nos ocupa, *La Malhora*, pues: “el lector tiene que dar con el novelista un paso más en la realidad” (Azuela, 1996, III:1113). Laura Adriana González Eguiarte va más allá: “El usuario al resolver las zonas de indeterminación o ambigüedad en la obra la hace suya, pues su lectura será forzosamente distinta a la de cualquier otro” (González Eguiarte, 2002: 144). Eliud Martínez coincide con esta perspectiva al asentar que “los papeles de escritor y lector se trastocan de manera que el lector reescribe su propia historia al leer” (Martínez, 1981: 111). Esta característica es plenamente moderna y equipara a nuestro autor con una actitud lectora que la vanguardia estaba experimentando en todo el mundo.

¹⁸ Como comenta Iser “al sentirse confrontado el lector con un conjunto de posibilidades variadas y alternativas, se ve forzado a tomar postura. No hay duda de que el autor quisiera inducir a sus lectores a ejercer una crítica de la realidad expuesta. Pero al mismo tiempo, sitúa al lector ante la disyuntiva de aceptar una de las alternativas ofrecidas o de elaborar una propia” (Iser, 1989:144). Se abre pues el espacio de la literatura a la polisemia a la inducción y a la deducción, en contraposición con las lecturas cerradas, que sólo permitían un solo camino acotado y definitivo.

elementos existencialistas, porque Altagracia está sola en el mundo y comprende que esa es su realidad, la enfrenta e incluso es capaz de redimirse con el perdón.

La Malhora proviene, por una parte, de la tradición literaria que utilizaba a protagonistas femeninas para contarnos sus desventuras, pero por la otra, es una elaboración original en la medida que su personaje tiene una vida emocional e intelectual propia, no interpretada por un narrador, sino presentada por ella misma en la mayoría de los casos y en otra parte por el mundo de las habladorías que la circunda y define.¹⁹ La novela cuenta la historia de manera fragmentaria, discontinua y dejando muchos huecos a la interpretación. Tal vez por lo anterior, para Pedro Manuel González, al acercarnos al Azuela vanguardista:

el lector debe convertirse en una especie de Sherlock Holmes muy sagaz para seguir la pista de los hechos y del argumento a través del subconsciente de los personajes. Es allí, y en los sueños, donde el lector percibe el acontecer novelístico ya deformado y grotesco como

¹⁹ Alberto Dessau refiere que el breve relato “Paisajes de mi barrio”, escrito en 1920, “puede considerarse como precursor de *La Malhora*” (Dessau, 1996:248). Razón por la cual: “el pasaje del ciclo revolucionario al periodo hermético no sólo fue determinado por la adopción de ciertas fórmulas literarias, sino, en igual medida, por el cambio de ambiente” (249). Azuela viene de Lagos de Moreno, su pueblo natal, donde se ha hecho imposible ejercer su profesión, debido a la persecución política de la que fue objeto, se mudó a la ciudad de México en 1916 y en “*La Malhora* logra hacer que su técnica representativa se base en la reproducción de sensaciones concretas y que, como corresponde al nuevo medio, resulte más complicada que en sus obras anteriores. En realidad, logra efectos que, comparados con las obras de otros autores, pueden considerarse nuevos” (249). Al respecto es interesante, debido a la similitud de los personajes, que Francisco Monterde vea en *La Rumba*, de Ángel de Campo, una precursora de *La Malhora* (Monterde, 1952: 287), sin embargo se puede constatar el salto cuantitativo con respecto a la calidad de vida de ambas mujeres: una es pobre y la otra paupérrima. Como observa Pedro Manuel González “Azuela se había especializado en el retrato del ambiente de la clase media —con excepción de *Los de abajo*—, pero ahora acude a la atmósfera del barrio de Tepito y nos ofrece en fantasmagórico desfile una serie de tipos degenerados o anormales casi todos —rameras, beodos consuetudinarios, ladrones, asesinos, orates— que le proveen de materiales truculentos para rellenar los huecos de estos montajes” (González, 1951: 168-9). Pero quizá los antecedentes de la temática se encuentren en diversas y equidistantes influencias: Lizardi, Prieto, Payno, Urbina, Frías, Gamboa y un amplio espectro de etcéteras, pues todos los escritores mencionados se acercaron en algún momento al arrabal (ver anexo 1 con el cuadro de obras reconstruido a partir del libro de Marcelo Pogolotti, *Los pobres en la prosa mexicana*, Editorial Diógenes, S.A.: México, 1978). Debido sin duda a que se acrecentaba su presencia en la ciudad y era una realidad que no se podía tapar con un dedo, se volvió tema de cuentos, novelas y poemas. Para Xavier Villaurrutia: “*Los de abajo* y *La Malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más conscientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo” (Villaurrutia, 1988: 801). Pero para la mayoría de los críticos “todo en estas novelas se resuelve en imaginaria, alucinaciones, metáforas contrahechas —tanto más apreciadas cuando más raras y estridentes— en contrastes violentos y puntos suspensivos. Son novelas de difícil lectura, cansadas, fatigosas. Azuela nunca dominó esta técnica tan diversa y tan distante de su genio creador” (González, 1951: 168-9).

imágenes reflejadas en un espejo cóncavo o convexo. El lector se ve compelido a realizar un arduo esfuerzo de imaginación y de concentración para descifrar estos rompecabezas o crucigramas surrealistas, imaginistas, cubistas, expresionistas, o lo que sean. (González, 1951: 169-170).

Azuela estaba consciente de los efectos que su nueva literatura podría producir en los lectores que no estaban acostumbrados a ser involucrados en las decisiones y sobre todo que no querían hacer el trabajo del escritor.²⁰ Es decir, para el lector común, el autor era responsable de entregarle una obra terminada de principio a fin, con amplias descripciones, con una trama sencilla, para poder seguirla de tarde en tarde, con una idea moral que coincidiera con sus valores tradicionales, o por lo menos, al final los reafirmara, por eso las novelas de Azuela no cumplieron esa expectativa de la época y sus lectores rechazaron su aproximación por esta vía. El resultado fue:

la progresiva marginación de posibles valores estéticos novedosos en la novela, que fueron los que atrajeron especialmente a los que acabaría determinando en sí ese subtipo narrativo. Por eso la fragmentariedad, técnica literaria en sí revolucionaria o innovadora, valorada y empleada más tarde por los Contemporáneos, se fue considerando cada vez con mayor insistencia como un defecto, como un detalle sin importancia en la lectura nacionalista y temática que sufría la novela (García, 1999: 239).

Considerar como defecto la discontinuidad marcó a *La Malhora* y al ciclo vanguardista en su conjunto. Sin embargo, “A pesar de los esfuerzos de los Contemporáneos, durante los años treinta, su lectura de la obra de Azuela se difuminó al institucionalizarse la novela de la Revolución y convertirse Azuela en un representante genérico e ideológico de la Revolución mexicana, basándose en esa representatividad su carácter revolucionario”

²⁰ Al descubrir desde qué momento Azuela comenzó a innovar en su novelística se puede datar su ejercicio alrededor de 1915, aunque fuera descubierto con posterioridad por la crítica. En un artículo publicado el 30 de enero de 1925 titulado “*Los de abajo*”, después de conectar el libro con el naturalismo francés e interpretarlo simbólicamente en relación con la política mexicana de su tiempo, el crítico Eduardo Colín destacó en un detalle puramente estilístico que había observado en la novela, y al que calificó como defecto: “breve y fragmentaria” (cit. en Monterde, 1973: 15) Como explica Rufinelli al analizar esta opinión: “a Colín en 1925 el prestigio del realismo del siglo XIX y el naturalismo legitimamente lo obnubilaban” (Rufinelli, 1988: 189). Lo que verdaderamente interesa de esta crítica es que en ella se observa el anuncio de lo que iba a ir ocurriendo poco a poco con la lectura de *Los de abajo* como novela de la Revolución.

(García, 1999: 247). En realidad, no era difícil que Azuela fuese considerado el novelista de la Revolución a pesar de usar determinadas técnicas narrativas modernas, porque debajo de los monólogos interiores o de la fragmentariedad de su novela era posible ver a un revolucionario fracasado o no, a un marginado social, a un mestizo o a un indígena víctima de penurias económicas. “El caso es que a partir de los treinta el propio Azuela retomó, tras el paréntesis experimental, la preocupación social, el tono naturalista y el tema de la Revolución que caracterizaron sus novelas anteriores a *La Malhora*” (247). Este retorno al naturalismo y al realismo tuvo su origen en el desánimo que lo embargó al no ser entendidas sus obras y menospreciado su estilo por parte de la crítica.

II.1.1 Horizonte de expectativas de los lectores contemporáneos de *La Malhora* (1923)

La decisión de Azuela por una literatura de vanguardia estuvo influida por el conocimiento que acumuló a lo largo de sus lecturas de autores norteamericanos y europeos.²¹ Fue una actitud consciente y meditada, contra la idea que plantea a un escritor disparatado que parece no darse cuenta del ridículo que su obra produjo. Muy probablemente era un riesgo calculado que, además, muchos escritores en América Latina estaban experimentando. En 1923 Azuela tenía cincuenta años y una obra detrás de sí que representaba un capital

²¹ En “El novelista y su ambiente” Azuela nos comparte su llegada al ciclo de vanguardia: “cansado de ser autor sólo conocido en mi casa, tomé la resolución valiente de dar una campanada, escribiendo con técnica moderna y de última hora” (Azuela, 1996, III: 1112). Se refiere sin duda a la utilización de las técnicas utilizadas por sus más admirados autores: Proust, Faulkner, Woolf, Kafka, entre los principales, ya que “no quiso aceptar una estética mimética —una mera copia de la realidad” (Wood, 1977: 194). Azuela confiesa: “Estudié con detenimiento esta técnica que consiste nada menos que en el truco ahora bien conocido de retorcer conceptos y expresiones, para obtener el efecto de la novelada” (Azuela, 1996, III: 1112). Aunque aclara: “no todo consiste en tergiversar palabras y vocablos, oscurecer conceptos y enmarañar cosas, sucesos y personas, como se compone un rompecabezas” (1121). Se trataba de “dar un paso más allá de las apariencias en que se ahonda en las profundidades llegando hasta sus raíces más finas” (1122). Con estas palabras Azuela confirma su vocación experimental que lo llevaría a incursionar en la vanguardia.

artístico para muchos envidiable, aunque nunca dejara de ser cuestionado, en gran medida porque el doctor no tenía un carácter acomodaticio y no buscaba granjearse la buena crítica a cualquier precio. El punto de vista independiente que recorre toda su obra lo avala y en su momento esa libertad le costó la exclusión de los círculos literarios. Raymundo Ramos resume la recepción que tuvo en su tiempo *La Malhora* y las novelas del ciclo vanguardista:

La Malhora (1923), *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1932) son, precisamente, las novelas sobre las cuales el propio doctor Azuela tejió la leyenda negra del rebuscamiento técnico y el truco literario. De barrocas y herméticas las califica Francisco Monterde; novelas de atardecer las llama Luis Leal; de transición las apellida Manuel Pedro González; escritas con métodos de superposición propios de la escuela cubista, asegura Torres Rioseco (Ramos cit. en Azuela, 1969: 11).

En su época la utilización de la elipsis no fue bien vista,²² como apunta Víctor Díaz Arciniega, pues creaba una sensación de vacío: “Por esta razón, no es extraño que la crítica haya mostrado su rechazo inmediato, pues sus estrategias narrativas rebasaban el conocimiento y familiaridad de los lectores comunes y de la crítica de la época de su aparición, e incluso de muchos años después” (Díaz, 2009:209). Sin embargo, para Larbaud,²³ el destacado crítico francés que estuvo atento a la literatura latinoamericana de

²² *La Malhora* no tuvo buena acogida en México —tal vez por aquello que nadie es profeta en su tierra—, pero fue comentada favorablemente en el extranjero. Alfonso Masseras y Valery Larbaud se ocuparon de ella. Valery Larbaud sería —más tarde— el prologuista de *Los de abajo* (*Ceux d'en Bas*), que trasladara del español al francés J. Maurin con la asesoría del Abate González de Mendoza. En ese prólogo asienta que “el estilo de Mariano Azuela, su manera vigorosa y despejada, no deja de tener analogía con la de los escritores que en sus mejores momentos nos recuerdan, más o menos confusamente, la brevedad y la fuerza de Tácito” (Ramos cit. en Azuela, 1969: 12).

²³ El mérito de Azuela había consistido en conseguir que la Revolución mexicana penetrara en la literatura contemporánea de México, lo cual no significaba que fuese hijo literario de la Revolución puesto que la Revolución no interviene por manera alguna [sic] en su formación intelectual y estética. Es decir: *Los de abajo* pertenecían como los Contemporáneos a la nueva literatura mexicana, aunque Azuela se diferenciaba del grupo de poetas ghoetianos en haber usado en sus novelas un tema exclusivo de la inmediata historia de su país. Larbaud apreciaba en Azuela sobre todo sus dotes de narrador moderno y lo corrobora el hecho de que prefiriese *La Malhora* a *Los de abajo*, lamentando que esta última novela se [hubiese] explotado políticamente a pesar de las protestas de su autor (García, 1999: 243-4).

su tiempo, dentro del panorama de las letras mexicanas de los años veinte donde figuraban los Contemporáneos, había que subrayar las dotes de Azuela como narrador moderno.

A la distancia podemos observar que el medio literario de su tiempo, en particular los grandes escritores que podrían haber generado más aparato crítico en torno a Mariano Azuela, un autor que era equiparado con los grandes creadores de la novela telúrica de América Latina, guardaron silencio o por lo menos se mantuvieron en los márgenes de una reflexión ligera y hasta superficial.²⁴

II.1.2 Serie literaria

Existe una polémica para ubicar lo que se conoce como el surgimiento de la vanguardia en América Latina, para este estudio he seguido el planteamiento de situar a los años veinte como fecha de la efervescencia innovadora, pero para algunos críticos es hasta los cuarenta.²⁵ Otros críticos como veremos más adelante consideran al modernismo como nuestra primera vanguardia mexicana lo que nos llevaría al último cuarto del siglo XIX. Por difícil que parezca todos tienen un poco de razón en la medida que es más correcto hablar de las vanguardias en plural, ya que fueron muchas y variadas las corrientes que se gestaron

²⁴ Por ejemplo, Alfonso Reyes, al referirse a *La Malhora* en una carta escrita al doctor Azuela expresó que: “le cautiva e interesa desde las primeras páginas” y reconoce el valor de su “ambiente mexicano” (Azuela, 1969:29). Comentario poco profundo viniendo de quien sería un referente de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX, y más importante aún, de quien no coincidía con las ideas estéticas del jalisciense, si bien siempre lo ubicó con toda claridad y respeto, como un gran creador que estaba construyendo la novela mexicana.

²⁵ Cecil G. Wood (1977:187) cuestiona la caracterización que críticos tan distinguidos como Juan Loveluck y Emir Rodríguez Monegal han hecho en torno a la aparición de las vanguardias en América Latina, pues ellos registran 1940 como la fecha en que ocurrió un cambio definitivo en la estructura y las técnicas tradicionales, y en las preocupaciones temáticas de la novela hispanoamericana, y Wood hace notar que el ciclo de vanguardia de Azuela comienza en 1923 con la publicación de *La Malhora*.

a partir de la decadencia del romanticismo. Pero quizá sea interesante profundizar en la tradición literaria específica de nuestro autor como lo hace Raimundo Ramos:

Azuela había leído sistemáticamente a los clásicos de la narrativa francesa, en cuya yema se encuentra el origen de sus predilecciones como novelista: Balzac, los Goncourt, Zola, Daudet, Maupassant; sin olvidar a France, Proust, Guide y Sartre, y entre los autores de habla inglesa a Huxley, Caldwell, Dos Pasos, Faulkner y Virginia Woolf, quienes —en opinión de Azuela— no sólo merecen atención sino los más calurosos aplausos de los lectores que no son bobos fáciles de embaucar (Ramos cit. Azuela, 1969:16).

Podríamos decir que Azuela llevó a cabo por lo menos dos ciclos de lectura, por un lado la vertiente que pasaba por el romanticismo, naturalismo y realismo; y por la otra la de la lectura de los autores de vanguardia, tanto europeos como norteamericanos. Descubriendo que ambos caminos tienen el mismo origen: el romanticismo.

¿En qué momentos se dieron los distintos cambios de estilo según los críticos?²⁶ Las primeras novelas de Azuela narraban la vida en el campo al abrigo del porfiriato desde el estilo realista, describiendo la vida en las haciendas con patrones buenos, malos y regulares; luego hicieron su aparición los ambientes urbanos de Guadalajara, ciudad que conocía perfectamente porque había estudiado ahí y en la que ubicó su novela corta *María Luisa* con un tono naturalista; finalmente surgieron las novelas donde la ciudad de México y la Revolución ocupan los dos grandes temas que desarrollará con toda amplitud, siguiendo la evolución tanto de la metrópoli como del movimiento social y armado. El rasgo de genialidad de Azuela consiste en que al interior de estilos que aparentemente ya

²⁶ “Este ciclo vanguardista fue producido por Azuela en un tercer periodo; el primero fue de la época porfiriana y el segundo del revolucionario. En estos dos primeros grupos narrativos, Azuela mantuvo la estructura lineal de la anécdota como un eficaz instrumento de cohesión anecdótica” (Díaz, 2009: 203). Para Manuel Pedro González es posible distinguir los momentos creativos del doctor y las obras más acabadas en cada caso: “Dentro, pues, de esta modalidad espuria (la vanguardia), *La luciérnaga* es el más logrado de sus tres intentos y hay que colocarla junto a las otras tres que mejor ilustran las variantes que en su trayectoria literaria cultivó: *Los de abajo* (novela de tema y técnica revolucionarios); *Las tribulaciones de una familia decente* (fórmula naturalista); y *El camarada Pantoja* (novela de sátira política y de intención moralizante)” (González, 1951: 170).

están determinados, él les aporta rasgos de modernidad. Es el caso de *Andrés Pérez, maderista* con el uso del antihéroe o de *Los de abajo* con la fragmentación narrativa, o de *Las tribulaciones de una familia decente* con la utilización de un narrador en la primera parte equiparable al idiota de *El sonido y la furia* de William Faulkner. A mediados del siglo XX el influyente crítico Pedro Manuel González afirmaba categórico que México había producido dos narradores de gran talla y de fuerte originalidad: “José Joaquín Fernández de Lizardi y Mariano Azuela. La influencia de Azuela en la novela mexicana posterior a él —sobre todo en la producida entre 1930 y 1940— es tan honda como la que Lizardi ejerció sobre la escrita en el siglo anterior” (González, 1951: 11). Y concluía su comentario ubicándolo en un lugar excepcional: “Azuela es la figura más destacada de la novelística mexicana actual (1951). Es también el más traducido y el que interesa fuera de México. Su nombre surge siempre apareado con el de Gallegos, Rivera y Güiraldes como las cuatro más altas cimas de la novela hispanoamericana” (12).

La década de 1920 es rica en expresiones novelísticas, una de ellas es la colonialista que se menciona poco frente a la estridentista o la de Contemporáneos.²⁷ En este contexto, como he mencionado antes, Azuela parece que siempre está ensayando otra vía creativa. Pero en este periodo se lleva a cabo un diálogo entre estos estilos, y en particular en una obra como *La Malhora*, encontramos elementos de todas esas corrientes insertos en su

²⁷ Rafael Olea Franco siguiendo la propuesta de Brushwood —“La novela colonialista fue más cultivada que la novela de la Revolución” (Brushwood, 1993:327)— nos invita a tomar en cuenta las distintas corrientes literarias que convivieron con la obra de Azuela, y en particular, a reflexionar en torno a la corriente colonialista encabezada por Artemio de Valle Arizpe, Emilio Abreu Gómez, Alfonso Cravioto, Genaro Estrada, Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde, por un lado (Olea, 2001: 83). Por otro, debemos tomar en cuenta lo expuesto por Rosa García Gutiérrez en *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución mexicana*, donde documenta la colaboración de Azuela con dicho movimiento y los puntos de encuentro entre sus estéticas. Sin olvidar que también gravitaban en esos años el estridentismo y la novela lírica. No en vano Enrique Anderson Imbert diagnostica a Mariano Azuela contagiado de “estridentismo” y con “unas pocas ronchas sobre la piel”. Asimismo, se alegra de que eventualmente “recobr(ara) la salud y volvi(era) a lo suyo, que era la crónica, la crítica sociales [sic]” (García, 1993:443).

narrativa. El escritor excéntrico se asoma y convive, toma prestados otros tonos y recrea, como en un juego, su propia voz. El momento más experimental de Azuela rendirá sus mejores frutos con el ciclo narrativo de vanguardia: *La Malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*.

