

2º COLOQUIO INTERNACIONAL LA NOVELA CORTA EN MÉXICO 1922-2012

*Mesa 1. “Visiones y versiones de la novela corta en México”
Lunes 12 de noviembre, 12:15 horas*

MARIANO AZUELA COMO VANGUARDISTA

EVODIO ESCALANTE
Departamento de Filosofía
UAM-Iztapalapa

Con el poeta Velemir Jlebnikov a la cabeza, los formalistas rusos descubrieron que el hombre común y corriente era una víctima de los automatismos sociales y que por lo tanto vivía como anestesiado, deambulando en la semi-consciencia o de plano en la inconsciencia de lo que se da y se toma como “natural”. La lengua misma, desde este punto de vista, tendría que definirse no tanto como un código o una posibilidad sintáctica sino como un sistema de automatismos que se apoderan fatalmente del hablante y lo aprisionan, sin que él se dé cuenta, dentro de una red de palabras, frases hechas y significados convencionales. “La vida desaparece y se convierte en nada”, se quejaban los futuristas. “Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido.” El arte y la poesía existen para despertar al zombie que todos llevamos dentro y para devolvernos la percepción prístina de todos los objetos, para restaurar, en suma, por decirlo así, el pasmo de la experiencia originaria. Por eso sostiene Shklovski: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en

oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción.” A lo que añade, tajante: “El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está <<realizado>> no interesa para el arte.”¹

A los vanguardistas lo que les interesa es intensificar esta experiencia del *devenir del objeto*, para lo cual se ven obligados a romper con los automatismos establecidos. *La Malhora* (1923), de Mariano Azuela, se inscribe de manera plena dentro de esta tentativa de la vanguardia mexicana, y lo hace desde sus primeros renglones. Muchas imágenes tienen la economía y la distorsión peculiar del cubismo, los “cortes” temporales son casi siempre abruptos, se trabaja con el monólogo interior, se descende a las profundidades de un psiquismo insondable a la vez que se acata un realismo brutal de nuevo cuño, que no duda en recoger las expresiones que son propias de la clase social ínfima a la que pertenecen los personajes. La prosa, por su parte, si lo digo de modo exagerado, está obligada a devenir poesía en la medida en que sus enunciados deben sorprender por su creatividad y vuelo metafórico, por su precisión milimétrica pero también por su áspera novedad. Así inicia *La Malhora*: “Hasta principios de enero el invierno había sido muy moderado, pero 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.”² Como se ve, este *incipit* se divide en dos secciones claramente diferenciadas. En la primera se despliega la agudeza del escritor realista que indica con rigor de meteorólogo el estado del tiempo, anotando el mes, la hora y el día: “Hasta principios de enero el invierno había sido muy moderado, pero el once llegó la onda fría y a las dieciséis del trece (...)” En la segunda parte del enunciado lo que aparece es

¹ V. Shklovski, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura e los formalistas rusos*. México, Siglo XXI Editores, 1987, p. 60

² Mariano Azuela, *3 novelas de Mariano Azuela*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 19 Todas las citas de *La Malhora* están tomadas de esta edición.

una audaz metaforización del entorno de claro pedigrí vanguardista: “(...) un cielo bituminoso como el asfalto mojado de las calles acababa de engullirse al sol.” Además que esta parte final del enunciado establece el tono emocional que habrá de regir en el relato, cuya semántica es indisociable de un *sol engullido* que cede a la grisalla de un *cielo bituminoso*, lo notable es la radicalidad vanguardista de la descripción. Según Azuela, el cielo es *como el asfalto mojado* que acaba de manera inminente de “tragarse” al sol. Lo sorprendente es que este complejo metafórico es muy parecido al que propone T. S. Eliot en los primeros tres versos del *Canto de amor de Alfred. J. Prufrock* (1917), donde leemos: “Vayamos pues, tú y yo, / cuando la tarde se haya tendido contra el cielo / como un paciente eterizado sobre una mesa.”³ Aunque no dispongo de los indicios documentales que me permitan demostrar que Azuela conocía estos versos de Eliot, me parece que el vínculo con uno de los literatos más influyentes del siglo que inicia es más que plausible.

