

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1872-2011)*



EL  
ESTUDIO

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1872-2011)*



COORDINACIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,  
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA  
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO  
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO  
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



**f.l.m.**  
fundación para las  
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural  
Serie El Estudio  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Literatura  
Fundación para las Letras Mexicanas  
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini  
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México  
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,  
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas  
Liverpool 16, colonia Juárez,  
06600, México, D.F.

**ISBN: 978-607-02-2918-3 (Tomo I)**

**ISBN de la serie: 968-36-3758-2**

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

### **III. NOVELAS EN CAMPO ABIERTO**

## AZUELA ENTRE DOS CORRIENTES

VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Mariano Azuela cumplió 52 años de edad al inicio de 1925 y para entonces ya había publicado diez novelas —seis cortas y seis regulares—; en 1907 publicó la primera y en 1923 la última, y en este total de años y obras difícilmente recibió media docena de reseñas y una docena de cartas privadas sobre sus novelas. Si el espíritu crítico que lo animaba desde el inicio de su afición novelística era intenso, a partir de su “aventura evolucionaria”, su mudanza a la Ciudad de México y su reinicio vital en un nuevo entorno geográfico, económico y social, ese espíritu crítico se acentuó y alimentó con la íntima frustración, sea por la pérdida de sus ahorros o sea por la nula respuesta a sus novelas: “El público lector se había obstinado en no reparar ni en mi nombre siquiera” (1112).<sup>27</sup>

Ante tal y prolongada situación, decidió un cambio drástico, que las circunstancias propiciaron: en el transcurso de 1922 y 1923 “tomé —precisó el novelista en su plática evocativa ante el público de El Colegio Nacional— la resolución valiente de dar una campanada, escribiendo con técnica moderna y de la última

<sup>27</sup> Citaré sólo las páginas del vol. III de las *Obras completas* de Mariano Azuela (en adelante, MA), salvo indicación contraria.

hora” (1113). Con esta “técnica moderna” escribió *La malhora*.<sup>28</sup> Para su buena suerte, cuando daba los últimos retoques a la novela corta, “como por milagro se me presentó la oportunidad más feliz para la realización inmediata de mi anhelo. Algunos jóvenes literatos convocaron a un concurso de novela con el premio fabuloso de cien pesos” (1113).

El jurado lo presidía el “honorable” licenciado don Alfonso Teja Zabre y eso le dio más ánimos: “Mi éxito estaba asegurado”, pero ¡qué sorpresa!: “El Jurado declaró desierto el concurso” (116-7).<sup>29</sup>

El 29 de enero de 1925 se publicó en *El Universal Ilustrado* la entrevista titulada “Azuela dijo...”, realizada por Gregorio F. Ortega; era la víspera de lo más encendido de la tumultuosa polémica periodística referida en nota y, también, era la primera ocasión que el novelista conversaba con un periodista —concedida por la amistad del joven reportero con sus hijos Salvador y Mariano—. La conversación transcurrió en la casa arrendada adonde

<sup>28</sup> Considero conveniente adelantar una precisión: como se observará en estas páginas, en sus pláticas en El Colegio Nacional, MA procuró describir las características de la “técnica moderna” con las que escribió *La malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1932), las tres consideradas “vanguardistas” o “herméticas”. No me ocuparé ni de la valoración de las características de tal vanguardismo (Ramos; Martínez; L. A. González) ni de contextualizar estas tres novelas dentro del conjunto de las novelas cortas previas que escribió MA (Díaz Arciniega “Sobre”). La “técnica moderna” a la que aludirá MA tiene cierta correspondencia con las técnicas narrativas en que se articulan diferentes mosaicos, cada uno con planos temporales y espaciales diferentes; esto lo hizo MA antes de 1925, cuando John dos Passos publicó su famosa e influyente *Manhattan Transfer*.

<sup>29</sup> Entonces “no vacilé un momento más e hice una fogata con cuantos papeles tenía referentes a las letras. Y cuando más dudé de mi capacidad para la novela, brusca e inesperadamente vino el éxito. Habían transcurrido algunos meses de mi auto de fe; adolorido todavía, pero ya dedicado en mis ocios a cultivar humanidades, en lo que fui y sigo siendo un lego [...] Estaba, pues, muy entretenido con el teatro de Sófocles, Eurípides y Aristófanes, ya en franca convalecencia, cuando” (1117) el 20 de noviembre de 1924 se publicó en *El Universal Ilustrado* una mención de su persona, firmada por José Corral Rigan, seudónimo que indistintamente empleaban Gregorio F. Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela: “La revolución tiene [...] un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la revolución” (Corral Rigan 43). La polémica periodística sobre la novela de la Revolución y otros temas afines que irrumpió tres semanas después y se prolongó durante cinco meses lo analicé en Díaz Arciniega, *Querrela*.

se mudó la familia Azuela en el transcurso de 1923, ubicada en la calle de Naranjo, en la colonia Santa María la Ribera. La charla fue amistosa y mostró una cualidad distintiva del novelista, su profundo escepticismo ante lo que estaba ocurriendo en torno a su persona y su novela *Los de abajo* (1915); tanto era, que hacia el final de la conversación dijo al reportero: “No sé qué les ha dado por fijarse en mí; cuando el público conozca mi obra, va a quedar desilusionado, defraudado. No sé, no sé” (45).