II.1.3 Horizonte de expectativas de los lectores de hoy

El lector actual de *La Malhora* identifica los cambios en la estructura y la innovación en la técnica narrativa, así como los conflictos psicológicos y existenciales que están presentes en su historia.²⁸ La interpretan como una expresión de los problemas humanos. Los elementos cinematográficos de los que se sirve el escritor hacen su obra más legible al lector de hoy, en la medida que nuestra cultura está más acostumbrada a los cambios espacio temporales que propicia la reminiscencia y la extrapolación. En nuestros días ya no

²⁸ En 1977 Cecil G. Wood publica en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* un ensayo sobre el ciclo experimental de Azuela, en particular el de *La luciérnaga*, pero incluye en sus comentarios a *La Malhora* y *El desquite*, donde apunta que con “la publicación en 1923 de *La Malhora* se inicia Azuela en la producción novelística de un nuevo ciclo que se caracteriza por cambios en la estructura e innovación en la técnica de su obra”, cuya característica reside en “evocar acertadamente, mediante el uso de recursos novelísticos entonces nuevos, los diversos conflictos psicológicos y existenciales” (Wood, 1977:185). Considera que “Azuela no está contento con meras observaciones psicológicas o sociológicas sobre los actores de su drama. Ya no basa su novela en la tradicional oposición [entre] civilización [y] barbarie, ni en la lucha del hombre contra la naturaleza; ni le satisface una mera descripción de los conflictos resultantes [busca] una presentación de la compleja red de conflictos humanos” (190). Y que, además, “Azuela usa la técnica cinematográfica de *fadeout* o de *flashback* para señalar los cambios espacio-temporales” (193), sin atenerse a un “básico desarrollo cronológico” (193). En particular le resulta interesante el manejo que hace del sueño que: “funciona como nexo espacial e introduce un continuo temporal paralelo, usa lo onírico para indagar en la mente del personaje” (193). Laura Adriana González Eguiarte profundizó sobre este aspecto en su ensayo “Presencia del lenguaje cinematográfico en la narrativa moderna de Mariano Azuela: un análisis comparativo” donde encuentra que Azuela “adquiere un tono intimista, disminuye la crítica social para volverse moral y ética, explora el pensamiento de sus personajes y su percepción —muchas veces alterada— de la realidad” (González Iguiarte, 2002:119). Para Laura Adriana el cine aporta a la literatura una suma de: elementos [que] son recuperados por algunas corrientes literarias de vanguardia, en particular el futurismo, y más tarde por la novela, empleando técnicas como el pancronismo, los saltos temporales, la fragmentación en secuencias y la estereoscopia (alternancia de diversos puntos de vista o narradores en primera y en tercera persona, en otras palabras, entre una visión objetiva y una subjetiva) empleados por Conrad, Huxley, Woolf y los norteamericanos de la generación perdida, William Faulkner y John Dos Passos (121).

es necesario seguir un desarrollo cronológico en el relato de la historia. Estamos acostumbrados a ver representados sueños, a escuchar soliloquios y visiones alteradas de la realidad. Podemos convivir simultáneamente con una visión objetiva y otra subjetiva al expresar los puntos de vista en una narración.

En el siglo XXI los críticos han visto con claridad que el tiempo y la conciencia están en el centro del proceso creativo de Azuela.²⁹ Para nosotros el tiempo real es una interpretación subjetiva que nuestra psicología elabora para explicar el mundo. Algunos críticos ponen énfasis en la elipsis que Azuela utilizó en esta novela.³⁰ Pero ahora este elemento es asumido como una herramienta discursiva.

II.1.4 Estructura apelativa de la novela *La Malhora* de Mariano Azuela

¿Cuales son los elementos que más nos llaman la atención de *La Malhora*?, ¿qué nos seduce de su narrativa con respecto a lo que se escribía en su tiempo? La literatura solo

²⁹ “El tiempo y la conciencia son los materiales con los que opera el análisis del novelista. O tal vez, mejor sería afirmar que la novela moderna se construye sobre las premisas del tiempo psicológico, de un transcurrir subjetivo y, sin embargo, absolutamente real” (Ramos cit. en Azuela, 1969: 11). Por eso se ha dicho, como apunta Monterde en el prólogo a las *Obras Completas* de Azuela, que se trata de un periodo que merece “atención más detenida que aquella que la crítica suele prestarle” (Ramos cit. en Azuela, 1969: 11). A este respecto Rafael Olea Franco piensa que: “Por fortuna, la historia literaria se ha encargado de desmentir (los malos augurios de Victoriano Salado Álvarez), pues es obvio que algunas de las supuestas deficiencias endilgadas a Azuela por sus detractores —brevedad y fragmentarismo, uso de un lenguaje popular— son rasgos de estilo que ahora consideramos positivos y revolucionarios, ya que a partir de ellos se desarrollaron nuevas y exitosas tendencias de la narrativa mexicana contemporánea” (Olea, 2001:77).

³⁰ Víctor Díaz Arciniega considera que “*La Malhora* es una novela con los tres elementos básicos y convencionales de una narración realista/naturalista: introducción, desarrollo y fin” (Díaz, 2009: 209) Si bien, como ya se ha dicho arriba recurre permanentemente a la elipsis para crear huecos que debe llenar el lector. Sin embargo, la complejidad de la novela y su estructura desmienten esa aparente sencillez. Estamos frente a una novela diseñada desde los parámetros de la vanguardia en la que Azuela desea formar parte del grupo de escritores que está transformando la literatura de su tiempo.

existe cuando es leída,³¹ en ese momento se reúne en el lector implícito, la propuesta de un autor y la interpretación de un lector. Alberto Vital resume el concepto de estructura apelativa “como el conjunto de elementos intratextuales cuya función básica consiste en exigir la participación del lector, quien de ese modo se ve apelado o llamado a completar el sentido del texto” (Vital, 1994: 21). Con *La Malhora*, Azuela llevó al límite los requerimientos solicitados al lector y desafortunadamente, en su tiempo, no logró una retroalimentación que propiciara la continuidad de este estilo.

La literatura en general, pero en particular la literatura de vanguardia, para lograr su efecto tiende a crearse con una indeterminación característica. Los elementos más comunes son los llamados vacíos o blancos de información como los denominó Iser, una ausencia de datos que obliga al lector implícito a participar en tanto: “entidad humana abstracta que se halla en condiciones de responder a todas las exigencias que le plantea la estructura apelativa, así como leer el texto de una manera coherente y completa, relacionando los elementos presentes en el texto con los ausentes pero necesarios para su comprensión” (Vital, 1994: 22). Azuela dio en este aspecto un gran salto adelante introduciendo en la literatura mexicana una narrativa ágil que sólo se permitía los mínimos indicios para su comprensión. En este sentido su construcción del imaginario ciudadano de ambiente lumpen puede parecer fantástico, exagerado, casi como un montaje exacerbado.³²

³¹ Y es que como apunta Wolfgang Iser, el creador de este concepto en 1975: “un texto sólo despierta a la vida cuando es leído” (Iser, 1987: 100). Pero el problema es que, al parecer: “los textos juegan a las escondidillas con los interpretes” (100). O retomando la frase de Northrop Frye: “Se ha dicho de Boehme que sus libros son como un picnic, al que el autor trae las palabras y el lector el significado. Puede que esta observación haya sido concebida como una burla a Boehme, pero es una descripción exacta de todas las obras literarias sin excepción” (131). “Estamos condenados a entender sólo una parte de todo lo que podrían decirnos los documentos” (Vital, 1996:9) como lo lamentará Vital.

³² Ya lo ha definido Hans Robert Jauss: “el mundo del texto aparece como fantástico, porque contradice todas nuestras costumbres, o aparece como trivial, porque coincide en forma tan perfecta con ellas” (Jauss, 1987: 103).

En el caso de *La Malhora* se reproduce el ambiente de una pulquería, pero desde el punto de vista de varios personajes que viven en ese lugar experiencias simbólicas y vitales que rayan en el delirio, a través de un narrador heterodiegético y uno homodiegético que se intercalan en los capítulos y que, a su vez, permiten el dialogismo en forma amplia, a la manera de quien se encuentra en una plaza pública donde todas las voces toman la palabra y se expresan con libertad en sus términos, como lo propuso Bajtin en *Problemas de la poética de Dostoievski* y en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*.

Si quisiéramos resumir la anécdota de *La Malhora* podríamos ponerla en estos términos: la protagonista es Altagracia, una prostituta alcohólica que trama la venganza en contra del asesino de su padre y raptor, Marcelo, un pintor de brocha gorda, y su cómplice, la dueña de una pulquería, la Tapatía. Desde la infancia la protagonista está predestinada al alcoholismo pues ambos padres lo padecían. A lo largo de los once años que transcurren en la novela, el lector es testigo de sus numerosos intentos de regeneración para verla caer una y otra vez en su adicción por el pulque y la marihuana.

La sensación de hueco producida por la elipsis es evidente, pues la novela está elaborada de una manera fragmentaria, desde el momento que la protagonista ha sufrido el daño mental y posee una conciencia deteriorada que le han producido el alcohol y las drogas. Particularmente existen áreas de olvido en torno al crimen de su padre lo que deja espacios vacíos sin completar. Por eso nos preguntamos junto con Raimundo Ramos, “¿existe realmente hermetismo barroco, transición de atardecer o superposición cubista en esta trilogía azueliana?” (Ramos cit. en Azuela, 1969: 11). O, como parecen coincidir varios de sus más importantes críticos, “¿no se tratará, simplemente, de una nueva manera de acercarse a la realidad, interpretándola, y valiéndose para ello de una doble disección de

la conciencia y el tiempo?” (11). A lo largo de esta tesis se expondrá cada uno de los elementos innovadores de Azuela en este sentido, sobre todo porque utilizó la elipsis y el monologo interior.

II.1.5 Título, subtítulos (capítulos) y estructura

Desde el título, *La Malhora*, Azuela logra darle nombre a su personaje cargándolo de connotaciones simbólicas muy ricas: prácticas antiguas, exotismo, misterio, fuerza, etcétera. Además, al sustantivar el término y feminizarlo introduce lo que se denomina la “isotopía de lo femenino” (Vital, 1994: 48) que permite una identificación con un determinado lector: “*La Malhora* desea insistir en la apreciación de la heroína a través de sus percepciones embotadas y, así, mostrar al lector la imagen de la corrupción más acabada carente de escapatoria” (Díaz, 2009: 209).

Una posible lectura de *La Malhora* podría indicarnos que se trata de una novela picaresca donde Altagracia a la manera del Lazarillo va pasando de amo en amo sufriendo más o menos según el personaje en cuestión. Pero resulta que al interior de la novela se dan cita varios estilos diferentes, según la lógica de cada capítulo: naturalismo, estridentismo, realismo, costumbrismo, rasgos de la novela de la Revolución, etcétera, pero todos estos estilos trastocados por una voluntad vanguardista, más cercana a la novelística de Contemporáneos. Quizá frente a lo que estamos es ante una forma del dialogismo expresado por Bajtin llevado al extremo, quien veía en la novela hispanoamericana una forma incompleta y un lugar de encuentro de historias distantes y de lenguajes conflictivos, sin lenguaje unitario, pues Azuela construye su novela con una palabra orientada hacia la

palabra del otro, logrando un cambio del discurso en su literatura.³³ Azuela divide la novela en cinco capítulos: “Bajo la onda fría”, “La reencarnación de Lenin”, “Santo... Santo... Santo”, “La Tapatía, se pintan rótulos” y “La Malhora”. En cada uno de éstos, permite que todos los actores se expresen en sus términos y definan su espacio de acción. Su cronotopía como definición de tiempo y espacio inventa a la ciudad de México en los arrabales de principios de los años veinte, documenta la creación de la ciudad moderna y su crecimiento desordenado.

El montaje en sus diversos empleos constituye una estrategia de apertura, ya que propicia en el lector un proceso mental de edición (cortando y pegando los planos, es decir el armado del rompecabezas) o reconstrucción para poder ordenar la trama cronológicamente, inferir episodios entre las elipsis, reubicar en tiempo y espacio a los *flashforwards* (extrapolaciones) y *flashbacks* (reminiscencias) y formarse un juicio propio con respecto a la multiplicidad de puntos de vista, expositores de una misma acción para desentrañar, de esta manera, el universo del autor (González Eguiarte, 2002: 145). Y en este contexto “La maestría innovadora de Azuela es evidente también en su empleo de los elementos de tiempo y espacio, [cuya] ruptura de la norma tradicional en cuanto a estas dos coordenadas indica la conciencia de la necesidad de lograr simultaneidad y dramatismo en la presentación de lo relacionado con el estado psicológico del ser humano” (Wood, 1977: 193).

Se ha dicho que las novelas de vanguardia de Azuela están elaboradas con estructura cinematográfica, porque cuentan una historia a través de detalles significativos que reúnen la percepción de varios de los cinco sentidos. Es decir, no describen a la manera

³³ Ver “Bajtín y la novela” en *Valiente Mundo Nuevo* de Carlos Fuentes, 35-38 pp., donde Fuentes hace un apunte sobre la teoría del dialogismo y la novela hispanoamericana.

realista con lujo de detalle. Por el contrario, sólo muestran partículas cargadas de emotividad, que se suceden a gran velocidad. Laura Adriana González Eguiarte destaca la fragmentación de las descripciones: “enumeración de una serie de estímulos, principalmente visuales y sonoros, sin aparente conexión, de manera que sugieren el montaje de planos o imágenes individuales con el fin de crear la atmósfera. La lógica sintáctica en estos casos es violada, pues se trata de estímulos sensoriales que se presentan tal y como sucede en la vida real, de manera que se organicen en la mente de la persona que los percibe” (González Eguiarte, 2002:127). Esa rapidez y aparente desorden, que aportan estas construcciones verbales, que parecen no tener sentido o ruta definida y que, por lo tanto, nos ponen a la deriva generándonos vértigo durante su lectura.

II.1.6 Dialogismo en *La Malhora*

Azuela caracteriza a su personaje Altagracia, más conocido como la Malhora, utilizando el dialogismo en dos sentidos posibles. Por una parte, como reflexión mental, casi podríamos decir un monólogo; esto es evidente en el pasaje donde se despide del practicante médico del hospital que ha sido el único interesado en su caso:

“Señor practicante, adiós”. Me voy llorando mi mal sin remedio y las esperanzas que dejo aquí enterradas...El primer día todos me oyen; pero al siguiente unos me tuercen la cara y otros ni hablar me dejan. “No tienes nada, muchacha; lo que te falta es esto y esto y estotro.” ¡Sus lenguas! No por mí, señor practicante; sé donde nací y entre que gente me crié... También es cierto que no sé expresarme como la gente, que soy tonta... pero ¡esa tonadilla! “¿qué le duele?” Me duele eso, que nada me duela; pero esta es mi falda de hace cuatro meses y esta no es mi cintura de hace cuatro meses... (Azuela, 1941: 71).

Por otro lado, Azuela utiliza lo que Bajtin llamó relato polifónico o dialógico, donde cada personaje se expresa en sus términos, en su tono para delinear su personalidad:

Del fondo sombrío y grasiento, entre la hilachera tumultuosa, una voz:

—Marcelo... Marcelo...
 Una voz metálica con sonoridades de aguardiente.
 Y en el fondo también, Epigmenio rechinando las quijadas porque la Tapatía se le escurrió de las manos. Su rugido de despecho se ahogó en la alharaca.
 —Marcelo, cuánto me alegro de verlo ya así...
 Dígame...
 Él le tendió la diestra. En su rostro no había más barruntos de tempestad.
 —Patrón, aquí dos medidas.
 —Dígame, Marcelo, ¿qué tenía, pues, esta tarde?... Algo le ha pasado, no me lo niegue...
 El Flaco acabó “Una Furtiva Lágrima” y vino a saludar a Marcelo.
 —¿No me das, pues, un abrazo, cuate? ¡Hoy nací de vuelta! ¿Cómo?, ¿no viste, pues, nada? Si no ha sido por el calabrote a estas horas soy difunto.
 La frialdad de Marcelo era insultante, pero el Flaco manejaba mejor la brocha que el puñal y un do de pecho era el vértice de su voluntad y de sus anhelos. Se alejó vocalizando una nueva canción (Azuela, 1941: 16-7).

Para Eliud Martínez “al dramatizar sus novelas modernas Azuela modifica las posturas desempeñadas por narrador y lector. Restando énfasis a aquél, Azuela invita a éste a visualizar su imaginación y ser un más activo participante, socio creador, en la reconstrucción o en la creación de sus novelas” (Martínez, 1981:111). El diálogo, por una parte, se puede destacar como una fuente narrativa del periodo y por la otra, el monólogo interior, ambos facilitan la revelación de conflictos en *La Malhora* a lo largo de sus distintos trances, ya sea de desquiciada, adicta, paciente, beata o reincidente. Estilo dialéctico el que construye Azuela y de una lucidez cruda y fría, que sólo es posible mediante un control estricto de las voces narrativas: “Como en el cine, el cambio de las voces narrativas es casi imperceptible y el autor prácticamente no lo marca, salvo por el empleo de un doble espacio y las comillas, de manera que en una lectura rápida los dos narradores se sucedan y cambie el punto de vista” (González Eguiarte, 2002: 130). Azuela pone la historia en pie aceleradamente, mostrándonos aspectos significativos de un cuadro, como lo observó Villaurrutia al referirse a las aportaciones del novelista que lo hacían un autor innovador tanto del lenguaje como de la técnica y la composición.

II.1.7 Estilo

A principios del siglo XX se produjeron nuevos estilos y estructuras artísticas vanguardistas: surrealismo, futurismo, dadaísmo, etcétera, e innovaciones estructurales narrativas: monólogo interior, el fluir de la conciencia, la libre asociación de ideas y la introducción del psicoanálisis. Se genera una aparente paradoja entre la narrativa habitual, concisa y sencilla de Azuela y sus aspiraciones de acceder a la novela moderna cargada de recursos experimentales:

Como muchos de sus contemporáneos europeos y norteamericanos, Mariano Azuela está al día en la evolución y desarrollo seguido tanto en las otras artes como en la teoría crítica y artística. Tendencias europeas tales como el cubismo, futurismo, imaginismo, dadaísmo, surrealismo y estridentismo mexicano, dejan su marca en las tres novelas modernas en: la estructura narrativa fragmentada y descontinuada, la supresión de conectivas sintácticas, el énfasis en la imagen, el destrozamiento y reensamble de formas para crear nuevas estructuras, la dislocación y sobreimposición del tiempo y la simultaneidad, así como en la atención dada al dinamismo de la tecnología y la vida moderna (Martínez, 1981: 108)

Ya Rodolfo Mata ha explicado las aportaciones de la vanguardia en su ensayo “Las ideas estéticas del estridentismo” donde utiliza la “dialéctica de los movimientos” (actitudes activista, antagonista, nihilista y agonista), descrita por Renato Poggioli en su *Teoría dell'arte d'avanguardia* (1962). Y Mata se pregunta, ¿qué se entiende por movimiento de vanguardia? y ¿cuáles son las características con las que debe cumplir una expresión artística para considerarla de vanguardia? A lo que responde que es un momento crucial en el desarrollo progresivo de las formas, reflexionando hacia el interior de la obra de arte, un conocimiento de los recursos de que dispone el creador (materiales, técnicas de composición), experimentación, aventura estética y búsqueda de lo nuevo (Mata, 1999: 119-21). Todo lo anterior en un contexto donde el arte volvería a tener un papel social, dejaría de ser un fin en sí mismo, sin que esto significara forzosamente un compromiso ideológico o militante (Burger, 1987: 103-6). Mata traza el camino del estridentismo

vinculado con el futurismo italiano y con el ultraísmo, primero español y luego argentino; y explica que los estridentistas aceptaron, junto con otras vanguardias latinoamericanas, haber imitado o reescrito a autores extranjeros, principalmente europeos, por cuestiones de prestigio, aunque protestaron ante cualquier imitación que hicieran de ellos sus compatriotas (Mata, 1999: 157). En ese contexto, Azuela no forma parte del grupo, pero desde tiempo atrás —incluso antes del estridentismo— Victoriano Salado Álvarez consideró al doctor “neta y francamente nihilista” (cit. en Monterde 1973:23).