Sobre la plataforma de esta anestesia terrestre, cortada por súbitos rayos de conciencia, transcurre la novela de Azuela. El suyo es un realismo irónico y devastador que utiliza con rigor técnico las nuevas formas impulsadas por la vanguardia. Desde el punto de vista ideológico, Azuela se exhibe en *La Malhora* como un narrador de instintos anticapitalistas y a la vez anticlericales que no duda en situarse como un crítico de los efectos de la llamada Revolución Mexicana, frente a la que ya había tomado distancia en su novela maestra, *Los de abajo*. Desde el punto de vista de la historia literaria, su texto se nos aparece no sólo como un relato que utiliza las más modernas técnicas literarias sino también como un violento alegato contra el naturalismo entonces imperante y la filosofía

³ T. S. Eliot, *El canto de amor de Alfred. J. Prufrock*, en traducción de Rodolfo Usigli. Véase Rodolfo Usigli, *Conversación desesperada*. Sel. e introd. de Antonio del Toro. México, Seix-Barral, 2000, p. 56

científica del positivismo de la que quedan rastros eminentes en la práctica médica de la época.

La protagonista que da su apodo a la novela, Altagracia como cristiana y “la Malhora” como habitante del barrio de Tepito, es el eje de una pequeña *Bildungsroman* que acaba por reconciliarla con la realidad *tal cual es* y contra la cual siempre se mostró como una endemoniada: quiero decir, como una traviesa o maldosa dispuesta a hacer todo, incluyendo matar, con tal de sobrevivir. El primer escenario es una pulquería, *El Vacilón*; le siguen la calle (que permite a Azuela utilizar una metáfora muy parecida a la del inicio: “El mismo brillo metálico del agua en el asfalto parecía esclerótica de agonizante.”)⁴, la delegación de policía, una carnicería, el hospital, la casa de un doctor afectado de sus facultades mentales, los jardines de la Castañeda, la casa de las señoritas Gutiérrez, el mercado de La Lagunilla, la habitación de un viejo soldado de la época porfirista, un hospital donde la Malhora entra de afanadora y de nuevo un local comercial del barrio de Tepito para que la narración concluya donde empezó.

Azuela mismo explica el cómo y el porqué de su incursión en el vanguardismo: “...cansado de ser autor sólo conocido en mi casa, tomé la resolución valiente de dar una campanada, escribiendo con técnica que consiste nada menos que en el truco ahora bien conocido de retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y expresiones para obtener el efecto de la novedad.” La suya bien puede ser, como lo acepta el propio Azuela, una “técnica rebuscada, deliberadamente difícil, pero de ninguna manera ilógica o incomprensible. Uso de la libre asociación psicológica (origen del monólogo interior),

⁴ Tendría que estudiarse la cascada de imágenes de algún modo análogas que el autor disemina en su texto para referirse al cielo, entre ellas “el blanco sebo de la tarde”, “un cielo como ojo con catarata” y “el cielo se despejaba en una inmensa plancha de zinc”. Esta última expresión recuerda un poco de nuevo los versos de Eliot.

manejo de distintos planos temporales y cierto retorcimiento sintáctico. Pero nunca renuncia a lo fundamental: la pintura de caracteres y el diálogo vigoroso aplicado con las esencias corrosivas del pueblo.”⁵

La novela tiene cinco secciones: “Bajo la onda fría”, “La reencarnación de Lenin” (que es un monólogo interior), “Santo... Santo... Santo”, “La tapatía” y por último “La Malhora” (en la que aparece un segundo monólogo interior). La sabiduría lingüística, el ritmo vertiginoso y la corrosiva ironía, aunque puedan provenir del pueblo, son también, y sobre todo, un mérito del autor. Valery Larbaud, en su prólogo a la traducción francesa de *Los de abajo*, sostiene sin vacilar que *La Malhora* le parece todavía mejor.⁶

Aunque no comparto su punto de vista, sin duda *La Malhora* merece ser calificada de una pieza maestra casi tan importante como la novela que habría de volver célebre a Azuela pocos años después.