El suplemento semanal *El Universal Ilustrado* —creado y dirigido por Carlos Noriega Hope— y la sección editorial de *El Universal* fueron decisivos para sacar del anonimato y lanzar a la fama a Mariano Azuela y *Los de abajo*: entre el 29 de enero (día que se publicó la entrevista) y el 24 de febrero de 1925 apareció en cuatro entregas dominicales la novela dentro del semanario. No obstante el sonado éxito, nuestro autor fue consecuente con su escepticismo y pocos meses más tarde ofreció a *El Universal Ilustrado* (20 de junio de 1925) una nueva obra —de título elocuente—, *El desquite*, “otra pequeña novela con la misma técnica usada en *La malhora* y mucho más acentuada en el procedimiento” (1117).

Si *La malhora* “fue bien acogida en el extranjero”, *El desquite* pasó sin pena ni gloria. No obstante, prosiguió Azuela: “Siempre fueron mi acicate los fracasos” y debido a su “tenacidad” “reincidió” con una tercera novela de extensión regular escrita con la “técnica moderna”, *La luciérnaga* (1117). Debido a su mayor complejidad técnica y a sus propósitos temáticos, la elaboración le tomó tiempo y hasta junio y septiembre de 1927 publicó en la revista *Ulises* fragmentos del capítulo “Un grifo” y del capítulo “Los ofidios” en *El Universal Ilustrado*; a cuenta gotas publicó otros segmentos. La versión final la tenía lista para principios de 1929, y poco después decidió costear su publicación en la prestigiada editorial española Espasa Calpe, en donde apareció en 1932. Resultado: “Ha sido el mayor éxito literario que he tenido

en mi vida, al mismo tiempo que el fracaso económico más rotundo” (1117).<sup>30</sup>

Entre el súbito e inesperado éxito derivado de la polémica literaria de 1925 y la publicación de los primeros capítulos de *La luciérnaga* en el transcurso de 1927 y 1928, Mariano Azuela atravesó por una intensa e íntima experiencia literaria que describió en su plática en El Colegio Nacional dedicada a “Pedro Moreno el insurgente”. Fue en ésta donde comentó sobre el procedimiento realista que seguía en la elaboración de sus novelas y biografías noveladas, y centrado en su concepto y práctica de trabajo precisó: el escritor “elige libremente lo que mejor le sirve para su composición” y el resultado “necesariamente debe superar a las fuentes de información”. De esta experiencia surgieron las novelas *El camarada Pantoja* (1927) y *San Gabriel de Valdivias* (1928), que publicó diez años después (1103).<sup>31</sup>

Los extremos comprendidos entre el empleo de una “técnica moderna” para su creación literaria en el transcurso de 1922 o 1923 y el de una técnica realista impulsada por una arrebatada catarsis implícita en las dos novelas de denuncia política revelan, por un lado, cómo operó la conciencia estética de Mariano Azuela que lo condujo a una sensible exploración formal y, por el otro, cómo su inmediata realidad social y política estimuló su conciencia crítica que lo colocó ante la necesidad vital de escribir sus dos más beligerantes novelas. Simultáneamente, en sus pláticas en El Colegio Nacional él mostró cómo ocurrió y hacia dónde lo orientó el proceso de valoración autocrítica de su propia obra.

<sup>30</sup> En el balance final hecho luego de 19 años de ejercicio y según las notas contables de la editorial, de los dos mil ejemplares impresos en 1932, en el almacén de Espasa Calpe en Madrid todavía contaban en 1951 con más de mil (1118). En carta del 8 de marzo de 1929 dirigida a José María González de Mendoza, MA indicó: “En manos de [Gregorio] Ortega [entonces en Madrid] tengo el original de mi novela inédita *La luciérnaga*” (*Epistolario* 64).

<sup>31</sup> Para completar esta descripción véase testimonio de los hijos de MA que recogí en Díaz Arciniega, *Mariano* 53-4 y también Azuela, *Correspondencia* 203-6.