Contemporáneos propició la producción de las novelas herméticas de Azuela y también su participación directa en la revista *Contemporáneos*. Bernardo Ortiz de Montellano consideraba que “[Azuela] guarda, a través de los años, toda su fuerza de alma del arroyo: y su factura literaria —dentro de ciertas modas— sigue un estilo propio y muy nuestro. Después de releerla me afirmo en mi preferencia” (Azuela, 1969: 187).

Las opiniones llegan a ser contradictorias en torno a *La Malhora*. Por una parte José María Benítez la reconoce por “la unidad pura, dando un efecto de armonía que en nuestros novelistas no existe; el trazo firme, sin miedo y sin tacha; literariamente modernísima, con una especie de simultaneísmo que en cierto grado la colocan en un plano al que sólo llegan los electos” (Azuela, 1969: 222). Otros, en cambio aducen: “Pero tal estilo dialéctico y lúcido lo sustituye Azuela por el escueto y entrecortado” (Wood, 1977:191). Y se concluye “técnicas narrativas que Azuela emplea en esta novela tienen ya sus orígenes en *Los de abajo* (1915), donde el uso deliberado del diálogo como fuente narrativa se puede destacar como un adelanto en la novelística del periodo” (187). Wood resume que Azuela intenta indagar en la mente de los personajes y revelar estos descubrimientos, mediante un proceso complejo e innovador que utiliza un resumen narrativo dado por una voz omnisciente de tercera persona, o por medio de cartas o de artículos de periódico, recuerdos (dramatizados

o en forma de diálogo), monólogos o diálogos interiores. A menudo, el asunto nos lo ofrece un personaje que está bajo la influencia del alcohol o drogas, que padece un dolor intenso o un conflicto mental (187). Y con ello Azuela crea este tipo nuevo de novela, con un estricto control de la voz o voces narrativas, un cambio en el estilo y un empleo innovador del tiempo y el espacio en la novela (187). Es importante destacar “influencia de las traumáticas experiencias junto con esa misma culpabilidad provocan crisis que, en una manera bergsoniana, conducen al surgimiento de recuerdos proferidos en monólogos o diálogos balbucientes. Estos los emplea el autor tanto para rellenar el argumento como para facilitar una presentación gráfica del funcionamiento interno de este personaje” (188).

II.1.8 Editores

Azuela fue en gran medida su propio editor, o cabría decir, el primer editor de su numerosa producción literaria; en una carta de su *Epistolario* expresa: “*La Malhora* es una novelita agotada desde que la publiqué hace ocho años en edición privada que nunca se puso a la venta, por haber hecho un tiro único de cien ejemplares. La revista *Contemporáneos* de esta ciudad (de México) hizo una reimpresión trunca de esa novela en dos números (Azuela, 1969:116-7). Conocemos de *La Malhora* la edición de la Imprenta y Encuadernación de Rosendo Terrazas, 1923. Una segunda edición en *Contemporáneos* (núms. 30, 31 y 32, nov. de 1930 a enero de 1931), incompleta porque le falta el capítulo final que da título a la novela. Y una tercera edición en *Botas*, 1941 (con *El desquite*). También se publicó un capítulo “Santo... Santo”, en *El Universal Ilustrado* (Las Mejores Páginas de los Buenos Libros), 8 de oct., 1925. En 1958 aparecieron las *Obras Completas* editadas por Alí Chumacero, con introducción de Francisco Monterde en el Fondo de Cultura Económica en

tres tomos; *La Malhora* aparece en el segundo tomo junto con las demás novelas cortas de Azuela. En 1968 se editaron por primera vez en un sólo volumen las 3 novelas de Mariano Azuela: *La Malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*, con prólogo de Raymundo Ramos en la colección Popular del Fondo de Cultura Económica, que resultó una edición con reimpressiones año con año.

II.1.9 Premios

En la biografía de Mariano Azuela existen contadas menciones a premios; la que refiero a continuación viene al caso:

Daba Azuela los últimos toques a *La Malhora* cuando un grupo de jóvenes literatos convocó a un concurso de novela, género que no solía ser el más socorrido por aquella época. Había un premio de cien pesos y Azuela participó más con la esperanza de dar a conocer su obra que con la de obtener el galardón económico. El presidente del jurado lo era el licenciado Alfonso Teja Zabre —historiador y literato a sus horas—, lo que preparó el ánimo del novelista para tomar parte en la contienda (Ramos cit. en Azuela, 1969: 11).

Cual sería la sorpresa del doctor cuando “El concurso se declaró desierto y Azuela quemó algunos de sus manuscritos” (Ramos cit. en Azuela, 1969: 11). En 1943 es nombrado miembro fundador del Colegio Nacional. Al final de su vida recibió el Premio Nacional de Literatura (1950) y lo interpretó como un tácito reconocimiento a la libertad de expresión y a la disidencia que siempre había ejercido.

II.2. Aspectos vanguardistas de la novela corta *La Malhora* de Mariano Azuela

Se hicieron el ruedo y el silencio obligatorios.
Golpes secos, respiraciones jadeantes; dos bultos
grises que se revuelcan. No hay tiempo de saber
quién anda arriba o abajo. Las dos tienen ya
sangre en las manos y la cara, cuando se oye un
chillido de rata cogida en la trampa. Ambas se
ponen en pie y se separan. La Malhora lleva entre
los dientes un fragmento del lóbulo de
la nariz de su contraria.

Mariano Azuela, *La Malhora*

Tan sólo DADA puede hacerle a usted escapar al destino.

Tristan Tzara, *Manifiestos*

Me pregunto, como lo hizo Rodolfo Mata y algunos otros críticos que me anteceden, ¿qué hace vanguardista a una novela?, ¿en qué radica la innovación necesaria para integrarse a ese canon? Este apartado intenta documentar las aportaciones vanguardistas, que en una novela corta como *La Malhora*, pudieron hacerse presentes de manera novedosa y que fueron reconocidas en su momento por algunos críticos y escritores. Hugo Verani ha descrito las principales expresiones de que se tiene noticia en Hispanoamérica de movimientos de vanguardia, sus reclamos e inquietudes. A partir de su trabajo haré contrapuntar el camino seguido por Azuela. Verani describe los límites temporales de los vanguardismos entre 1916 y 1935; particularmente ubica que las inquietudes renovadoras se canalizan hacia 1922 —año de eclosión vanguardista en Latinoamérica— ya que en este periodo se suceden manifiestos, polémicas, exposiciones y movimientos encaminados por la “furia de novedad”:

A fines de 1921 aparecen la hoja mural *Prisma* de los ultraístas argentinos y la proclama volante *Actual* de los estridentistas mexicanos, irrumpen el postumismo dominicano y el diepalismo puertorriqueño; en 1922 se celebra la Semana de Arte Moderno de Sao Pablo, se funda *Proa* en Buenos Aires, se publica *Trilce* de César Vallejo, *Veinte poemas para ser*

leídos en el tranvía de Oliverio Girondo, *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce y *Desolación* de Gabriela Mistral; a principios de 1923 salen *Fervor de Buenos Aires* de Borges y *Crepusculario* de Neruda. Durante la década de los veinte el florecimiento de los *ismos* fue más vasto de lo que usualmente se reconoce y respondió a particularidades propias de la realidad latinoamericana (Verani, 1990: 11).

Lo que pretendo es documentar, en la medida de lo posible, en qué consiste lo novedoso de la narrativa de este periodo en Azuela y en particular en *La Malhora* (1923). Durante su formación temprana, Azuela estuvo rodeado de varias corrientes literarias, principalmente el realismo y el naturalismo, el romanticismo se le presentó como han expresado algunos críticos tamizado por el modernismo —Paz lo llamó forma americana del romanticismo—. Más tarde, a su alrededor se escribía novela lírica, novela colonialista, estridentista, por citar las corrientes más evidentes del inicio de 1920. De las artes plásticas surgían movimientos como el dadaísmo, el futurismo, el expresionismo y el cubismo. Vanguardias que buscaban nuevas formas de expresión; como ha explicado Poggioli en *Teoría del arte de vanguardia*, con el romanticismo, el arte dio fin a las escuelas y se instituyó en una forma de expresión que a la vez innovaba y expresaba una ruptura y un malestar. Lo que viene después es la constante aparición de corrientes y contra corrientes. Octavio Paz en *El Arco y la lira* y en *Los hijos del limo* describió los caminos que siguieron el arte, y en particular la literatura durante este cambio, por demás rico y complejo. Paz se identificó particularmente con el surrealismo de André Bretón y con las aportaciones de Mallarmé. Azuela conoció desde el surgimiento los movimientos vanguardistas en el arte y la literatura y decidió en el periodo que va de 1923 a 1932 ensayar la novela con los parámetros de estas nuevas corrientes. El resultado inicial de esa búsqueda fue *La Malhora*.

Escrita como un cuadro cubista, *La Malhora* es una novela corta que descompone los motivos y los presenta en múltiples facetas en lugar de mostrarlos desde un mismo

punto fijo, de tal modo apreciamos muchos aspectos distintos de un mismo objeto o personaje, en este caso Altagracia, la protagonista, y su circunstancia. Para ello Azuela se sirve de elementos expresionistas al distorsionar y exagerar, con fines estéticos, los aspectos emocionales, las situaciones en las que se ve envuelta la Malhora según corran por sus venas alcohol, drogas o éxtasis religioso:

Cosa extraña: parece que ha adquirido un sentido nuevo en los seis años de ausencia. No un sentimiento, simplemente una constancia de algo insospechado; lo inarmónico, lo asimétrico, lo deforme, lo feo.

La anarquía de la línea y del plano en casetas, barracas y puestos arrojados al azar. Anarquía del color incoloro. Hormiguero de rostros hoscos y cansados, párpados de bayeta, piernas sopladas, cachuchas, un tejano sarnoso, toallas y sweters imposibles. Harapos que van y vienen en la impasibilidad sublime de la inconsciencia. Fraternalmente de la mano la maldad y la imbecilidad que se ignoran. Por los suelos escuadrones de zapatos embetunados, gestosos y gachos de fatiga e insolación; a los bordes de los tejamaniles sin ensamble y de las hojadelatas chorreando moho, tendederos perpetuos de ropas descoloridas y flácidas como ahorcados. Un canario, la espada de general y una biblia protestante; afroditas económicas, la oración del Justo Juez y un durmiente de acero; una alcachofa agusanada y sobre el lomo de un armadillo vivo un bonete de cura. Mobiliario, vestuario, bestiario y vituallas. Letras, industrias, bellas artes y forrajes. Vertedero de todo el desecho de México en remojo y remozo. El gran colector de la calle de la Paz roto en una cloaca. La omnipotente pátina de la mugre abillantándolo todo, como es brillante y repulida la superficie de un pantano.

Altagracia se estremece, pues, en un calofrío sentimental mitigado. Es su medio... y no... ¡tanta cara desconocida! (Azuela, 1941: 60-1).

Precisamente, por estas características transformadoras —adolescente, drogadicta, alcohólica, beata, redentora—, Altagracia deviene un personaje proteico, característico de lo posmoderno como ha apuntado Kenneth F. Gergen en *El yo saturado*: “La saturación social nos proporciona una multiplicidad de lenguajes del yo incoherentes y desvinculados entre sí” (Gergen, 2006: 26). Estamos frente a una pluralidad de voces que luchan por existir, legítimamente: “Esa fragmentación de las concepciones del yo es consecuencia de la multiplicidad de relaciones también incoherentes y desconectadas, que nos impulsan en mil direcciones distintas, incitándonos a desempeñar una variedad tal de roles que el concepto mismo de ‘yo auténtico’, dotado de características reconocibles, se esfuma. Y el

yo plenamente saturado deja de ser un yo” (26). Por ejemplo, Altagracia, que ve modificada su realidad debido a su transformación, según el entorno lo requiere, en un primer momento busca formar un hogar con Marcelo: “hizo de mí lo que quiso... ¿y la casa que me prometiste?” (Azuela, 1941:73); luego del desengaño se hunde en la perdición del alcohol y las drogas: “Me dí a la bebida, al cigarro, de día y de noche; perdí el sentido” (74), después busca venganza sin éxito: “¡Toma hijo de la... pa que no te pierdas!” (74) y a costa de su vida: “el cuerpo blanco y congelado de la Malhora, sin una ropa, yacente entre escamos de nieve y zacatitos de plata.” (31), está al borde de la muerte y es salvada; se acoge a una benefactora que le abre las puertas de otros horizontes extraños: “Me la llevo a mi propia casa, hija mía” (34), entre la locura, la ciencia y la filantropía:

Entonces Altagracia, noctívana, lloró con Dios porque era rica. El mundo ya más grande que la colonia de la Bolsa; las gentes que arreglan su vida de otro modo que con alcohol y puñal digieren bien y duermen mejor. Eso aparte de la moneda menuda de su alcancía: el amor al prójimo del cura de Santa Catarina, el perdón de las ofensas del doctor paralítico y el cumplimiento del deber de su esposa severa y equivocada.

Altagracia, ebria del heroísmo del médico santo, mártir y loco, pensó: “todos están perdonados”. Y suspiró a la vez que sus ojos repararon en la cédula de una puerta: “Se solicita criada” (Azuela, 1941:49).

Luego Altagracia llega como sirvienta con unas beatas: “mamá enfisematosa, dos niñas mirando venir los cuarenta, tápalos de cucaracha en cucurucho, cinta azul, faldas amplias y reptantes, tacón de piso...” (50), que la vuelven una creyente fervorosa: “aquel alabar a Dios hasta por los cólicos y las jaquecas” (54), que es capaz de darse cuenta del deseo que provoca: “devolvió forma y color a sus carnes [...] se está poniendo muy indecente [...] menos garbanzos al caldo” (54-5) y con ellas fortalece su cuerpo y su alma: “Abstinencia, ayuno, oraciones”, hasta que recae y estalla la violencia interior contenida durante años al reconocer a su enemiga: “gallos finos de pelea, fijos los ojos y restirado el pescuezo” (56); pasa al servicio de varios amos como el Lazarillo, pero al final, en lugar de cumplir con su

obsesión de venganza descubre que ha cambiado a lo largo de los años y ha sido capaz de transformarse a sí misma y en el último momento no mata a su adversaria, la Tapatía, pues cuando la encuentra, el tiempo ya ha cobrado su propia venganza a través de la destrucción física:

Pues no señor, nada. Al primer cachete la dentadura de la Tapatía (veinticinco pesos, patente registrada) mordió exilarante las duelas del Estanquillo. Desarmada y estupefacta, en vez de cuchillo, la Malhora sacó devotamente el rosario de su cuello y lo puso en manos de su rival:

— ¡Reza, reza, que es lo que te queda en la vida!...

Y con las muelas de la Tapatía y el abdomen pujante de Marcelo, medio sofocado bajo el catrecito de hierro en la accesoria Se pintan rótulos, la Malhora talló dos cristales que corrigieran su astigmatismo mental (Azuela, 1941: 76-7).

Altagracia, la protagonista de *La Malhora* de Azuela, como Nadja el personaje de la novela del mismo nombre de Bretón son figuras al filo del abismo que nos permiten asomarnos por una pequeña ventana a la otra realidad, la que se vive fuera de toda ortodoxia social. Donde se representa una caótica percepción de la realidad, lo informe, lo indeterminado, lo onírico, lo irracional y lo sensual, desbordante y espontáneo. Son personajes que surgen de la marginalidad, que seducen por el encanto de lo peligroso: “no había hombre que no se me quedara viendo, y uno me tiraba una flor y otro me suelta un piropo” (Azuela, 1941: 73), por la destrucción interna que evocan, ya que repelen y atraen al mismo tiempo: “Ululante en plena intoxicación, ella no podía ni con el peso de sus propios ojos” (30). Si bien la novela de Bretón es de 1928 y los primeros manifiestos surrealistas datan de 1924, existen varios paralelos entre sus personajes, ambas son mujeres que seducen, ambas tienen relaciones con las drogas y el alcohol, y ambas llegan a instituciones de rehabilitación para desintoxicarse o están cerca del manicomio.

En los años sesenta, José Lezama Lima encontrará influencia de *Nadja* en el personaje la Maga de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, obra sin duda post-vanguardista,

y que construye un personaje femenino que transita por la delgada línea entre la cordura y la alienación. Y en los ochenta José Donoso rendirá homenaje a Mariano Azuela en su novela *El obscuro pájaro de la noche* con su personaje doctor Azula, la perra amarilla y los ambientes sórdidos que transita su personaje femenino, si bien ahora desde otra post-vanguardia: el neobarroco. Es decir, novelas tan aparentemente disímbolas parecen estar hermanadas por una tradición donde la sordidez en lo femenino crea una estética y *La Malhora* se inserta en ella.

Para escribir *La Malhora* Azuela abrió sus sentidos a los movimientos de vanguardia que se estaban dando en Europa (cubismo, dadaísmo, expresionismo, futurismo, ultraísmo español, etcétera) y en América (creacionismo, ultraísmo argentino, estridentismo, etcétera), como respuesta creativa ante estructuras que estaban siendo cuestionadas: “El campanero y el guardafaros ven más; pero yo soy lámpara de Crookes, aeroplano y casi estrella” (Azuela, 1941: 43); por ejemplo este fragmento que nos recuerda a Huidobro en su obra *Altazor*: “¡Calma!... un momento o un siglo...es igual. ¡Yo vivo en el Ecuador, pero las noches de seis meses tienen su aurora y me verás! (Azuela, 1941: 45-6).

En *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* Hugo J. Verani emprendió la cartografía de un continente, desde el punto de vista de las creaciones más innovadoras, un primer mapa acotado con los manifiestos y proclamas de entonces y con todos los escritos aledaños que nos permiten darle un rostro, aunque inicial, a una serie de movimientos creativos, fugaces e irrepetibles, olvidados los más de ellos y míticos otros tantos. Sin duda un cuadro cubista cargado de exageraciones expresionistas: “Esposas, mordazas, resortes de acero en la nuca invertida. Hierro, frío, carne, huesos, todo una. En frente el de los cabellos crispados con una cabellera de sangre líquida en la punta del cuchillo. Ella también; sí, ella con sus dientes de porcelana y su risa de loba. ¡Ella!.. Y no poder estrangularla siquiera...”

(Azuela, 1941: 33). En ese contexto, Azuela aparece como un simpatizante de la vanguardia —es colaborador eventual de la revista *Contemporaneos*—, pero quizá por lo poco estudiado de su trilogía vanguardista —*La Malhora*, *El desquite*, *La luciérnaga*— no se le incluye como uno de los grandes innovadores:

La vanguardia es el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados *ismos*) que surgen en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX. Adelantándose a la sacudida bélica de 1914 proliferaron casi simultáneamente varias corrientes revolucionarias —el cubismo pictórico (1907) de Picasso y Braque, el futurismo (1909) de Marinetti y la música atonal y dodecafónica (1909) de Stravinsky— unidas por un propósito común: la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas. Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada, que abren vías a una nueva sensibilidad que se propagará por el mundo en la década de los veinte (Verani, 1990: 9).