Hay descripciones cubistas. Esta, por ejemplo, de un personaje llamado El Flaco: “Tres prolongaciones paralelas, visera, nariz y barba; rostro y cachucha integrándose en todo pétreo e inexpresivo.” O esta descripción del personal en la pulquería: “Oleaje de trapos sucios e insolentes como mantos reales; cabezas achayotadas, renegridas; semblantes regocijadamente simiescos; cintilación de pupilas felinas y blancura calofriante de acuminados colmillos.” Incluso, una referencia explícita a esta escuela pictórica: “el general desaparece bajo el cubismo policromado de su colchoneta.”

⁵ Mariano Azuela, cit. por Raymundo Ramos, “Tres novelas de Mariano azuela”, en Francisco Monterde (comp.), *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. México, Secretaría de educación Pública, 1973 (Sep-Setentas, 86), pp. 66-67

⁶ Afirma Valery Larbaud: “Ce grand succès --on peut presque dire: cette popularité—de *Ceux d'en bas* ne doit pas nous faire penser que ce livre est, dans l'ensemble de l'oeuvre du romancier, une réussite exceptionnelle; et pour ma part je n'hésite pas à dire que je lui préfère l'avant-dernier livre publié par Mariano Azuela: *La Malahora* (Mexico, 1923)”. Véase Mariano Azuela, *Ceux d'en bas*. Préface de Valery Larbaud. Arles, Les Fondeurs de Briques, 2007

La descripción de la protagonista es magistral: “Una muchacha acababa de saltar sobre una tosca mesa de pino y todo el mundo se apartaba para hacerle ruedo. Tendría apenas quince años y ya los pies soplados, los brazos de cebra y las mejillas de anfiteatro.” A lo que sigue este resumen: “La bailarina astrosa de las carpas de Tepito, que de los brazos de Marcelo había ido a caer en los de todo el mundo y rodaba por todos los antros y que ya en las tablas no conseguía ni una sonrisa desdeñosa para sus atrocidades, descendiendo, descendiendo, habíase reducido a cosa, a cosa de pulquería, a una cosa que estorba y a la que hay que resignarse o acostumbrarse.” En lo que podría entenderse como un guiño de simpatía hacia los estridentistas de Maples Arce, en tres ocasiones se usa su adjetivo emblemático: “el juez instructor clama *estridente*”, “las quijadas chocan *estridentes*”, “hasta el golpe *estridente* del martillo”.

Asesinan al padre de La Malhora. Llegan los gendarmes. Ella sabe quién lo mató y está a punto de denunciarlo pero en la comisaría se arrepiente y guarda silencio. “Estas cosas se arreglan siempre entre nosotros solos.” Ella misma toma venganza poco después. En la reyerta queda malherida, pero logran salvarla.

Un médico un tanto esquizofrénico, adicto a la teosofía, se la lleva a vivir a su casa. Esto da lugar al primer monólogo del texto: “Altagracia, estás muy crecida. No para mí que salí de la escuela. Tus ojos dicen lo que tus oídos no se atreven a oír. Te hacen daño tu miedo y mi secreto. El mío es tuyo también (...) 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. Ayúdame a subir más, ayúdame a subir más.” La escena propicia un acercamiento sexual. El personaje vuelve a mostrarse agradecido. “Y gracias, porque mi cordura coja entre dos antagonismos recobra hoy el equilibrio entre tus brazos centrípetos.” –Hermosa y significativa expresión: “Brazos centrípetos...” Aquí una nota súbita interrumpe el

discurso, en lo que se diría es una franca intromisión del narrador: “El doctor creyó en la hora del perdón y al ir a poner el sello, entró su señora y no encontró las cosas tan de su agrado, terminando así este episodio.”

La siguiente sección “Santo... Santo... Santo”, resulta una diatriba en contra de la gazmoñería religiosa a la vez que posibilita un recuento de los sucesos recientes durante los años de la Revolución, acontecimiento que obliga a la familia Gutiérrez a emigrar de Irapuato a la Capital de la República. También encontramos aquí una ácida crítica de los usos del capitalismo que cabe en dos apretados párrafos. El primero: “Y llegaron a México a la zaga de los tiburones despavoridos de la impiedad y de los dientes amarillos que fajados a la cintura y sobre el pecho venía enseñándole el muy católico y sufrido pueblo mexicano.” El segundo: “Pasó la tormenta. Gracias a la habilidad financiera Cabrera-Carranza, los tiburones acabaron de tragarse a la familia menuda e inerte y regresaron a sus escolleras, simulando gruñidos que eran eructos de puro hartazgo.”

Altagracia entra a trabajar con esta familia venida a menos y que ahora debe mantenerse haciendo trabajos de costura. Son cinco años que le permiten embarnecerse, hasta que un día, debido a una riña callejera, los patrones le cierran la puerta de la casa y le abren de nuevo los ojos de la tristeza mejor llamada melancolía. El narrador habla aquí de “la indiferencia universal infinita” y de “la impiedad de un cielo hueco.” Por algo será.

Regreso al barrio. Ahora trabaja en la casa de un viejo militar de la época de Porfirio Díaz. No dura mucho ahí. La echan y enferma de tristeza recae en otro hospital. De ahí sale para toparse de nuevo con la pulquería de sus primeras andanzas. Azuela describe de este modo lo que en ese momento pasa por su alucinada mente: “Tumulto de imágenes, deseos, reminiscencias. En su cerebro suben y bajan y se resuelven ideas inconexas, absurdas, heterogéneas.” Se diría que Azuela acaba de leer el artículo recién publicado por

Arqueles Vela en el segundo número de *Irradiador*, la revista de los estridentistas. Ahí, en efecto, sostiene Vela: La emoción es siempre desordenada. Por ende: “Lo real y lo natural en la vida es lo absurdo. Lo inconexo. Nadie siente ni piensa con una perfecta continuidad. Nadie vive una vida como la de los personajes de novelas románticas. Nuestra vida es arbitraria y los cerebros están lleno de pensamientos incongruentes.”⁷

Lo interesante en Azuela es que este agolpamiento de imágenes y pensamientos caóticos lleva a un momento de claridad en la protagonista. Quiero decir: a una síntesis. El reencuentro con sus antiguos amigos, y sobre todo, con la desgracia de la vejez produce en ella una suerte de anagnórisis conciliatoria. Un intento de pelea a muerte de la Malhora con la Tapatía, su antigua compañera en la pulquería, termina cuando a la primera cachetada a ésta última se le desprende la dentadura postiza que rueda por el suelo. Ante este y algún otro ejemplo grotesco de decrepitud galopante, la Malhora sustituye de modo inesperado el cuchillo por el rosario del perdón. Con este acto a manos abiertas, la Malhora, como describe el narrador, talló los cristales que “corrigieran su astigmatismo mental.” Este es el ambiguo final feliz de la que bien puede ser la más ácida de las novelas de Mariano Azuela y por la que hoy lo recordamos como uno de nuestros más altos maestros en la técnica narrativa.

México, D. F., 13.10.2012

⁷ Arqueles Vela, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, en *Irradiador. Revista de vanguardia*. (Presentación de Evodio Escalante y Serge Fauchereau), núm. 2, México, octubre de 1923. Edición facsimilar publicada por la UAM-Iztapalapa en 2012.