Apenas, en la última década, investigadores como Rosa García Gutiérrez han analizado la obra de Azuela en paralelo con la del grupo de Contemporáneos, o como en el pasado, el caso de Cecil G. Wood, al describir las nuevas técnicas novelísticas utilizadas en ese periodo. Si bien Azuela nunca practicó el estilo modernista —considerado por Poggioli una “vanguardia tímida, discreta, moderada” y por Paz una “vanguardia silenciosa”—, lo respetaba sobre todo en la persona de Amado Nervo, pero tampoco se ciñó al estilo castizo que le querían imponer críticos como Victoriano Salado Álvarez y que representaba la tradición hispánica; él siguió un camino propio que se nutría del naturalismo y del realismo pero que lo llevaba más allá al adosarlo con una especie de neorrealismo que tocaba también el surgimiento de la literatura telúrica. Precisamente, Azuela se niega a crear escuela, siguiendo la actitud de los vanguardistas. Desde novelas como *Los de Abajo* (1915), pero tal vez desde *Andrés Pérez, maderista* (1911), críticos como Valery Larbaud observaron y aplaudieron la fragmentación en sus novelas, rasgo que después sería una característica de la novela vanguardista que resaltaron en *La Malhora* y en *La luciérnaga*. Azuela introdujo en su novela recursos dialógicos que permitían expresar diversas

idiosincrasias y que agilizaban la exposición de una historia. Una muestra de lenguaje neorrealista lo encontramos en este pasaje que pone en evidencia las capacidades de Azuela para recrear formas dialógicas presentes a lo largo de la novela:

—Oye, Pimenio, arrima la jarra... ¡hum qué cara!...A tu salud y chócala... ¡La Tapatía! No te pierdes de gran cosa... bueno, pero tu gusto es muy tuyo... Si es capricho, ensártalo entonces... ¡Zas! uno a fondo y te lo quitas de enfrente... No te creas de lo que dicen... montonero no más. No es el león como lo pintan. Tú sabes si yo sé bien lo que te digo. ¡Un desgraciado de veras! Mira, un puñete no más y hasta el barrio pierde... Arrima acá la jarra, Pimenio... se le seca a uno la boca de nada y nada... Eso si la quieres de veritas... ¡Ps! no es mecha... Para desengañarte convídala al baño... pata de gallo, pelo postizo, muelas picadas y unas manchas en las piernas del tamaño de un centavo.

Epigmenio no pudo más; levantó su vaso y bañó el rostro de la Malhora que salió asperjando insolencias.

— ¡Que se quema, que se quema; échenle agua...!

Marcelo le vació su medida en la cabeza. Y como su gracia cayó bien, todo el mundo lo imitó.

Empapada, untadas las ropas, encogida como perro mojado, corrió a refugiarse tras una barrica enorme, a espaldas de Epigmenio (Azuela, 1941:17).

En 1952, el mismo año de la muerte de Azuela, Emir Rodríguez Monegal publica un ensayo donde toca el periodo vanguardista y hace una crítica sumaria.³⁴ En particular me interesa retomar sus comentarios en torno a los puntos de contacto con el estridentismo pues ha dejado constancia del regateo de su valor creativo, en la medida que considera que no aportó las grandes páginas a la literatura como creación estilística, si bien se propone destruir el fundamento lógico del lenguaje y substituirlo por uno puramente afectivo. Para Rodríguez Monegal, Azuela utiliza una técnica expresionista, con abuso del monólogo interior; Azuela revela una tragedia suburbana sin misterio; la elaboración formal acentúa (o denuncia) la pobreza del material. Lo que en Joyce o en Virginia Woolf era no sólo estilo sino profunda investigación en almas y en vivencias, en Azuela parecía torpe ejercicio

³⁴ Ver el ensayo de Emir Rodríguez Monegal, “Mariano Azuela y la novela de la Revolución mexicana” en: *Número*, núm. 20, julio-septiembre, 1952, pp. 199-210, también reproducido en la página web http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artprn/numero/num_20.htm, 4/06/2012.

lingüístico. Sus personajes de dos dimensiones no resistían el tratamiento intenso, la inquisición pretendidamente rigurosa. Por otra parte, el abuso del mexicanismo volvía más impracticable una prosa en la que, como restos de una distinta actitud literaria (más auténtica), sobrenadaban periodos folletinescos, frases irredimibles. Por mi parte, considero que Azuela sí aportó las grandes páginas de la literatura sin proponérselo, precisamente porque su búsqueda era genuina de nuevas formas de expresión; todas las características que Rodríguez Monegal ve en negativo en Azuela, son las que ahora reconocemos como valiosas:

La Malhora es el más acabado ejemplo de esa etapa que coincide —cronológica, estéticamente— con el así llamado *movimiento estridentista* que capitaneaba hacia 1920 el poeta Manuel Maples Arce. Simultáneo de esa efervescencia de *ismos* de la vanguardia europea, a la zaga de Dada y del Futurismo, también México tuvo su ultraísmo —tal vez más efímero aunque no menos alborotador que el español o el rioplatense. Aunque Mariano Azuela no integró la plana de estridentistas (pertenecía, por otra parte, a una generación anterior), derivó ocasionalmente hacia ellos en un intento de apuntar su creación hacia la minoría literaria. El experimento demoró poco y el propio Azuela habría de desechar casi toda la obra del período, habría de publicar una versión menos hermética de *La luciérnaga*, habría de volver a su verdadero ámbito y a su verdadero público. De todos modos ahí está *La Malhora* para documentar su ensayo estridentista en un momento en que la literatura parecía entregada al laboratorio (Rodríguez, 1952).

Escritores actuales, como Pedro Ángel Palau, encuentran en *La Malhora* un marcado estilo estridentista, que orienta un cambio de perspectiva: el humor. Sin concesiones al naturalismo, Azuela es aquí un satirista social. *La Malhora* surge de las vivencias de Azuela durante su práctica médica en Santa María la Ribera donde conoce a una sobreviviente de su medio ambiente, que ha nacido en los arrabales de la ciudad y esta novela urbana convive con *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela y con la primera versión de *El joven* de Salvador Novo; novelas que muestran una nueva estrategia representativa: paisaje exterior que sirve sólo para introducir a los personajes y sus tragedias. La ciudad es un pretexto para las historias, las vidas, los sufrientes, no su condición. El lenguaje es

aséptico, casi médico. El propio doctor, narrador de la novela —que sale y entra del manicomio—, duda de su discurso, no de la verdad exterior que intenta atrapar con sus palabras. Es el lenguaje el que no puede decirlo todo. En particular en el capítulo “La reencarnación de Lenin”:

Mi mujer es casi joven. Sus sentimientos son como sus ojos, bellos, expresivos y profundos. Admira por su amabilidad, ternura y complacencia. El límite de sus virtudes soy yo. ¡Yo mismo! Como me dio su cuerpo puro, así me ha dado su alma desnuda. A mí solo, sólo para mí. ¡Gracias!

Aparte de su indomable fiereza hogareña, tiene tres pequeñas manías: contradecirme absolutamente, martirizar mi hiperacusia con regueros de porcelanas y cristales estrellados y hacer obras de misericordia. Primero la puericultura; pero su sistema de alimentación (leche condensada con yerbabuena) sólo le ha dejado una docena de blancas lápidas en Dolores. Prefirió entonces bautizar chinos. Todos los que en quince años nos han lavado la ropa recibieron las aguas lustrales y su regalo respectivo de manos de su madrina. Pero Li Ung Chang descubrió torpemente que en cuatro años se había bautizado catorce veces y que la lavandería era fruto de su doble industria. Ahora se consagra a redimir mujeres caídas y fuera del estado de merecer, con sus honrosas excepciones. La última, por ejemplo, es una muchacha de quince abriles malogrados física y mentalmente.

“El padre Quiñones se ha hecho ya cargo de los males de su espíritu, Altagracia; mi esposo va a curarla de sus dolencias corporales. Samuel, Altagracia necesita reconstituyentes, cacodilatos, nucleínas, estrictínicos...tú sabrás” (Azuela, 1941: 37-8).

Azuela introduce importantes innovaciones en la desarticulación de la historia que le eran afines a la novela lírica de los escritores asociados con el grupo de Contemporáneos. Mucho se han cuestionado los logros de Azuela en este campo vanguardista; sin embargo para poder analizar dichos aspectos es necesario dar algunos ejemplos textuales del uso vanguardista del lenguaje literario de Azuela en distintos niveles del texto. Me parece que debemos partir del sentido lúdico que se percibe en las páginas de la novela, rasgo dadaísta por antonomasia que caracteriza las producciones de ese periodo. En el caso de nuestro autor se trata de una aproximación por vía del humor negro, sardónico, quizá escatológico:

— ¡Adelante!

Voz de xoconoxtle y de cántaro constipado. En el claro vertical la cara desafinada de la Malhora.

—Digo que entre... ¿está sorda?

—La impaciencia del viejo rueda en dos mosaicos desorbitados.

—Doce pesos, ración de pulque y domingos libres por la tarde. ¿Conviene?

Especie de don Quijote en paños menores, sus glúteos, sin embargo, desbordan un tazón de hoja de lata y su abdomen se proyecta piramidal.

—Hacer lo que se ofrezca. Sobre todo que no le falte agua para mi semicupio. Renovada cada dos horas. ¿Conviene? Entonces suba y deje sus trapos. Espere, oiga... ¿tiene padre, hermanos, tíos o algún pariente soldado?... ¿nada?... no hay entonces que hablar más. Para los bandidos ni sol ni agua... (Azuela, 1941: 63).

[...]

Al trigésimo día, el viejo servidor de la República espera que se vaya la señorita Eugenia y llama a Alta gracia:

—Oiga usted: en beatería se le va media noche, media tarde y media vida... ¡Paso!... Soy liberal de la vieja guardia, pero transijo con la política de conciliación... ¡Carmelita!... ¡nuestro Gran Estadista!... Pero no es eso todo: la primera semana quebró el vaso de mi limonada, sin embargo respondió a todo, “sí, señor; sí, señorita”; la segunda semana rompió tres platos de porcelana, un botellón de cristal y se volvió sordomuda; ésta última, ha hecho pedazos un lavabo, astilló la boquilla de mi clarinete, olvidó cerrar una llave y se nos inundó la casa, y anoche cuando le pedía agua para mi semicupio, dijo entredientes una insolencia de esas que a mi hermana Eugenia no le gustan en boca ajena. Como medida de prudencia y conveniencia le aconsejo que junte sus tiliches... y a la calle sin esperar a que ella venga y le ajuste las cuentas... (Azuela, 1941: 65-6).

Por otro lado, para las descripciones del ambiente, en el inicio de la novela el narrador se vale de una forma sintética: “el once llegó la onda fría y a las dieciséis del trece un cielo bituminoso como el asfalto mojado de las calles acababa de engullirse al sol” (Azuela, 1941:7). Los personajes que componen este cuadro de actores sociales cabe en una postal: “Oleaje de harapos sucios e insolentes como mantos reales; cabezas achayotadas, renegridas; semblantes regocijadamente siniestros; cintilación de pupilas felinas y blancura calofriante de acuminados colmillos. Bajo lámparas veladas por pantallas de papel crepé, contraste rudo de líneas y claroscuros, desintegración incesante de masas y relieves” (11). Precisamente, Azuela logra con metáforas que rallan en lo imprevisible, crear imágenes inquietantes y sórdidas: “Tendría apenas quince años y ya los pies soplados, los brazos de cebra y las mejillas de anfiteatro” (14). Las descripciones parecen enigmas; al describir que una patrulla ha llegado y de ella han descendido un par de policías afirma: “dos discos rojos

rasgan la negrura de la calle y en la puerta asoman dos graves rostros embozados de azul” (19). Algunas descripciones llegan a ser poéticas y evocadoras: “Había dejado de llover, el cielo se despejaba en una inmensa plancha de zinc, la luna subía como pedazo de oblea y el aire zumbaba en tropelío desenfrenado de saetas” (30).

Azuela coincide en gran medida con la condensación de múltiples elementos de los *ismos* más diversos. Como Borges ultraísta, define su arte con conceptos del cubismo y del expresionismo, buscando el ahondamiento en la interioridad, en la emoción desnuda: la metáfora, sin ornamento, sin rebuscamiento, elaborando síntesis sugerentes. En *La Malhora*, el personaje Epigmenio que le da el puñal a Altagracia para que mate a Marcelo, al verlo entrar tiene un miedo muy extraño, pero no salió al instante de la pulquería porque entre hombres es preferible que lo maten a uno a la mala, a ponerse en evidencia. Tal como el personaje Dahlman del cuento “El Sur” de Borges, que “empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura” (Borges, 2004: 216).

Finalmente, me gustaría concluir con una reflexión sobre la vertiente nihilista de Azuela, que lo volvería, por ese solo ingrediente vanguardista consumado. El término parece resumir la actitud crítica de la obra de Azuela en su conjunto, sin importar el estilo que aborde en cada momento histórico. La construcción del enorme mural que constituye su literatura requiere de distintos acercamientos poéticos. El nihilismo está presente como una actitud ante la construcción del discurso implícito en su toma de posición. Como dice Poggioli, el nihilista está convencido que: “Hay un gran trabajo destructivo, negativo por cumplir; barrer, limpiar” (Poggioli, 2011, 73), como los dadaístas emprende: “una sublevación contra el arte, contra la moral, contra la sociedad” (73). Así lo vio desde un principio Victoriano Salado Álvarez y actualmente lo corrobora Rafael Olea Franco: “Por fortuna, la historia literaria se ha encargado de desmentir (los malos augurios de Victoriano

Salado Álvarez), pues es obvio que algunas de las supuestas deficiencias endilgadas a Azuela por sus detractores —brevedad y fragmentarismo, uso de un lenguaje popular— son rasgos de estilo que ahora consideramos positivos y revolucionarios, ya que a partir de ellos se desarrollaron nuevas y exitosas tendencias de la narrativa mexicana contemporánea” (Olea, 2001:77).

En el siguiente subcapítulo se estudiará el cambio de paradigma en la lectura que propició una novela como *La Malhora* al enfrentar al lector con nuevas técnicas narrativas que los obligaban a participar activamente en su interpretación. También se aborda la toma de posición de Azuela frente a los requerimientos morales que exige la literatura.

II.3. Mariano Azuela desde la vanguardia y la toma de posición

Tener ojo para los aspectos más sutiles de la existencia
y oído para la música queda y triste de la humanidad.

William Wordsworth

Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial.

Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*

En este espacio describiré las coincidencias y divergencias de Azuela como creador en su etapa vanguardista, con algunos creadores latinoamericanos del periodo (1923-1932). Con ello pretendo obtener elementos de juicio para determinar si es un autor de vanguardia, dentro de los parámetros expuestos por Hugo Verani. Para conseguir este objetivo utilizaré, como ya lo he indicado antes, las herramientas que propone la teoría de la recepción, ya que considero que existió un cambio de paradigma de lectura entre la estética afianzada por el realismo y el naturalismo, frente a las aportaciones técnicas que puso sobre la mesa la vanguardia en esos años.

Azuela es un autor profundamente apegado a un sistema moral, por eso me parece pertinente hacer un apunte en torno a su toma de posición desde la literatura. Él fue un crítico de su tiempo que descubre valores humanos, que quizá sólo un médico, el más humanista de los profesionistas científicos, puede hacer notar en toda su profundidad ética. Debido a su cercanía con los pacientes, Azuela pudo llevar a cabo una cartografía de los valores subyacentes en el pueblo mexicano y además una radiografía de las estructuras de nuestra idiosincrasia.

El bagaje cultural de cada época, con sus prejuicios y opiniones morales, determinan cómo son entendidos los textos literarios. Esto ocurre con toda obra de arte y nos obliga a preguntarnos sobre las pretensiones de los autores con respecto a sus lectores. Al documentar estas opiniones, el lector se vuelve clave en esta nueva forma de hacer historia de la literatura. Es decir, se hace evidente que la lectura no ha sido la misma y que se abre una distancia entre la propuesta estética de un autor y su aceptación o comprensión por parte de los diferentes lectores, como afirma Jauss:

Mi siguiente paso fue, por eso, el intento de concebir la peculiaridad y el efecto de la experiencia estética *históricamente*, como un proceso de emancipación de la herencia autoritaria del platonismo, y sistemáticamente, en las tres experiencias fundamentales de la praxis productiva (*poiesis*), receptiva (*aisthesis*) y comunicativa (*katharsis*). De la teoría e historia de la experiencia estética, todavía por realizar, cabe prometerse la solución de algunas dificultades de la estética actual. Podría abarcar el comportamiento estético tanto en las funciones prácticas, es decir, religiosas y sociales, del arte anterior, como en las manifestaciones del arte moderno opuesto a cualquier tipo de servidumbre; así se podría salvar el abismo abierto por la estética vanguardista de la negatividad (en Alemania, especialmente la de Th. W. Adorno) entre el arte preautónomo y el autónomo, el ‘de afirmación’ y el de ‘emancipación’. Podría suavizar las oposiciones categoriales de emancipación y afirmación, innovación y reproducción con las categorías de identificación, que subyacen a la admisión de arte ‘alto’ y ‘bajo’ y por eso serían más apropiadas para dar razón del consumo del arte en la época de los grandes medios de comunicación que la estética de las obras maestras (Jauss, 1987: 63).

Umberto Eco en *Lector in fabula* llega a la conclusión de que no hay “Nada más abierto que un texto cerrado” (Eco, 1987:83) ya que existe un efecto provocado por una iniciativa externa que se niega a dejarnos utilizar por el texto. Somos nosotros como lectores los que cooperamos, o no, frente a la violencia que nos infligen los textos. No con el fin de asentar que podemos, como lectores, hacer el uso que queramos, sino para ser conscientes de que un texto puede suscitar infinitas interpretaciones: “Así, pues, debemos distinguir entre el *uso* libre de un texto tomado como estímulo imaginativo y la interpretación de un texto abierto” (85).

Wolfgang Iser en “La estructura apelativa de los textos” estudia la forma en que la indeterminación se convierte en una condición de efectividad de la prosa literaria y lo expone a través de obras del siglo XVIII, XIX y XX en la literatura inglesa, que nos muestran su evolución a lo largo de la historia: *Joseph Andrew*, de Fielding (1741-42), *Vanity Fair*, de Thackeray (1848) y *Ulisses*, de Joyce (1922). En el primer caso, el autor presenta una problemática donde queda clara la figura del héroe y su circunstancia; si bien se plantea una situación dramática, el lector sabe perfectamente, porque el autor se lo dice literalmente, lo que se le quiere transmitir. En el segundo caso, la lectura se complica al exponer varias perspectivas en torno a una situación en la que no queda claro cuál es el precepto virtuoso que el autor quiere imponer, pues este ha cedido gran parte de su influencia en el lector mismo —en su afán de diluirse y desaparecer— es decir, el lector tendrá que tomar partido activamente para adentrarse en la novela. Finalmente, en una obra como el *Ulises* el autor es, como el propio Joyce afirmaba, “una especie de *deus absconditus*, encogido tras su obra y que se dedica allí a recortarse las uñas de los dedos” (cit. en Iser: 145), mientras el lector busca afanosamente darle sentido al *corpus* literario sin instructivo. Es decir, cambiaron diametralmente las formas de leer literatura, en tanto los autores modificaron sus capacidades y sus actitudes ante la obra de arte, se requería una actitud lectora diferente, participativa. El cambio de paradigma en la lectura parece radical. Lo anterior tiene que ver con lo que varios autores —Poggioli, Paz, Sucre, Gergen, etcétera— han descrito como el fin de las escuelas en arte y el advenimiento de las vanguardias y las corrientes particulares y cambiantes que se suceden con el tiempo. Y con las modificaciones que la modernidad y la posmodernidad trajeron a las concepciones del “yo”. Gergen describe al individuo como un ser diversificado, no ya un ser único y definible con claridad. Por el contrario, estamos frente al cambio permanente, que Peter

Gay en su libro *Modernidad* ha descrito como la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett: “Tan difícil y tan fructífero, pues lo que la literatura imaginativa de aquellos autores pedía a su público era la clase de atención minuciosa que los autores más amables que solamente buscaban entretener, no exigían” (Gay, 2007: 226). Ante la inconformidad como sistema de percepción de la realidad y de su exposición en la obra de arte, llámese literatura, artes plásticas, música, etcétera, surge: “aquel novedoso entretenimiento capaz de dar cabida al humor, al sentimiento, a la angustia y a provocativas insinuaciones eróticas” (346). Sin embargo, incluso una autora considerada vanguardista, como Virginia Woolf, rechazó la publicación del *Ulises*, no solamente por razones prácticas “no le había gustado lo que había leído” (202) Para ella se trataba sólo de incluir los pensamientos como parte del texto, cuando antes se entrecomillaban y en suprimir las explicaciones. Joyce había leído la novela corta *Han cortado los laureles* de Edouard Dujardin uno de los iniciadores del monólogo interior y *El teniente Gustl* de Arthur Schnitzler, que está narrada desde los pensamientos del protagonista, logrando lo que había sido la aspiración de Gustave Flaubert: volver al autor completamente invisible.

Azuela compartió con James Joyce: “El estilo agresivo y único que impone al lector la tarea de descifrar los significados, que aparecen entreverados de pasajes comprensibles de humor brillante y una prosa exquisita” (Gay, 2007: 226) y con Virginia Woolf esa búsqueda: “empresa ardua no sólo para sus creadores, sino también para el público” (226), pero no fue el único, el continente americano en su conjunto parecía estar en la misma disposición de adentrarse en el laboratorio literario: “el expreso del futuro” (226). Si bien Azuela lo hizo siguiendo un itinerario personal y después de haber experimentado un estilo realista-naturalista, pero sin haber participado del modernismo ni del casticismo. Lo hizo

buscando una voz propia y comenzó su ensayo con la obra que nos ocupa: *La Malhora* (1923).

Azuela, como Kafka, “fue un moderno accidental, pues simplemente escribía de la manera en que se veía obligado a hacerlo, y en el proceso de escribir quebrantó los cánones convencionales y asentados en la narrativa sin ofrecer la menor explicación, ni mucho menos una disculpa” (Gay, 2007: 211). Como su admirado Marcel Proust, Azuela encuentra su vocación: “hará el retrato de su mundo a través del suyo propio” (207). Proust es “un apasionado de la estética subjetivista de John Ruskin, en la que se considera a las artes como el espejo de la sociedad, particularmente en el aspecto moral” (206). Aspecto que para Azuela era fundamental como lo ha apuntado Víctor Díaz Arciniega en *La comedia de la honradez* donde explora este componente en las novelas de Mariano Azuela. Como George Sterne apuntó en “La cultura y lo humano” (1963) hemos llegado: “a la ruina sin precedentes de los valores y las esperanzas humanos a causa de la bestialidad política de nuestra época” (Steiner, 1994: 18). Y esto: “pone en cuestión el concepto primario de una cultura literaria, humanista” (19). Pues los supuestos de valor de la cultura humanística en relación con la percepción moral del individuo y de la sociedad eran evidentes para los escritores en el pasado pero hoy están en duda. Por eso llama a “reconstruir el arte de la lectura, el verdadero lenguaje literario” (26).

Lisa Block de Behar en “Familiaridad y extrañeza: la repetición-fragmentación narrativa de Felisberto Hernández” expone la fragmentación como un elemento que emparenta a su autor con el cine; de igual manera se ha asociado a Azuela en ese mismo sentido. Creo que ambos autores son muy cinematográficos. Block plantea que esta fragmentación en su momento fue una innovación que permitió: “La contemplación atónita de los primeros espectadores [que] contrasta con la familiar estupefacción —pero

desprovista de sorpresa— del espectador cinematográfico de hoy que ya no advierte las figuras segmentadas, las mutilaciones, que necesariamente opera la rigidez del cuadro, el mundo de oscuridad y silencio en que se sumen. Ingenuo o avezado, su experiencia se pierde en la costumbre” (Block, 1996: 214). Como Hernández, Azuela presenta en su literatura:

Fragmentos dispersos en un cuadrado contra la concentración codificada que integra y normaliza. La coherencia y unidad de la realidad está por hacerse a partir de partes sueltas y límites forzados. Es lo que se propone cada visión artística: encontrar el sentido del mundo o descubrir su sinsentido, revelarlo: observar fisuras y hiatos (que son también los de su conciencia), los rellenos ideológicos de la ilusión totalitaria (214).

A través de la crítica se ha dejado constancia de la forma en que han sido leídos los autores en cada momento y cómo han sido valorados desde sus atributos formales en positivo o en negativo. Verani encuentra que el propósito común de la vanguardia era la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas, cuestionamiento de valores heredados, una nueva sensibilidad que generaba nuevas posibilidades expresivas y rechazaba la estética simbolista decadente. La lírica de vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional, se desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos). Curiosamente en México, la primera nota innovadora la producen dos modernistas: López Velarde con *Zozobra* y Tablada con los *haiku*. Irrumpe el estridentismo que exalta el carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y de la metrópoli desindividualizada, considerado por Octavio Paz: “una saludable y necesaria explosión de rebeldía” (cit. en Verani: 12), al que Azuela se asoma por momentos en *La Malhora* como lo constatan Emir Rodríguez Monegal, Pedro Ángel Palau y Rafael Olea Franco, entre otros.

Ya hemos mencionado los puntos de encuentro de Azuela con los escritores del grupo sin grupo. Los Contemporáneos publicaron varias de las novelas del doctor en su

revista y algunos artículos, pero sobre todo emprendieron la batalla para valorar estéticamente la obra de Azuela, no desde la avalancha chauvinista del Estado mexicano que lo quería volver un autor propagandista de la Revolución. Azuela coincide con el Borges ultraísta: “La poesía es el arte de pensar en metáforas, reunir el mayor número de metáforas en el menor número posible de palabras, tal debe ser la aspiración de todo poeta, la pérdida del sentido de continuidad, la disolución del poema en elementos discordantes e incoherentes” (cit. en Verani, 1990: 21) Y con Vallejo: “La desarticulación expresionista del lenguaje, de la sintaxis y de la forma corresponde a una preocupación de vanguardia, a una voluntad de ruptura, disonancia y distorsión de los modelos literarios establecidos” (21). Y con el aguerrido Mariátegui, que al igual que Azuela se interesa en el hombre y su situación frente al mundo: “no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevos también. El procedimiento, en su arte, corresponde a un estado de ánimo” (21). Y con Huidobro de la mano de su espíritu innovador: “humanizar las cosas, hacerlas íntimas; precisar lo vago; hacer abstracto lo concreto y concreto lo abstracto; cambiar el valor usual de los objetos para crear un objeto nuevo” (25).

Enrique Anderson Imbert en “Formas en la novela contemporánea” parte de la premisa que “la novela cambia de formas, pero no las pierde” (Anderson, 1996: 723), puede haber novelas con un mínimo de argumento, desintegradas, pedazos de caos, y sin embargo, “una novela no puede ser amorfa” (723), tiene un diseño, elementos formales, como la composición de una catedral o de una sonata (728). Por ejemplo, Azuela en la novela corta *La Malhora* parece darnos una masa confusa de hechos, para crearnos la ilusión de que la novela se va haciendo sola o de que, al final de cuentas, es el lector quien la rehace. Pero también nos da versiones de algo que ha ocurrido. Y nos confirma al hablar de la secuencia narrativa: “Ni el principio ni el fin de la novela tienen, pues, por qué ser el

principio o el fin de una serie natural de acontecimientos” (726-7). La novela del siglo XX, obsesionada por la percepción del tiempo, se ha hecho especialmente subjetiva. Como William James, Azuela busca el “fluir de la conciencia”, la comprensión psicológica, la introspección y el monólogo interior:

Tumulto de imágenes, deseos, reminiscencias. En su cerebro suben y bajan y se revuelven ideas inconexas, absurdas, heterogéneas. Vocerío abigarrado; los aplausos y silbidos y las dianas de una carpa que no existe; el croar estúpido de un gritón de lotería que no ha de creer ni en la paz de los sepulcros; las querellas engomadas de los cilindros; los caballitos que no andan y las bocinas que nadie oye. Camas blancas también y blusas blancas y pabellones blancos y siluetas atormentadas. La faz cadavérica del doctor y el brillo contradictorio de sus ojos y de su boca en perene sonrisa; la esfinge odiosa de un practicante impertinente e intruso, el tac tac tac tac de la Singer y el rumor insoportable de los rezos de tres cucarachas que no se cansan de santiguarse; un crucifijo enmohecido sobre un pecho abovedado de mampostería. Ebullición de ideas y sentimientos informes, imágenes que se fusionan y desintegran; zarpazos de anhelos encontrados, saco de alacranes locos (Azuela, 1941: 75-6).

También utiliza soportes y cauces simbólicos, como por ejemplo dar el sobrenombre a Altagracia, la protagonista de la novela como la Malhora, ese nombre alegórico que nos prepara para las “malas acciones”: “Por algo te han de llamar Malhora... (Azuela, 1941: 29)” que iremos descubriendo en la novela, y que sintetizo en este mural cubista:

hacia prodigios de obscenidad y triunfaba una vez más (14) [...] bailarina astrosa de las carpas de Tepito (14) [...] Es mariguana [...] Está borracha (20) [...] Y habla como si el dolor le hubiera exprimido hasta la última partícula de alcohol de su cerebro (20-1) [...] Altagracia, agotada, se pone verde botella y resbala convulsa, con espuma en los labios (23) [...] El alcohol brilla al instante en sus ojos avejigados (24) [...] hija legítima de la colonia de la Bolsa (26) [...] ambliótica y digna (27)... lívida y desgredada (28) [...] un cerebro apagado (33) [...] frente vellosa y cerrada (un jumentillo de dos semanas) [...] Mirada de animal (38) [...] se está poniendo muy indecente (54) [...] tuna picada por los pájaros antes de madurar (55) [...] La Malhora lleva entre los dientes un fragmento del lóbulo de la nariz de su contraria (56) [...] Enferma disfrazada de afanadora, ya con dos miriápodos en el vientre (69).

Azuela transmite este simbolismo a través del uso de frases entre paréntesis: “(Dios no quiere la muerte del pecador, etc.), comillas: “Esa muchacha a la calle; es mucha música ya” (Azuela, 1941:70), puntos suspensivos: “Porque sus preguntas fueron escarbaderos en mi corazón... Que cuántos hombres he tenido; que a quién quise más de todos; que de quién

me acuerdo todavía...” (71), líneas en blanco, frases hechas: “El cura te enseñó que al vértice del odio está el infierno; yo te digo que donde acaba el odio comienza la escala de Jacob”(43) y neológicas: “Hoy la he visto ensayar velos de viudedad frente al infinito cuadrilongo de cristal azogado” (44), elípticas o figurativas: “...que si cuando cortamos la hebra corrió el gallo...” (71), saltos cronológicos, múltiples niveles de conciencia, etcétera:

Cinco años de letargo o de *mens sana in corpore sano*; luego, un día, sin saber a qué hora, sin saber cómo, sin saber por qué, la náusea por el alimento, la jaqueca por la mucha luz, el mal humor porque lo ven o le hablan a uno o porque no lo ven ni le hablan. Los sueños inconexos, absurdos, enervantes; después el perenne desasosiego, los insomnios que funden la línea curva y dejan colgajos de piel ociosa, todo, aparte de la consulta médica, catástrofe crónica y rítmica (69).

En “Problemas historiográficos de nuestras literaturas: Discurso literario y modernidad”, Ana Pizarro describió a la literatura en nuestro continente como una: “cultura heterogénea y fragmentada que no podía tener otra forma de comportamiento que la de la heterogeneidad y la fragmentación de la sociedad que la produce” (cit. en Sosnousky, 1996: XIX-XX). En “Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas” Sosnousky está de acuerdo con Pizarro, por eso la necesidad de hablar desde una “visión múltiple de la(s) historia(s) literaria(s) de la región” (X). Además, plantea la función social del escritor, como se lo preguntó Azuela desde un principio y abre la discusión en torno al espacio del disenso. El corpus literario en América Latina es la “ilación dinámica de segmentos parciales y su mapa literario un multicolor manto de retazos” (XVIII). Por eso se explica el creciente interés por las vanguardias y quizá solo a través de la crítica como espacio de confrontación entre autores y obras literarias es que podemos ir formando la cartografía de las letras hispanoamericanas.

Evodio Escalante en “Los desengaños del realismo” estudia a José Revueltas, que a diferencia de Azuela “cometió el delito de ubicarse no en las tierras féculas de la

vanguardia, sino en los sórdidos habitáculos de un realismo que ya dio todo lo que había de dar” (Escalante, 1996: 641), y desde el materialismo histórico considera que: “La disolución de límites precisos en materia de géneros literarios, así como las transformaciones recientes experimentadas por la novelística, indican que Revueltas, lejos de perder la noción de lo que estaba haciendo, se limitaba a incorporar dentro de sus textos novedades formales que sus quisquillosos críticos no eran capaces de ubicar” (639-40). Sin embargo, estos dos grandes novelistas coinciden en que ambos “pretenden captar no un reflejo mecánico, directo de la realidad, sino su movimiento interno, aquel aspecto de la realidad que obedece a leyes y a través del cual esta realidad aparece en trance de extinción, en franco camino de desaparecer y convertirse en otra cosa” (641). Siguiendo a José de la Colina en su “Desde, hacia José Revueltas” Escalante descubre que “puede encontrarse la segmentación privilegiante entre las novelas enredadas e informes, truculentas y folletinescas a veces” (650). Y también descubre con Sartre que el *socialismo es un humanismo* en ambos autores ya que “Conviene en este punto regresar al tema de la segmentación, y subrayar que mientras los relatos pueden leerse dentro de coordenadas ideológicas del *humanismo abstracto*, [subyace] una preocupación por el hombre y su capacidad por el sufrimiento del hombre” (650).

Creo que podemos concluir que la modernidad abrió muchos caminos a la lectura, o quizá habría que decir a las lecturas. A partir del advenimiento de las vanguardias el cambio es el único camino evidente, atrás quedaron las escuelas inamovibles que en el pasado determinaban épocas unitarias. Como hemos dicho en toda América se experimentó en la literatura un cambio radical y Azuela no fue indiferente a ese cambio, lo asumió y escribió lo que para algunos son sus mejores novelas después de *Los de abajo* —*La Malhora* y *La luciérnaga*—, que en gran medida no es ajena a la estética nihilista y por

ende vanguardista. Pero una característica en Azuela es su preocupación por reflejar la verdadera condición humana de su momento. En eso coincidió con los grandes escritores de su tiempo que también estaban inmersos en una profunda descripción del hombre, no tan solo de lo superficial sino también y primordialmente de la interioridad que antes no había sido expresada.

La Malhora es una novela donde se exponen las entrañas mentales y emocionales de una mujer. Altagracia nos transmite sus percepciones de la realidad que coinciden con las del ciudadano contemporáneo, es un ser solitario que dialoga consigo mismo, tratando de darle sentido a su existencia en un mundo que le abre puertas momentáneamente, para luego lanzarla de nueva cuenta a la nada. Así como Joyce nos cuenta en el *Ulises* la excursión del moderno Odiseo que sale de su casa y se enfrenta a la incertidumbre, el azar y las tentaciones para documentar la fragilidad de su condición, de igual forma Azuela construye con su personaje Altagracia una parábola del nihilismo de nuestra sociedad. Azuela, al igual que Faulkner nos hacen evidente lo absurdo de nuestro mundo. En su novela *El sonido y la furia* el escritor norteamericano nos cuenta la historia del Sur esclavista desde las perspectivas de un niño idiota y de los sirvientes negros, para poner en evidencia la vileza de ese sistema. En *La Malhora* de Azuela la historia es contada desde el punto de vista de la mariguana, prostituta, alcohólica, que resulta ser el personaje más ético de la novela, enfrentada ante las distintas estratificaciones sociales, que se le presentan como disparatados actores extravagantes, alienados, exaltados, dogmatizados y alejados de las mínimas pautas de empatía con el dolor de sus semejantes.

En el siguiente subcapítulo, explicaré por qué me parece que Azuela creó una tercera vía de la novelística en los años veinte, al construir la narrativa de sus novelas urbanas privilegiando la evocación de los ambientes lumpen de la ciudad de México. El

corpus de esta travesía es amplio y muestra una riqueza de matices que coincide con la afirmación de un Azuela experimental.

II.4. La ciudad de México, influencia fundamental en la narrativa vanguardista de Mariano Azuela. De *Andrés Pérez, maderista* hasta *La Malhora* y el ciclo narrativo de vanguardia (1911-1932).

“Ciudades que inaugura mi paso”
Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*

En veinte años (1910-1930), México transformó su rostro producto de una guerra civil. Varias revoluciones ocurrieron en ese periodo, de la antirreeleccionista encabezada por Francisco I. Madero contra Porfirio Díaz que permitió un breve periodo democrático. Luego, un golpe de Estado contra Madero y su asesinato, unifica a varios grupos armados, guiados por Venustiano Carranza, contra el usurpador Victoriano Huerta. Una vez derrocado éste, la contienda continuó entre las distintas corrientes de revolucionarios por obtener el poder: campesinos en el sur encabezados por Emiliano Zapata, pequeños y grandes propietarios en el norte liderados por Francisco Villa y Carranza. Cada grupo tiene una idea distinta del país ideal. Por eso es tan amplia la discusión de cada propuesta enarbolada por las facciones en la Convención de Aguascalientes. Finalmente, se logró el triunfo del carrancismo, encarnado en la Constitución de 1917.

Ahí se reunían, por lo menos en el papel, los ideales de unos y otros. En su momento, nuestra Constitución fue considerada una de las más avanzadas en el mundo, pues incluía derechos para los trabajadores y los indígenas. Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles consolidarían al Estado revolucionario hasta su organización institucional y así dejar atrás los movimientos armados. A casi cien años de estos hechos podemos discernir en qué medida se han cumplido los ideales por los cuales se combatió. Pero, si queremos

saber cómo sorteó la población de la ciudad de México estos momentos, la lectura de las novelas de Azuela de ese periodo nos ilustran como pocas, la vida cotidiana de esos días.

De 1911 a 1932, Azuela escribió cuatro novelas ubicadas en la ciudad de México. En la primera, *Andrés Pérez, maderista* (1911), la capital del país aparece todavía con ropajes porfirianos. En ella contrasta la luminosidad de los aparadores repletos de lujosas mercancías europeas con la oscuridad a partir de la represión a unos jóvenes, manifestantes en las calles, al inicio de la Revolución.

Las tribulaciones de una familia decente (1918), segunda de estas novelas, narra la transición política a lo largo de la década de 1910 en la ciudad de México, a través de la decadencia económica de una familia venida de provincia. Paulatinamente vemos como enfrenta los miembros de esta familia la carestía y la desesperanza.

En tercer lugar, cronológicamente hablando, se encuentra *La Malhora* (1923). Ahí Azuela explora los ambientes lumpen de la ciudad desde una perspectiva crítica de los valores de una sociedad y de los vicios de sus personajes.

Finalmente aparece *La luciérnaga* (1932), una novela extensa y emblemática, hablaré más adelante de ella, porque ha sido considerada como una incursión paradigmática en la construcción de lo urbano. La historia se desarrolla en lugares como Tlatelolco y la estación del tren de Buenavista con el puente de Nonoalco, inmortalizado en películas³⁵ y en novelas³⁶. En esta zona la ciudad muestra lo mejor y lo peor de sí misma, las villas miserables se despliegan a lo largo de las vías en contraste con la imponente terminal, símbolo de progreso.

³⁵ Véase, por ejemplo, *Distinto amanecer* (1943) del director Julio Bracho.

³⁶ Véase la novela *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso.

Azuela inventó una visión hiperreal de la ciudad de México en su literatura. En esta describe detalladamente la evolución o, más precisamente, la degradación de una ciudad. En algún momento esta urbe se hacía llamar de los palacios. La idea de una metrópoli suele estar maquillada por sus habitantes distinguidos, pues tratan de mostrar sólo lo mejor y esconden lo inconfesable: grandes grupos vinieron durante la Revolución y no regresaron a sus pueblos. La paz se iba logrando y ellos fueron poblando la periferia con sus arrabales y luego atestaron las vecindades derruidas del centro.

De la imagen de la avenida Plateros, inmortalizada por Gutiérrez Nájera: en “La Duquesa Job”, a la de Tepito de *La Malhora*, recreada por Azuela, hay un cambio en la calidad de vida de los personajes de la ciudad. El espacio geográfico ha sido tomado por los nuevos residentes, que vienen de provincia a transformarla, basados en sus costumbres, en corral, basurero, mercado putrefacto y muladar. Los revolucionarios triunfantes quisieran ver su proyecto cristalizar en una urbe impecable y funcional, pero en su lugar, de acuerdo con la imagen proyectada por el novelista, prevalece la corrupción, los giros negros, el comercio de todo lo prohibido avalado por generales convertidos en empresarios.

Sin embargo, la ciudad conserva algunos reductos de belleza en unas cuantas calles, muestra sus aparadores y deja transitar a los orgullosos ciudadanos. Los paseantes tratan de ignorar el excremento y la pestilencia, pero el olor viene a la vuelta de la esquina a recordarles el vertedero roto a cielo abierto.

Azuela es un escritor que conjuga en sus novelas diversos puntos de vista: el de voyerista, el de *flâneur* y el de reportero³⁷ pues aborda la ciudad con un punto de vista que

³⁷ Véase Vicente Quirarte en el capítulo VI de su *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992* donde aborda a la ciudad entre 1921 y 1943 desde el punto de vista de los Contemporáneos y de los Estridentistas. Para ellos: “La banquetta, el bar y la alcoba son tres espacios donde el habitante se confronta consigo mismo. Son, respectivamente, los dominios del *flâneur*, el borracho y el

podríamos situar entre los Contemporáneos y los Estridentistas, “para quienes el objetivo era crear una entelequia, ya sea Estridentópolis o Contemporánea” (Quirarte, 2001: 462).

Sin embargo, existen otras miradas para ese periodo. Un ejemplo es Mariano Azuela y la que podríamos llamar Tepitópolis o Arrabalópolis. La ciudad de México es el lugar más importante en su novelística;³⁸ así lo atestiguan las múltiples referencias. Aparece en su narrativa, sobre todo a partir de 1916, año de su mudanza a la capital; Azuela la delinea como un personaje múltiple, incluso podríamos decir con personalidades diversas. Fueron muchos y vastos los acercamientos, Azuela hizo suya la Metrópoli, lo mismo como un *flâneur*, recorría sus calles con placer y sin mayor pretensión, pero también lo hizo emulando a un repórter —si bien imaginario, según su propio dicho³⁹— pues trataba de referir la ciudad en un supuesto diario donde recibían sus colaboraciones, como medio de crear literatura. Él mismo no se consideraba un escritor profesional y no veía demérito en esa profesión pragmática como la suya y del propio periodismo; por el contrario parecía un juego, con el motivaba su creación al otorgarle verosimilitud. Tal fue el caso de, por ejemplo, John Dos Passos, Ernest Hemingway y William Faulkner, escritores de periodismo y de literatura indistintamente.

En sus textos puede descubrirse la perspectiva del *voyeur*, cuando mira a través de una puerta de pulquería el espectáculo de una bailarina adolescente sobre una mesa y recrea la historia de una vida en su novela *La Malhora*.

insomne, los tres ocupados en el oficio de vencer a la vida, antes que ser vencidos por ella” (Quirarte, 2001: 462).

³⁸ Véase la tesis de doctorado de Teresita Quiroz Ávila, *La mirada urbana en Mariano Azuela. Otra ciudad de la posrevolución. Las novelas, imaginarios que perduran (1920-1940)*, UAM-Azcapotzalco: México, s.a., 190 pp. Aquí podemos apreciar la importancia de la ciudad de México en sus novelas, desde el punto de vista del espacio urbano.

³⁹ Ver Mariano Azuela, *Páginas autobiográficas*, p. 33.

Sin duda, Azuela ha formado parte del grupo de cronistas de la ciudad de México, en el que se incluyen a Francisco Cervantes de Salazar,⁴⁰ Bernardo de Balbuena,⁴¹ Salvador Novo⁴² y recientemente a Eduardo Matos Moctezuma, Vicente Quirarte y Ángeles González Gamio. Me parece importante remarcar en particular a Salvador Novo⁴³ y a Mariano Azuela, ambos son pioneros en describir lo que Rosa García acertadamente destaca: “[en] la capital de México como centro cultural cosmopolita y moderno, fascinante e invisible, en él la existencia transcurre con la experiencia simultánea y contradictoria de la multitud y la soledad, todavía el sentimiento urbano-nacional era patrimonio de una minoría” (García, 1999: 293). Azuela es capaz de captar este sentimiento incipiente para volcarlo en una novela cargada de simbolismo, pues a partir de su obra, la mirada crítica al espacio urbano irá delineando una novelística donde el concepto del hombre moderno comienza a tomar forma en personajes como Altagracia.

Andrés Pérez, el periodista *alter ego* de Mariano Azuela, describía en 1910 la actual avenida Madero: “A la luz de los grandes focos de arco, de las millaradas de incandescentes en frontispicios y aparadores, de los reflejos verdes, rojos y aurinos de los *bar-rooms*, de los salones de cinematógrafo y de los restaurantes” (Azuela, 1996, II: 766). Es decir, una imagen estilizada de la sociedad porfirista. Pocos años después Azuela narrará el *shock* tremendo sufrido por una familia de provincia⁴⁴ cuando finalmente llegan a la ciudad de

⁴⁰ Francisco Cervantes de Salazar, *México 1554*, en *1554 México 2012*, Joaquín Mortiz: México, 2012, 125-185 pp., donde inicia la tradición de describir nuestra ciudad a través de paseos comentados.

⁴¹ Bernardo de Balbuena, *La grandeza mexicana y compendio apologético en alabanza de la poesía*, Editorial Porrúa: México, 2001, 156 pp.

⁴² Tanto por su *Nueva grandeza mexicana*, pero sobre todo por la crónica o novela corta *El joven*, que se puede leer en www.lanovela.corta.com y en general por el conjunto de su obra donde la ciudad de México siempre está presente.

⁴³ Ver ponencia de Gabriel Enríquez Hernández “*El joven* de Salvador Novo” del coloquio La Novela Corta en México (1922/2012) en <<www.lanovelacorta.com>> (12/11/2012)

⁴⁴ De manera natural los Vázquez Prados, protagonistas de la novela *Las tribulaciones de una familia decente*, hacen una comparación de su primer viaje de recreo a la capital, antes de la Revolución: “Las calles reverberantes, en doble hilera, carruajes de hermosísimos frisonos, mujeres deslumbradoras por su belleza y

México y ésta los deja catatónicos, incapaces de percibirla, simplemente porque no la entienden:

Debo confesar que creí estar viendo una película desenfadadamente rápida. Salvo el esqueleto férreo y gigantesco del Palacio Legislativo, sin puntos de comparación para orientarme de algún modo, todo me pareció de una uniformidad desesperante: calles, paseos, casas. Que la estatua de Colón, que el hemiciclo a Juárez, que el Gran Teatro Nacional. En este edificio, Pascual quiso detener el auto para que contempláramos unos famosos Pegasos que a mí sólo me parecieron algo como haces apretados de leña picando el cielo (Azuela, 1996, I: 433).

La descripción comienza con una ciudad todavía porfiriana, por ejemplo con una colonia Roma majestuosa, con casas lujosas bien conservadas, para luego describir las incursiones de revolucionarios villistas, zapatistas y carrancistas en la capital. A mediados de la segunda década del siglo XX, cuando se debaten las facciones revolucionarias y la población civil queda en medio de los campos de batalla, comenzaron las hambrunas y las epidemias, que diezmaron en su conjunto a un millón de mexicanos. Al romperse el sistema económico de México, cuyo centro era la producción en haciendas, muchos propietarios quedaron en la miseria o fueron perdiendo poco a poco sus bienes. Algunos de ellos se concentraron en la ciudad, relativamente más segura, comparada con la provincia. La codicia de generales improvisados socavó la urbe hasta destruirla y envilecer a sus habitantes. La familia llega a la ciudad, es protagonista de la novela, luego su víctima. Primero se acomoda en la clase media, pero posteriormente va descendiendo hasta llegar a

por su elegancia. No sabía uno en donde posar sus ojos, si en los brazos, pechos o cabezas consteladas de piedras preciosas, o en los escaparates como remansos de oro y de diamantes bajo las cataratas de luz eléctrica” (Azuela, 1996, I: 489). El arribo de Carranza a la ciudad de México representa una tragedia para esta familia, que además acaba de rentar una casa lujosa en la colonia Roma, pues el contraste es evidente con los revolucionarios desharrapados. La familia contempla la llegada de los carrancistas con una altanería que los protege en un primer momento contra la barbarie, pero luego se dan cuenta del enorme peligro al que se expusieron. La descripción de la vida cotidiana durante la ocupación se describe a detalle en esta novela en todos los aspectos y nos da una idea de lo que se veía en la calle en esos días.

una vecindad oscura, húmeda, pequeña. *Las tribulaciones de una familia decente* describe San Cosme, avenida Chapultepec, el centro histórico, escenarios de momentos relevantes en esos años. Estos lugares conectan con la vida cotidiana de la familia y su sobrevivencia. Como en una obra de teatro, entran y salen los actores sociales para iniciar su participación,⁴⁵ le toca a Doroteo Arango, el “troglodita”, ahora se hace llamar Francisco Villa. Según Agustinita viene “dando garantías, devolviendo propiedades confiscadas y respetando a los sacerdotes y a la religión”. Como de costumbre la familia está dividida, reflejo de la guerra civil: Pascual y Bertha tienen urgencia de abandonar la ciudad por sus vínculos carrancistas, no sin antes estafar otra vez a su familia dejándoles papel moneda (pronto carecerá de valor por el decreto de Carranza) a cambio de pagarés firmados en oro. La señora de Tabarquillo, la amiga incomoda de la familia, pide otros cien pesos para flores y doscientos para alquilar el balcón. Luego la roban y pide prestado otros doscientos pesos: “Deuda Sagrada que pagaré en cuanto las fuerzas del señor Villa nos comiencen a devolver nuestros intereses”. Todo esto constituye el preámbulo a la llegada de los villistas a la ciudad de México. Finalmente, los carrancistas recobran la capital de nueva cuenta, pero

⁴⁵ La descripción del desfile nos permite conocer quiénes llegaron a la ciudad de México para quedarse: “Adherido a un brazo del árbol, como lagartija, pude contemplar aquella inmensa multitud que venía como un brazo de mar llenando el camino. ¿Por qué aberración de mi espíritu sentí deseos vehementes de ser uno de aquellos indios requemados de ojos relucientes y blanca dentadura, de sombreros de soyate; unos encuerados y otros vistiendo garras, todos con barro hasta en los ojos? ¿Qué tienen esas gentes así juntas de algo superior (quisiera decir, de sublime, si no temiera ponerme en ridículo) que me ha arrancado un viva clamoroso y espontáneo perdido en el aplauso atronador y la gritería entusiasta de una multitud ebria de locura? Fue un desfile lento, interminable. Pasan llevando con indolencia el fusil atravesado sobre la cabeza de la silla, laxos los brazos y las piernas, indiferentes, cual si el suceso les fuera ajeno del todo. Hay instantes en que casi los reconozco. ¿No es Zenón, por ejemplo, uno que monta un macho canelo de la leche, que va medio dormido al extremo de un escuadrón? Me parece ver caras conocidas en todos los que van pasando. Bonifacio, el ordeñador, con su cara de eterna complacencia; señor Luis el carretero, que me lleva sobre sus rodillas a acarrear panojas en las heladas tardes de febrero, después de la cosecha; Petronilo, el viejo corcovado y zanjilargo que, al atardecer, al regreso del ganado, me montaba en las ancas de las vacas; tío Crucito, el octogenario en cuyos brazos me dormía oyéndolo contar el cuento del cerro encantado que se sustentaba en cuatro tenamastes de oro, que sólo ojos de los indios podían ver. Y no era, no eran ellos seguramente; pero eran de ellos. ¿Y cómo es posible que esas gentes de tan buena índole, tan cariñosas, tan leales, tan sencillas y humildes, sean capaces de cometer los crímenes horrendos que Agustinita y Pascual les atribuyen?...Juro que mi hermano Francisco José gritó muchas veces: ¡Viva Francisco Villa! ¡Viva Emiliano Zapata!” (1996, I: 474-5).

Carranza no regresa de inmediato (un arco triunfal lo espera durante un año en la calle de Madero): “Héroe de la Paz, tus redimidos te saludan”.

Los Vázquez Prado están como al principio; uno de los sobrinos, Archivaldo, se va con los zapatistas⁴⁶ debido a esta decisión la familia va tomando distintos frentes en la Revolución. Los carrancistas adoptan la imagen del monstruo de las mil cabezas,⁴⁷ culpables de todos los males. La inflación aqueja a la nación entera, producto de las malas políticas económicas, pero sobre todo “los carranclanes” son los causantes de la inseguridad y la zozobra cotidiana.

En *La luciérnaga*⁴⁸ (Alberto Vital⁴⁹ la considera la primera novela “urbana” y un claro antecedente de *La región más transparente* de Carlos Fuentes) se describe la ciudad de México de los años veinte y treinta, donde “En este México bandido hasta por abrir la

⁴⁶ La familia Vázquez Prado analiza la situación: “Luego que los zapatistas fueron expulsados de la capital por don Pablo González, nuestras esperanzas en Carranza resultaron fallidas: Pascual no llegó con los carrancistas como nosotros lo esperábamos; Carranza desconoció el papel moneda emitido por él una segunda vez, y con el mismo descaro inaudito que tuvo para mandar robar los bancos... La gente de Carranza se ha propuesto con sus infamias lavar las manchas del asesino Huerta y comparsa, dejándonos más blancos que un armiño. Y no lo estamos porque significa una injuria para el señor Huerta y sus familiares. Este largo período de gobiernos revolucionarios y el mismo preconstitucional que nos aflige todavía han sido para nosotros un calvario doloroso por donde vamos ascendiendo sin tregua y purgando cien y mil veces no sólo nuestros pecados sino los de todas nuestras generaciones. Gracias a las alhajitas de mamá y a que por ellas nos han dado dos canastos del último papel moneda emitido por el bandido de Cuatro Ciénegas, vivimos todavía” (1996, I: 484).

⁴⁷ Su mala fama va en aumento “—No hace un mes que un carrancista hizo tortilla bajo las llantas de su automóvil a un pobre niño que jugaba en el bosque de Chapultepec... Hace pocos días los alumnos de escuelas y colegios oficiales fueron obligados a concurrir a un simulacro militar y esos asesinos y bandidos carrancistas, con la bestialidad y cobardía que los caracteriza, asesinaron a veinte niños indefensos... —Sí, lindita, déjalo que salga. El general don Pablo González nos asegura todo género de garantías. Si lees la prensa verás que, en efecto, ahora ya nomás los generales, los coroneles, los mayores y los capitanes matan; nomás en las prisiones, en los cementerios, en las oficinas públicas, en los teatros, en los restaurantes y particularmente en sus guaridas favoritas...” (1996, I, 486-7).

⁴⁸ Véase Yanna Hadatty Mora en *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)* quien considera que : “Tendremos la certeza de que se trata de una novela que da cuenta más que de la realidad, de la percepción subjetiva de la realidad, desde una estética renovadora.” (Hadatty, 2009: 101)

⁴⁹ Ver Alberto Vital, *El arriero en el Danubio*, p. 12: “Este título podría aplicarse con más justicia a *La luciérnaga* (1932), de Mariano Azuela, que ya contiene todos los elementos distintivos de esa novelística: desde el escenario típicamente ciudadano del siglo XX hasta el empleo de técnicas narrativas que rompen con el código del realismo decimonónico.”

boca se paga” (1996, I: 577). La ciudad es un centro de perdición. Un infierno. Aquí ha venido una familia a degradarse. Ubicada en Tlatelolco y zonas aledañas a la estación de ferrocarril de Buenavista, refleja un ambiente de vecindades decadentes donde se ejerce la prostitución, se vende droga y la vida se vuelve un calvario. Los hermanos protagonistas del relato, José María y Dionisio, se separan; uno se queda en el pueblo, mientras el otro vive en la mayor pobreza: “A diario, tortillas con frijoles acedos; de tarde en tarde, pan duro de ocho días y, como acontecimiento extraordinario, una moneda de cobre” (1996, I: 598-9). Pues se muda a la ciudad a probar fortuna. La única constante en el país es la inestabilidad, pues han cambiado de mano las propiedades, las leyes y el sistema de derecho; la economía doméstica por otro lado, se ha pulverizado con el papel moneda sin valor y en medio de todo esto la simulación y la corrupción en el gobierno como marco de la convivencia diaria. Una última división enfrenta a los hermanos: una nueva inestabilidad, ahora en torno a la conciencia religiosa protagonizada por la iglesia católica y Plutarco Elías Calles. A José María le toca vivir la Guerra Cristera en su pueblo, encerrado a piedra y lodo; a Dionisio,⁵⁰ el otro hermano, vive este enfrentamiento en la ciudad como parte de los contingentes obreros y de empleados de gobierno:

Para que mejor se sintiera la existencia de la CROM —racimos bamboleantes, aglomerados en camiones-zahurdas, camiones-pulquerías, trenes burgueses y fotingos reaccionarios; gallardetes, banderas, pabellones y totoncitos rojinegros—, los balcones de las grandes avenidas cerraron muy apretados sus ojos, como si el claro sol se los lastimara, y en las colonias ondearon corbatas negras, no sé si de luto o de venganza.

Desde temprano la Generala mandó su auto a Dionisio con precisas instrucciones de pasar por ella, que deseaba concurrir, de china poblana, a la gran manifestación de obreros, empleados públicos y simpatizadores del Gobierno (1996, I: 638).

⁵⁰ Dionisio finalmente logra poner su tienda de abarrotes, pero se enfrenta a la corrupción y a la sobre regulación que pronto lo lleva a la quiebra: “—Hay una biblioteca de tratados donde esto viene muy bien explicado: los artículos de la ley, la manera de cumplir con ellos. Sólo que, como la Ley cambia cada semana, se necesita consagrar la mitad de la vida al estudio de las reformas de la Ley y todo el presupuesto a la compra de la biblioteca del perfecto observante de la Ley. Y no basta: hay que contar con el factor personal. La opinión de dos empleados, interpretando la Ley, es igual a la opinión de los médicos con un enfermo” (1996, I: 623).

En *La luciérnaga* aparece la Generala, personaje conectado con el mundo de los poderosos del gobierno a quien se asocia con Dionisio para iniciarlo en el bendito negocio del pulque,⁵¹ bebida nacional por excelencia. Este, a su vez, se ha involucrado en otros negocios, no siempre confesables, pues no han logrado su legitimación. Aquí podemos observar cuan antiguos son los debates sobre la legalización de las drogas y de los giros negros. Azuela revela los vínculos entre la mafia y el poder:

Quando estuvimos en Eagle Pass, tuve la idea de hacer el negocio de la mariguana en gran escala y en la debida forma, como ahora vamos a hacer el del pulque. Mi marido tenía un magnífico empleo en la Aduana, ¡imagínese! Pero nunca pude convencer a los de arriba. Hay momentos en que esa gente tiene la cabeza de piedra. ¿No han reglamentado ya y cobran impuestos por el pulque, el vino, el juego, los burdeles...? Pero no les hable usted de la “Juanita” de la “coca”... ¡Jesús!.. ¡La Moral!... (1996, I: 627).

Pero el estado surge de la Revolución corrompido, se vuelve poco a poco en totalitario y represor, vigilante y asfixiante, sobre todo al final de los años veinte cuando se anuncia su institucionalización. Es el fin de los caudillos y la consolidación de los generales empresarios. Todos los revolucionarios reclaman su parte del botín, Gabriel Zaid llamó a esta canonjía “la propiedad privada de los puestos públicos”:⁵²

—Todos los asesinatos que se están perpetrando en los sótanos de la Inspección de Policía, todas las deportaciones en masa de los nuestros a las Islas Marías, son algo más que actos de opresión y represión. En el fondo se esconde una contienda política, una lucha social. Como en los tiempos del general Díaz: ¡carro completo! ¿Entienden ustedes? (1996, I: 631).

⁵¹ Dionisio acaba por entender cómo se dan las cosas en la ciudad, se integra a las formas modernas del país y de su capital: “Sí, tienes razón en espantarte —le respondió el otro Dionisio, el borrachín experimentado por todas las flaquezas y felonías de la vida—. Con sus cuatro cabezas, Ayuntamiento, Gobierno del Distrito, Timbre y Consejo Superior de Salubridad, y con sus novísimos procedimientos de fiscalización individual (Libertad, Igualdad y Fraternidad, o Salud y Revolución Social; bandera tricolor o rojinegra), el Gobierno tiene su ordeña de comerciantes, agricultores, mineros, petroleros, profesionistas, industriales y demás fuerzas vivas del país, y les exprime hasta la última gota en su tonel sin fondo que comienza en el remozado palacio de Cortés y no acaba en el último tugurio de la República o Agencia de Contribuciones” (1996, I: 628-9).

⁵² Véase *La economía presidencial* de Gabriel Zaid, donde analiza cómo el Estado priista se apropió de todas las áreas de la economía.

Dionisio logra sintetizar la posición del ciudadano en el nuevo régimen emanado de la Revolución mexicana, empequeñecido ante el ogro filantrópico,⁵³ pues en el discurso el Estado alienta las libertades, pero en la práctica utiliza las leyes para extorsionar:

—Nosotros representamos al ciudadano mexicano en el goce íntegro de los derechos que nuestra Constitución le otorga. Somos los guardianes últimos de la Libertad y de la misma dignidad humana. ¡Don Porfirio! ¡Victoriano Huerta! ¡Dictadores de barro de Tlaquepaque! Usted no puede satisfacer la más elemental de sus necesidades físicas sin el visto bueno del Consejo Superior de Salubridad; usted no puede tener luz en su casa sin autorización escrita del Gobierno; usted no puede obtener trabajo si no se sindicaliza, si no se deja castrar previamente por la mano del gran Cebador. ¡Nuestras libertades! Ganado de hatajo, piara, rebaño, manada. Monstruos, ¿verdad? “Artículo Cuarto: A ninguna persona podrá impedirse que se dedique a la profesión, industria, comercio o trabajo que le acomode...” Y el ciudadano mexicano se ha quedado con el solo derecho de pegarse un tiro y de morirse luego luego, porque si no se muere se lo llevan a la Penitenciaría (1996, I: 631).

En *La Malhora* Mariano Azuela aborda los efectos catastróficos que el pulque produce en la sociedad. Puede llegar a tener efectos destructivos en la vida de una mujer, por ser una parte vulnerable de la colectividad, pues, resiente sus embates con más fuerza y la adicción a estas sustancias la convierten en alcohólica y mariguana. Desde la crítica de Azuela la población está llena de vicios, varios de ellos se pueden explicar sociológicamente por el medio ambiente empobrecido, pero ya desde *Andrés Pérez, maderista* exponía la idea de un pueblo esclavizado incapaz de sacudirse a sus opresores y condenado a mantenerse en la situación de “esclavos eternamente”. En este sentido Altagracia rompe en algún grado este determinismo:

primero el sótano hediendo a salitre, negro como boca de fogón, donde ella vio o debió haber visto la primera luz; la portería de una inmensa vecindad de Peralvillo; segundo, papá y mamá viviendo vida de ensueño y riñendo hasta el instante en que éste revienta de puro hinchada, ¡glorioso agave!; en seguida a la calle, el figón, la plaza, el tablado de Tepito y lo demás; las amistades que le enseñan a uno unas cosas... ¡pero qué cosas!...(1996, II: 958).

Nuestra protagonista, Altagracia, deviene en la Malhora, cuenta su historia —como un lazarillo con sus distintos amos— y conforme se va deteriorando a su llegada a la capital: “yo era de veras doncella. Paseaba por mero Tepis y no había hombre que no se me quedara

⁵³ Véase *El ogro filantrópico* de Octavio Paz que estudia la construcción del sistema político mexicano en el siglo XX.

viendo, y uno me tira una flor y otro me suelta un piropo, y el tosedero y las picardías” (1996, II: 975).

Para Domingo Miliani⁵⁴ fue *La Malhora* de Azuela (1923) “el libro que dejó el testimonio inicial de lo que vendría a ser posteriormente la novela de la ciudad de México; pero en realidad *La Malhora* no asumió el espacio urbano como problema literario ni como indicio de modernidad intelectual” (García, 1999: 301). Dicha novela representa una caótica percepción de la realidad, lo informe, lo indeterminado, lo onírico, lo irracional y lo sensual, desbordante y espontáneo: “Más que una escuela, el surrealismo fue una forma de concebir la realidad, una aventura de la imaginación en libertad, un heroísmo que pasó del terreno intuitivo al razonador” (Quirarte, 2001: 464). Sus personajes, surgen de la marginalidad, seducidos por el encanto de lo peligroso, por la destrucción interna. Evocan, repelen y atraen al mismo tiempo. Estamos cerca de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel y de sus recursos surrealistas. Desde mi punto de vista Azuela sí abordó la ciudad como problema literario desde la modernidad, pero lo hizo sin crear una entelequia positiva, sino por el contrario, evidenciando los abismos del ser humano. Él, como Altagracia, se debatía en una urbe indiferente, desarticulada y sombría.

Podemos concluir, como hemos visto, que la ciudad de México resulta para Azuela un personaje con múltiples presencias. Depende de dónde se mire, hay un lugar para cada cual, su recreación tiene un componente sociológico; él se pregunta por las personas, los habitantes de una vecindad. Quienes vinieron de fuera a la ciudad y se maravillaron o se horrorizaron ante ella. Si bien Azuela interpreta la ciudad de México, o valdría decir a las variadas realidades que se dan en su territorio, lo hace sin construir, como los Estridentistas o los Contemporáneos, una idealización que sólo tiene cabida en su imaginación. Su

⁵⁴ Véase Rosa García, *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución mexicana*.

Tepitópolis está construida con sórdida realidad, con desencanto y con furia. Aunque quizá su versión de las cosas no sea la realidad en sí misma, a través de su literatura logró transmitirnos instantáneas de momentos históricos, reminiscencias que de otro modo habrían quedado al margen. Creo también que Azuela está cerca del afán crítico e incluso humorístico del Jorge Ibarguengoitia de *Instrucciones para vivir en México* porque comparte esta dulce amargura de ser mexicano a pesar de todo y de amar y odiar a la ciudad. Azuela complementa desde otra perspectiva a la ciudad que describió Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente* en los años de la entrada y salida de zapatistas, villistas y carrancistas como en una comedia de enredos. Debemos tomar en cuenta el siguiente dato: a principios del siglo XX, el crecimiento de la ciudad fue realmente vertiginoso,⁵⁵ efectivamente, como lo corroboran Enrique Krauze, Jean Meyer y Cayetano Reyes: entre 1920 y 1930 la superficie citadina se triplicó y la población se duplicó. Además el automóvil se hizo habitual: un símbolo característico del nuevo espacio urbano, Novo insistió en *El joven* entorno a este aspecto. No sólo se producían cambios en la estructura interna y en la fisonomía exterior de las capitales⁵⁶ del país en general sino, además, como explica José Luis Romero, en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* aparece la sensación de progreso que produce vértigo.⁵⁷ Y Azuela prefiere seguir la línea⁵⁸ de Luis G. Urbina y su *Psiquis enferma* y la de Heriberto Frías de *Los Piratas del boulevard*, quizá por eso ha

⁵⁵ Como señala Carlos Monsiváis, en “Notas sobre la cultura mexicana”: “en las últimas décadas del siglo XIX la ciudad empieza a salirse de madre, y el movimiento se acrecentará en las primeras de este siglo” (García, 1999: 299).

⁵⁶ Como escribió Enrique Aragón Echegaray en su *Fisonomías de la ciudad*: “A ésta son el estilo del hombre o del pueblo que la crean y la habitan y el carácter de su destino y estructura los que definen su ser, a través de la historia que las modela en manos de sus artífices que en la forma dejan el alma y el testimonio de los acontecimientos del tiempo que transcurre y rubrica los hechos” (Aragón, 1974: 6)

⁵⁷ Ver José Luis Romero *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, citado por Rosa García: “ellas mismas tuvieron la sensación de la magnitud del cambio que promovían, embriagadas por el vértigo de lo que se llamaba progreso” (García, 1999: 300)

⁵⁸ Como sintetiza Quirarte “niñas prostitutas, niños mariguanos, asesinos temibles, mujeres delincuentes” (Quirarte, 2001: 356-7)

sido considerado un nihilista⁵⁹ o un desencantado, pero recordemos, un pesimista es un optimista bien informado. Con su obra Azuela se erige como el crítico más sólido de la Revolución y su impacto en lo urbano nos legó una visión de los ambientes lumpen y sigue vigente, pues la realidad social no se ha atrevido a desmentirlo a más de cien años de que el doctor diagnosticara al enfermo.

⁵⁹ El nihilismo es una concepción extrema que sostiene que no hay justificación para los valores y, en particular, que no hay justificación para la moralidad. En el caso de Azuela como en el caso de Nietzsche lo que se pone en duda es el valor de ideales tales como la verdad y la moralidad, en la medida que la sociedad privilegia ciertos valores y eclipsa a otros más importantes. En este sentido el nihilismo en la actualidad está asociado a una actitud crítica exacerbada.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Mariano Azuela es un escritor de novela urbana, contra la opinión generalizada que lo considera más bien un autor de temas provincianos. Como se demostró en el capítulo dedicado a sus novelas y a la ciudad de México, éstas representan un corpus muy importante que sobrepasa las también numerosas obras sobre temas rurales. *La Malhora* es, desde mi punto de vista, la obra de Azuela que podría documentar la existencia de una tercera vía en la novela de los años veinte, con una estética creada por una poética abrupta, cruda y nihilista. Otro factor sobresaliente es, dentro de la serie de novelas urbanas elaboradas por Azuela, la forma en que se muestra la evolución paulatina del entorno social de la ciudad. Poco a poco, y sobre todo a raíz de la Revolución, se va pauperizando a grados extremos el nivel de vida. La enorme crisis que vivió el país en esos años —desde 1910 hasta 1952— año del fallecimiento del escritor está presente en su narrativa. La suya forma parte de la serie de obras escritas por Federico Gamboa, Ángel de Campo, Luis G. Urbina y Heriberto Frías. Autores que comenzaron a describir las nuevas realidades del México independiente, no sólo de España, sino también de Estados Unidos y Francia que incursionaron en nuestro territorio a lo largo del siglo XIX. Ellos, al transitar por las calles del México subterráneo, percibían el submundo citadino, dignos herederos de Lizardi, Prieto, Payno y tantos otros en el siglo XIX.

La sola incursión de Azuela en la creación literaria de lo urbano es en sí misma vanguardista; la visualización de la ciudad como personaje es un tema fundamental de, por ejemplo, los futuristas en Italia y, en México, de los estridentistas. La capital es vista como centro cultural cosmopolita, moderno, fascinante, invisible, en él la existencia transcurre con la experiencia simultánea, y contradictoria, de la multitud y la soledad. Los habitantes

de la ciudad toman conciencia del concepto de metrópoli, pero todavía el sentimiento urbano-nacional era patrimonio de una minoría. Precisamente entre los años 1920 y 1930 la superficie citadina se triplicó y la población se duplicó. Azuela fue uno de los primeros en observarlo: nos compartió su visión subjetiva de la realidad, desde una estética renovadora.

Uno de los aspectos, su preocupación humanista, se ve reflejada en su incursión al interior de la mentalidad y sensibilidad de su personaje Altagracia, enfrentada al nihilismo del mundo moderno y a una sociedad con valores trastocados, por no decir plenamente subvertidos: ella perdona a los asesinos de su padre y a la sociedad que la margina.

Por otro lado, Azuela ha logrado remontar el estigma, que padeció en su tiempo como escritor fallido e incomprendido, pues no existían en su momento los lectores capaces de acceder a sus aportaciones. Sólo hoy en día parece generalizarse la percepción de sus méritos y ya no se le regatea el título de autor de vanguardia. A través de innovaciones estilísticas, formales y lingüísticas, logró moldear el llamado ciclo narrativo de vanguardia: *La Malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*.

Azuela incorpora elementos vanguardistas en su narrativa: fragmentación y discontinuidad, supresión de conectivas sintácticas, monólogo interior, fluir de la conciencia, dialogismo, elipsis, evocación del delirio y ruptura de las barreras entre realidad e inconsciencia; estas innovaciones lo hacen un escritor moderno, pues de manera consciente intentó incorporarse al empleo de procedimientos narrativos en boga en aquel momento.

Actualmente podemos hacernos una idea de Mariano Azuela, que convive y toca en el tiempo, en el espacio y estilísticamente, a otros vanguardismos: el estridentismo, los contemporáneos, por citar a sólo dos que se pensaron alejados e incluso antagonistas. Y podemos comenzar a tejer un diálogo entre ellos.

He contextualizado el México donde le tocó vivir a Mariano Azuela desde otra óptica, a partir de su cambio de residencia, su instalación en la ciudad de México y su relación con sus movimientos culturales. También he puesto en perspectiva lo ocurrido en el resto de América y cómo nos llegaron las influencias europeas y norteamericanas. Y la forma en la cual Azuela intentó acercarse a ellas. En el futuro el nombre de Azuela estará relacionado con los grandes transformadores de la narrativa de vanguardia y no solamente con su fama de escritor realista.

Propongo que con la novela corta *La Malhora* y sus aportaciones nos encontramos frente a una obra fundamental para explicar el cambio de paradigma en la lectura de la primera mitad del siglo XX en México.

Si bien no es la intención de este trabajo agotar las posibles relaciones entre Azuela y las vanguardias, sí he pretendido tender puentes entre los distintos autores de América, Estados Unidos y Europa considerados como innovadores en este periodo, pues me parece pertinente el diálogo entre autores de distintas latitudes. A rajatabla considerados antagónicos por la crítica, muchas veces miope o enfrascada en querellas de uno u otro signo.

Insisto en presentar a *La Malhora* como un cuadro cubista, que descompone los motivos y los presenta en múltiples facetas en lugar de mostrarlos desde un mismo punto fijo. De tal modo apreciamos diversos aspectos de un mismo objeto o personaje. Es como si, desde la epistemología, pudiéramos ver esas fragmentaciones de las concepciones del yo, en consecuencia de la multiplicidad de relaciones también incoherentes y desconectadas. Nos impulsan en mil direcciones distintas, incitándonos a desempeñar una variedad tal de roles, que el concepto mismo del yo se esfuma. Esto es, en resumidas

cuentas, la sensación de modernidad, a ella nos enfrenta esta novela, es decir, a su vacío existencial.

Azuela es un nihilista consciente del trabajo destructivo, requiere barrer y limpiar el arte, la moral, la sociedad. Se le percibe como un creador negativo, desencantado, pero es ahí donde radica su fortaleza; Azuela no pretende justificar el estado de cosas existente; por el contrario, está empeñado en nombrar de nueva cuenta la deshumanización. En esta situación se cayó, nada más y nada menos, después de la primera revolución social del siglo XX: la Revolución de 1910.

Una sociedad y una cultura heterogénea y fragmentada como la de América Latina, produce una literatura con esa visión múltiple de historias particulares y regionales. Precisamente ahí se abre el espacio del disenso, donde escritores conscientes de su función social como lo fue Azuela se atreven a poner el dedo en centro de los problemas nacionales.

Finalmente, con este trabajo espero haber aportado elementos novedosos y suficientes para la contextualización y estudio de *La Malhora* de Mariano Azuela, cuyo autor nos sorprende por su capacidad de transformarse como escritor, innovando en sus poéticas, con estilos diferentes en cada obra.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, "Formas en la novela contemporánea" en *Lectura crítica de la literatura americana*. Tomo III, Biblioteca de Ayacucho: Caracas, 1996, 723-736 pp.
- , *Historia de la literatura hispanoamericana*. V.2, 5a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ARAGÓN ECHEGARAY, ENRIQUE, *Fisonomías de la ciudad de México*, DDF: México, 1974, 114 pp.
- AZUELA, ARTURO, *Prisma de Mariano Azuela*. Plaza y Valdez Editores: México, 2002, 348 pp.
- AZUELA, MARIANO, *Epistolario y archivo*. CEL/UNAM: México, 1969, 324 pp.
- , *La Malhora*, México, Imp. y Encuad., de Rosendo Terrazas, 1923, 72 pp.
- , 2ª. ed. (trunca); *Contemporáneos*, VIII, núms. 30-31, pp. 196-216, nov., 1930; IX, núm. 32, pp. 42-70, enero, 1931.
- , *La Malhora. El desquite*. Botas: México, 1941, 180 pp.
- , *Obras Completas*. 3 tomos. F.C.E.: México, 1996.
- , *Tres novelas de Mariano Azuela: La Malhora, El desquite, La luciérnaga*. F.C.E.: México, 1969.
- , *Páginas autobiográficas*, F.C.E.: México, 1998, 276 pp.
- BAJTIN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, 1987.
- , *Poética. Problemas de la de Dostoievski*, Mexico, FCE, 1986.
- , *Teoría y estética de la novela*. Taurus: Madrid, 1989, 520 pp.
- BALBUENA, BERNARDO, *La grandeza mexicana y compendio apologético en alabanza de la poesía*, Editorial Porrúa: México, 2001, 156 pp.

- BARRERA, CARLOS, *Esclavos (Tragedia en tres actos y en prosa)* en Revueltas, Eugenia. Raíces Anarquistas del teatro de la Revolución mexicana. Senado de la República: México, 2010, 35-78 pp.
- BARTHES, ROLAND, *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del College de France*. Siglo veintiuno editores: México, 1982, 150 pp.
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN, “Los años veinte” en Fernández Perera, Manuel (coordinador), *La literatura mexicana del siglo XX*, F.C.E/CNCA/Universidad Veracruzana: México, 2008, 89-118 pp.
- , *Veinte aventuras de la literatura mexicana*, Conaculta: México, 2006.
- BLOCK DE BEHAR, LISA, “Familiaridad y extrañeza: La repetición-fragmentación narrativa de Felisberto Hernández” en *Lectura crítica de la literatura americana*. Tomo III, Biblioteca de Ayacucho: Caracas, 1996, 205-216 pp.
- BLUME, JAIME ET CLEMENS FRANKEN, *La crítica literaria del siglo XX. 50 Modelos y su aplicación*. Ediciones Universidad Católica de Chile: Santiago, 2006.
- BONET, JUAN MANUEL, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- BORGES, JORGE LUIS, “El Sur” en *Ficciones*. Alianza Editorial: Madrid, 2004, 218 pp.
- , *Otras inquisiciones*. Alianza Editorial: Madrid, 1985, 194 pp.
- BRETÓN, ANDRÉ, *Nadja*, Joaquín Mortíz: México, 1963, 124 pp.
- , “Primer manifiesto del surrealismo”, en *Manifiestos de las vanguardias artísticas*, Ángel Gómez Concheiro y Gabriel Rodríguez Álvarez (compiladores), Ediciones del Basurero: México, 2006, pp. 93-134.
- BRUSHWOOD, JOHN S., *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una visión panorámica*. Tierra Firme. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

- BURGER, PETER, *Teoría de la vanguardia*. 1ª. ed. Madrid: Ediciones Península, 1987, 189 pp.
- BUSTILLO ORO, JUAN, *Masas* (Reportaje dramático en tres tiempos y un final) en Revueltas, Eugenia. *Raíces Anarquistas del teatro de la Revolución mexicana*. Senado de la República: México, 2010, 133-201 pp.
- , *Justicia, S.A. El que juzga hombres* de Juan Bustillo Oro en Revueltas, Eugenia. *Raíces Anarquistas del teatro de la Revolución mexicana*. Senado de la República: México, 2010, 255-308 pp.
- BUSTOS FERNÁNDEZ, MARÍA, *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Editorial Pliegos: Madrid, 1996, 160 pp.
- CALINESCU, MATEI, *Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press: Durham, 1987, 396 pp.
- CALVINO, ITALO, *Si una noche de invierno un viajero*. Siruela: Madrid, 2000, 280 pp.
- CÉLINE, LOUIS FERDINAND, *Muerte a crédito*, Editorial Nuestro tiempo: Caracas, 1971, 636 pp.
- CERRADA CARRETERO, ANTONIO, *La novela en el siglo XX*, Editorial Playor: Madrid, 1983, 168 pp.
- CHARTIER, ROGER, *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, Universidad Iberoamericana: México, 1997, 116 pp.
- COHEN, ESTHER, *Aproximaciones. Lecturas del texto*, UNAM: México, 2005, 358 pp.
- CORRAL, ROSE (Editora), *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, El Colegio de México: México, 2006, 158 pp.
- CORTÁZAR, JULIO, *Rayuela*, Planeta-De Agostini: Barcelona, 1985, 494 pp.
- DE CAMPO, ÁNGEL, *Ocios y apuntes y la Rumba*. Editorial Porrúa: México, 2007, 346 pp.

- DE LA COLINA, JOSÉ, “Desde, hacia José Revueltas” citado en el artículo de Evodio Escalante “Los desengaños del realismo” en *Lectura crítica de la literatura americana*, Tomo III, Biblioteca de Ayacucho: Caracas, 1996, 638-650 pp.
- DESSAU, ADALBERT, *La novela de la Revolución mexicana*, F.C.E.: México, 1996, 480pp.
- DÍAZ ARCINIEGA, VICTOR, “Azuela entre dos corrientes” en *Una selva infinita. La novela corta en México (1872-2011)* Tomo I. Gustavo Jiménez Aguirre (coordinación). UNAM/CDC/DL/FLM: México, 2011, (tomo I) 318 pp.
- , “Sobre la marcha. Las novelas cortas de Mariano Azuela”. *Literatura mexicana XXI*. 2 (2010): 113-34 pp.
- , *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 206 p.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR Y MARISOL LUNA CHÁVEZ, *La comedia de la honradez*, El Colegio Nacional: México, 2009, 530 pp.
- DONOSO, JOSÉ, *El obsceno pájaro de la noche*, Seix Barral: Barcelona, 1970.
- DOS PASSOS, JOHN, *Manhattan transfer*, en *Gran Colección de la Literatura Universal. Norteamericana*, tomo II, Gallimard/Promexa: México, 1982, 1-302 pp.
- EAGLETON, TERRY, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1998, pp. 73-113.
- ECO, UMBERTO, *Lector in fabula*, La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Editorial Lumen: Barcelona, 1987, 330 pp.
- , *Obra abierta*. Origen/Planeta: Barcelona, 1984, 316 pp.
- ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ, GABRIEL, “*El joven de Salvador Novo*” ponencia del coloquio La Novela Corta en México (1922/2012) en <<www.lanovelacorta.com>> (12/11/2012).

- ESCALANTE, EVODIO, “Los desengaños del realismo” en *Lectura crítica de la literatura americana*, Tomo III, Biblioteca de Ayacucho: Caracas, 1996, 638-650 pp.
- , “Mariano Azuela como vanguardista”, ponencia del coloquio La Novela Corta en México (1922/2012) en <<www.lanovelacorta.com>> (12/11/2012).
- ESCALANTE GONZALBO, FERNANDO, *Ciudadanos imaginarios*, El Colegio de México: México, 2011, 308 pp.
- FAULKNER, WILLIAM, *Gambito de caballo* en *Gran Colección de la Literatura Universal Norteamericana*, tomo II, Gallimard/Promexa: México, 1982, 419-573 pp.
- FLORES MAGÓN, RICARDO, *Verdugos y víctimas (Drama revolucionario en cuatro actos)* en *Revueltas, Eugenia. Raíces Anarquistas del teatro de la Revolución mexicana*. Senado de la República: México, 2010, 79-131 pp.
- FRANCO, JEAN, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel: Barcelona, 1975, 476 pp.
- FRÍAS, HERIBERTO, *Los piratas del boulevard*, CONCA: México, 2009, 186 pp.
- FRYE, NORTHROP, *Anatomía de la crítica*, Traducción Edison Simons. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- FUENTES, CARLOS, *Valiente mundo nuevo, Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, F.C.E.: México, 1990, 304 pp.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA, *Contemporáneos la otra novela de la Revolución mexicana*. Universidad de Huelva: Huelva, España, 1999, 446 pp.
- GAY, PETER, *Modernidad*, Paidós: Barcelona, 2007, 592 pp.
- GERGEN, KENNETH F., *El yo saturado, Dilemas en la identidad en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 2006.
- GOIC, CEDOMIL, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Tomo 2, Del romanticismo al modernismo*, Editorial Crítica: Barcelona, 1990, 772 pp.

- GONZÁLEZ EGUIARTE, LAURA ADRIANA, “Presencia del lenguaje cinematográfico en la narrativa moderna de Mariano Azuela: un análisis comparativo” en *Literatura mexicana*, XIII.1 (2002.1), pp. 117-148.
- GONZÁLEZ, MANUEL PEDRO, *Trayectoria de la novela en México*. Ediciones Botas: México, 1951, 418pp.
- GUZMÁN, MARTÍN LUIS, *El águila y la serpiente*, en Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución mexicana*, Tomo I, SEP/Aguilar: México, 1988, 207-424 pp.
- HADATTY MORA, YANNA, “La ruptura secreta”, *La Tempestad*, vol.11, núm. 70, ene-feb 2010, 80-3 pp.
- , *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, UNAM: México, 2009, 186 pp.
- HERNER, IRENE, “La revolución técnica”, *La Tempestad*, vol.11, núm. 70, ene-feb 2010, 68-71 pp.
- HOWBSBAWM, ERIC, “Las artes 1914-1945”, en *Manifiestos de las vanguardias artísticas*, Ángel Gómez Concheiro y Gabriel Rodríguez Álvarez (compiladores), Ediciones del Basurero: México, 2006, 163-189.
- IBARGÜENGOITIA, JORGE, *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz: México, 1992, 298 pp.
- INGARDEN, ROMAN, “Concreción y reconstrucción”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Visor: Madrid, 1989, pp. 35-54.
- ISER, WOLFGANG, “El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Visor: Madrid, 1989, pp. 277-296.
- , “La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Visor: Madrid, 1989, pp. 133-148.

- , “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM: México, 1987; 99-119 pp.
- , *The act of reading. A theory of aesthetic response*, The Johns Hopkins University Press: Baltimore and London, 1978, 240 pp.
- JAUSS, HANS ROBERT, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (Comp.) Arco Libros: Madrid, 1987, pp. 59-86.
- , “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall, (Comp.) UNAM: México, 1993, pp. 73-88.
- , “La Ifigenia de Goethe y la de Racine”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed), Visor: Madrid, 1989, pp. 217-250.
- , *Question and answer. Forms of dialogic understanding*, University of Minnesota Press: Minneapolis, 1989, 286 pp.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, GUSTAVO (coordinación), *Una selva infinita. La novela corta en México (1872-2011)* Tomo I, UNAM/CDC/DL/FLM: México, 2011, (tomo I) 318 pp., (tomo II) 410 pp.
- JIMÉNEZ, VÍCTOR, “Vanguardia a la mexicana”, *La Tempestad*, vol.11, núm. 70, ene-feb 2010, 64-7 pp.
- KOLB, ROBERTO, “La rebelión innovadora”, *La Tempestad*, vol.11, núm. 70, ene-feb 2010, 72-5 pp.
- LANGOWSKI, GERALD J., *El Surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Editorial Gredos: Madrid, 1982, 228 pp.
- LIST ARZUBIDE, GERMÁN, *El movimiento estridentista*, F.C.E./S.E.P: México, 1987, 184 pp.

- LEZAMA LIMA, JOSÉ, “Cortázar y el comienzo de la otra novela” en *Casa de las Américas*, IX, núm. 49 (1968), pp. 51-62.
- MAPLES ARCE, MANUEL, “Manifiesto estridentista”, en *Manifiestos de las vanguardias artísticas*, Ángel Gómez Concheiro y Gabriel Rodríguez Álvarez (compiladores), Ediciones del Basurero: México, 2006, pp. 73-84.
- MARTÍNEZ, ELIUD, *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1981.
- MATA, RODOLFO, “Las ideas estéticas del estridentismo” en *Literatura mexicana*, X.1-2 (1999.1-2), pp. 119-159.
- , “La novela estridentista y sus etcéteras”, en *Una selva infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, Gustavo Jiménez Aguirre (coordinador), UNAM/FLM: México, 2011, 211-268 pp.
- MAURER, KARL. “Formas de leer”, en *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (comp.), Arco Libros: Madrid, 1987.
- MOLINA FERNÁNDEZ, CAROLINA, “Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I y II”, *Per Abbat*, I (2006), pp. 35-60.
- MONTERDE, FRANCISCO, (comp.) *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, SepSetentas 83, México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- , “La Etapa del hermetismo en la obra del Dr. Mariano Azuela”. En: CA, año 9, 3/1952, p. 287.
- , “Prólogo” en *18 novelas de “El Universal Ilustrado” [1922-1925]*, INBA/DL: México, 1969.

- NEGRIN, EDITH. "El laboratorio de Mariano Azuela a propósito de *María Luisa*" en Rafael Olea Franco (editor), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, El Colegio de México: México, 2001, 213-230 pp.
- NOVO, SALVADOR, *El joven* en <<www.lanovelacorta.com>>10/12/2012.
- OCAMPO, AURORA, *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX*, UNAM-IIF: México, 1988, 123-130 pp.
- OLEA FRANCO, RAFAEL, "Estética narrativa de la década de 1920: Azuela y Valle-Arizpe", *Literatura mexicana*, XII.2 (2001.2), pp. 67-96.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La deshumanización del arte*, Origen/Planeta: México, 1985, 240 pp.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL, *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- PALOU, PEDRO ÁNGEL, "Mariano Azuela y los límites de la representación", <http://www.casarefugio.com/reflexion/marianoazuela.html>, 4/06/2012
- PAPPE, SILVIA, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, UAM-A: México, 2006, 144 pp.
- PAZ, OCTAVIO, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, F.C.E.: México, 1967, 306 pp.
- , *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral: Barcelona, 1993, 240 pp.
- , *Primeras letras (1931-1943)*, Vuelta: México, 1988.
- , *El ogro filantrópico. Historia y política (1971-1978)*, Joaquín Mortiz: México, 1987, 348 pp.
- PEREIRA, ARMANDO Y CLAUDIA ALBARRÁN, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo (1947-1968)*, UNAM: México, 2006, 214 pp.

PERUS, FRANCOISE (compiladora), *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, UNAM/IIS: México, 2009.

PIZARRO, ANA, “Problemas historiográficos de nuestras literaturas: Discurso literario y modernidad” citado por Saúl Sosnowski en su artículo “Cartografía y crítica de las letras Hispanoamericanas” en *Lectura crítica de la literatura americana*, Biblioteca de Ayacucho: Caracas, 1996, IX-LXXXVIII pp.

POGGIOLI, RENATO, *Teoría del arte de vanguardia*. UNAM, México, 2011.

-----, *The Theory of the Avant-garde*. Trad. Gerald Fitzgerald, 2nd. printing. London: Harvard University Press, 1981, 231 pp.

POGOLOTTI, MARCELO (Prólogo y selección), *Los pobres en la prosa mexicana*, Editorial Diógenes, S.A.: México, 1978, 296 pp.

QUIRARTE, VICENTE, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, Ediciones Cal y Arena: México, 2001, 720 pp.

-----, et al. *1554 México 2012*, Joaquín Mortiz: México, 2012, 188 pp.

-----, “La señorita Etcétera de Arqueles Vela”, ponencia del coloquio La Novela Corta en México (1922/2012) en <<www.lanovelacorta.com>> (12/11/2012).

QUIROZ ÁVILA, TERESITA, *La mirada urbana en Mariano Azuela. Otra ciudad de la posrevolución. Las novelas, imaginarios que perduran (1920-1940)*, Tesis UAM-Azcapotzalco: México, s.a., 190 pp.

RALL, DIETRICH (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM: México, 1987; 444 pp.

RAMOS, RAIMUNDO, “Tres novelas de Mariano Azuela” en *La Malhora. El desquite y La luciernaga*, Fondo de Cultura Económica: México, 1969.

REVUELTAS, EUGENIA, *Raíces Anarquistas del teatro de la Revolución mexicana*, Senado de la República: México, 2010.

ROBBERECHTS, LUDOVIC, *El pensamiento de Husserl*, México, FCE, 1968.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, YLIANA, “La Rumba y Tomochic: Una lucha entre lo interno y lo externo.” en Rafael Olea Franco (editor) *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, El Colegio de México: México, 2001, 295-307 pp.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, “Mariano Azuela y la novela de la Revolución mexicana” en: *Número*, núm. 20, julio-setiembre, 1952, pp. 199-210

-----,-

http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artprn/numero/num_20.htm, 4/06/2012.

ROMERO, JOSÉ LUIS, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI: México, 1976, p. 247.

RUFINELLI, JORGE, “La recepción crítica de Los de abajo”, en Mariano Azuela, *Los de abajo*. Archivos: Madrid, 1988, pp. 185-212.

SALADO ÁLVAREZ, VICTORIANO, “Las obras del doctor Azuela” [Artículo aparecido en *Excélsior* 4 feb. 1925]. En Monterde 1973: 21-24.

SCHNEIDER, LUIS MARIO, *Fragua y gesta del teatro experimental en México. Teatro de Ulises. Escolares del teatro. Teatro de Orientación*. UNAM / Ediciones del Equilibrista: México, 1995, 376 pp.

SOSNOWSKI, SAÚL (selección y prólogo). *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo III. Vanguardias y tomas de posición*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996.

-----, “Cartografía y crítica de las letras Hispanoamericanas” en *Lectura crítica de la literatura americana*. Biblioteca de Ayacucho: Caracas, 1996, IX-LXXXVIII pp.

- STEINER, GEORGE, “Humanismo y saber literario. La cultura y lo humano”, en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa: Barcelona, 1994, 17-27 pp.
- SUCRE, GUILLERMO, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, FCE: México, 1985, 396 pp.
- TZARA, TRISTAN, *Siete manifiestos Dada*, Tusquets: Barcelona, 1999, 65 pp.
- URBINA, LUIS G., *Crónicas*, (Prólogo y selección de Julio Torri), UNAM: México, 1950, 302 pp.
- USIGLI, RODOLFO, *El gesticulador y otras obras de teatro*, Fondo de Cultura Económica-SEP: México, 1983, 7-82 pp.
- UWE HOHENDAL, PETER, “sobre el estado de la investigación de la recepción”, en *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (comp.), Arco Libros: Madrid, 1987.
- VALDÉS MEDELLÍN, GONZALO, “La osadía de lo nuevo” en *La Tempestad*, vol.11, núm. 70, ene-feb 2010, 84-7 pp.
- VERANI, HUGO J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, F.C.E.: México, 1990.
- VILLARRUTIA, XAVIER, “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela”, en *Obras*, México: FCE, 1974, pp. 799-801.
- VIÑAS PIQUER, DAVID, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.
- VITAL, ALBERTO, “Victoriano y Mariano. La recepción mutua de dos novelistas mexicanos.” en Rafael Olea Franco (editor) *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, El Colegio de México: México, 2001, 231-236 pp.
- , *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el Ámbito de la lengua alemana*. UNAM/IIF: México, 1994.

-----, *La cama de Procusto*, UNAM: México, 1996: 124 pp.

WOOD, CECIL G., “Nuevas técnicas novelísticas en la luciérnaga de Mariano Azuela”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. I, No. 2, invierno de 1977.

ZAID, GABRIEL, *La economía presidencial*, Vuelta: México, 1987.

ANEXO 1: LOS POBRES EN LA LITERATURA MEXICANA.

Nota: Cuadro elaborado a partir de la obra de Marcelo Pogolotti, (Prólogo y selección), *Los pobres en la prosa mexicana*, Editorial Diógenes, S.A.: México, 1978, 296 pp.

AUTOR	OBRA	ÉPOCA DESCRITA EN SU OBRA LITERARIA
UBALDO VARGAS MARTÍNEZ	<i>Morelos ciervo de la nación</i> <i>Hermenegildo Galeana</i>	1799, 1810,
J.J. FERNÁNDEZ DE LIZARDI	<i>El Periquillo Sarniento</i> <i>La Quijotita y su prima</i> <i>Don Catrín de la Fachenda</i>	1816, 1818, 1820,
IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO	<i>Clemencia</i> <i>La navidad en las montañas</i> <i>El Zarco</i>	1863
LUIS G. INCLÁN	<i>Astucia</i>	1810, 1865
JOSÉ LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS	<i>La parcela</i> <i>Fuertes y débiles</i>	1890, 1910,
RAÚL CACHO ALVAREZ	<i>“La vivienda”</i> <i>50 años de Revolución,</i> <i>tomo II</i>	1756, 1789, 1830, 1877-1911, 1950, 1959,
MANUEL PAYNO	<i>El fistol del diablo</i> <i>Los bandidos de Río Frío</i>	1834, 1844,
JOSÉ TOMÁS DE CUÉLLAR	<i>Historia de Chucho el Ninfo</i> <i>Baile y cochino...</i> <i>Las jamonas</i> <i>Los fuereños</i>	1855
ANGEL DE CAMPO “Micrós”	<i>La Rumba</i> <i>Cosas vistas</i> <i>Cartones, cuentos</i>	1890-1, 1894,
HERIBERTO FRÍAS	<i>Tomochic</i>	1892
LUIS ENRIQUE ERRO	<i>Los pies descalzos</i>	FINES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX
FEDERICO GAMBOA	<i>Suprema ley</i> <i>Apariencias</i> <i>Santa</i>	1896, 1903, 1910,
FRANCISCO L. URQUIZO	<i>Mi tío Juan</i> <i>Tropa vieja</i> <i>Páginas de la Revolución</i>	1910, 1912
MIGUEL N. LIRA	<i>Donde crecen los tepozanes</i> <i>La Escondida</i>	1910, 1912
RAFAEL F. MUÑOZ	<i>¡Vámonos con pancho villa!</i> <i>Se llevaron el cañón para</i> <i>Bachimba</i>	1913
EDITH O'SHAUGHNESSY	<i>Huerta y la Revolución</i>	1914

GREGORIO LÓPEZ Y FUENTES	<i>Campamento</i> <i>Tierra</i> <i>El indio</i>	1910, 1911, 1935, 1939,
MARIANO AZUELA	<i>Los de abajo</i> <i>Las tribulaciones de una familia decente</i> <i>La Malhora</i> <i>La luciérnaga</i> <i>El camarada Pantoja</i> <i>Nueva burguesía</i>	1909, 1923, 1932, 1939, 1944, 1946, 1955,
MAURICIO MAGDALENO	<i>El resplandor</i> <i>Cabello de elote</i> <i>La tierra grande</i>	1937
RICARDO POZAS	<i>Juan Pérez Jolote</i>	1905, 1914, 1930
BENITA GALEANA	<i>Benita</i>	1919
B. TRAVEN	<i>El tesoro de la Sierra Madre</i> <i>La rebelión de los colgados</i> <i>Puente en la selva</i>	1938
OSCAR LEWIS	<i>Antropología de la pobreza</i> <i>Los hijos de Sánchez</i> <i>Pedro Martínez</i> <i>La vida</i>	1910, 1911, 1914, 1943-1959, 1943-1963
MAGDALENA MONDRAGON	<i>Yo, como pobre...</i> <i>Más allá existe la tierra</i> <i>Puede que l'otro año</i>	1944
HÉCTOR RAÚL ALMANZA	<i>Huelga blanca</i> <i>Candelaria de los patos</i>	1952
FRANCISCO ROJAS GONZÁLEZ	<i>El diosero</i> <i>La negra Angustias</i>	1911, 1912, 1952
JUAN RULFO	<i>El llano en llamas</i> <i>Pedro Paramo</i>	1953, 1956
EDMUNDO VALADÉZ	<i>La muerte tiene permiso</i> <i>Las dualidades funestas</i>	1955
LUIS SPOTA	<i>Casi el paraíso</i> <i>La sangre enemiga</i> <i>Retrato hablado</i>	1950, 1959
FERNANDO BENÍTEZ	<i>El rey viejo</i> <i>El agua envenenada</i>	1959
LUIS CORDOVA	<i>La sirena precisa</i> <i>Los indios verdes</i>	1960
JOSÉ REVUELTAS	<i>Dios en la tierra</i> <i>Dormir en tierra</i> <i>El apando</i> <i>Los muros de agua</i> <i>Luto humano</i> <i>Los errores</i>	1913, 1960, 1964,

JUAN JOSÉ ARREOLA	<i>Varia invención</i> <i>Confabulario</i> <i>La feria</i>	1953, 1963,
ROSARIO CASTELLANOS	<i>Balún-Canán</i> <i>Oficio de tinieblas</i> <i>Los convidados de agosto</i>	1962
AGUSTÍN YÁÑEZ	<i>Al filo del agua</i> <i>La tierra pródiga</i> <i>Las tierras flacas</i>	1962
VICENTE LEÑERO	<i>Los albañiles</i> <i>Pueblo rechazado</i> <i>Los periodistas</i>	1964
FERNANDO DEL PASO	<i>José Trigo</i> <i>Palinuro de México</i>	1966
JOSÉ MARTÍNEZ SOTOMAYOR	<i>La mina</i> <i>El puente</i> <i>El semáforo</i>	1968
GASTÓN GARCÍA CANTÚ	<i>El pensamiento de la reacción mexicana</i> <i>El socialismo en México</i>	1836,1856 1968
ELENA PONIATOWSKA	<i>Hasta no verte Jesús mío</i> <i>La noche de Tlatelolco</i> <i>Querido Diego, te abraza Quiela</i>	1914, 1915, 1969
RAMÓN RUBÍN	<i>El callado dolor de los tzotziles</i> <i>La canoa perdida</i> <i>Donde mi sombra se espanta</i> <i>Cuentos mestizos</i> <i>Cuentos indios</i>	1941, 1969
GERARDO DE LA TORRE	<i>Ensayo general</i> <i>La línea dura</i> <i>El vengador</i>	1970