En la citada entrevista con Gregorio Ortega, Mariano Azuela indicó:

Un año me nombraron jurado [en el Jurado Popular, hacia 1921] y en las audiciones principié el estudio de los tipos del pueblo, que pasaron con la miseria suya, íntegra, sin velos. Llegué a creer que iba a llegar a quedar sin clientela y fue necesario acudiese a un nombramiento oficial que me liberara de la servidumbre de la justicia. Desde entonces [1922] soy médico del Consultorio No. 3, situado a espaldas de la Plaza de San Bartolomé de las Casas, en pleno Tepito. Estuve en condiciones de seguir el conocimiento de esa gente, cuya angustia encuentra en mí un eco. Escribí entonces *La malhora* (38).

Junto a esta transitoria actividad y como refirió en sus pláticas de El Colegio Nacional, Azuela evocó una continuidad con la idea referida a Ortega: en Lagos de Moreno su clientela había sido pobre y en la capital lo siguió siendo, sea en su consultorio privado o en el de Beneficencia Pública —que muchos años después se convertiría en el Seguro Social—; se jubiló en marzo de 1947 (Azuela, *Correspondencia* 225).

La importancia de este contexto social y económico Mariano Azuela lo subrayó para mostrar cómo desde su infancia, en la tienda paterna de abarrotes —en el mostrador los borrachitos consumían sus bebidas y de ellos aprendió “su vocabulario, sus gestos, sus maneras, su calor” (1114)— comenzó este aprendizaje, que prosiguió con sensible intensidad durante sus años de residencia (1916-1924) frente al jardín de Santiago en Tlatelolco y de práctica médica en Tepito (1922-1947), cuando

con cierta frecuencia era solicitado para impartir mis servicios de médico en la rinconada de Santa Anna, a inmediaciones del templo de la Conchita, bien pasadas las diez de la noche. Pero aquella fauna de bichos torvos y siniestros jamás me tocó ni me ofendió de palabra siquiera. Todo el mundo de aquel rumbo me conocía. A diario me veían pasar cruzando el mercado de Tepito de paso a mis

quehaceres en Beneficencia. Solía encontrarme a muchos infelices de ambos sexos tendidos en las banquetas, durmiendo plácidamente su ebriedad acariciados por los tibios rayos del sol de la mañana, a eso de las ocho o nueve. Fui testigo de riñas callejeras sobre todo entre hembras de pelo en pecho. Por lo pintoresco de sus luchas muchas veces me detenía: en medio de un ruedo de espectadores, graves, austeros como el devoto creyente que está oyendo su misa, después de cambiar entre sí las invectivas más soeces, se agarraban de la greña, se pegaban, se mordisqueaban hasta rodar por el suelo, ensangrentadas y dándose de moquetes (1114).

Lo que no subrayó Azuela fue que aquel Consultorio 3 de Beneficencia Pública atendía principalmente enfermedades venéreas y otras más también derivadas de la miseria y los vicios. Como testigo excepcional y como novelista fiel a la escuela realista,<sup>32</sup> se encontró ante un dilema íntimo, que oscilaba entre privilegiar sus principios estéticos o sus principios éticos cuando emprendía la elaboración de *La malhora*: la deseaba escribir con la “técnica moderna”, pero su protagonista, con su drama personal y entorno social inmediato, estaba firmemente atada con la tradición realista extrema, la más próxima al naturalismo y la más apegada a su práctica novelística. A su protagonista y su tragedia las describió así:

Es el caso de una muchacha levantada en el arroyo: su tragedia es la tragedia vulgar de esos seres nacidos en el estercolero que a los primeros rayos del sol se marchitan y mueren; se trata de Altagracia, llamada por mal nombre “La malhora”, nacida con la herencia de muchas fallas físicas y mentales, madurada con la educación y moral de los hampones metropolitanos. Brutalmente violada por uno de ellos cuando apenas comienza a ser mujer, acaba de perder los restos de equilibrio que le quedan y bajo la obsesión abrumadora de la venganza forja una vida destinada al asesinato del hombre abo-

<sup>32</sup> Reiteraré su credo estético como novelista: “Aunque mis escritos han sido de mera imaginación, los he basado siempre en hechos de los que he sido testigo o me han contado en forma viva o fidedigna. Me es más fácil reconstruir que inventar” (1102).

rrecible que tronchó de su tallo la flor en botón apenas: el culpable es ahora dos veces culpable y consuma nuevo crimen de crueldad y maestría para que no quede huella alguna de él, embriaga a su víctima e, indefensa, después de desnudarla, la deja tirada en un prado en una cruda helada de enero (1115-6).<sup>33</sup>

Como se podrá comprender, el truculento argumento de su pequeña novela proviene de su intenso y directo “estudio de los tipos del pueblo” y de su “miseria” “sin velos” tal como lo había observado en las novelas de Zola y había hecho suyo como modelo narrativo —como lo refirió en su plática correspondiente dedicada a su admirado modelo novelístico—. Así, desde su perspectiva ética, la historia de vida de su protagonista Altagracia le permitía desarrollar un relato crítico sobre las condiciones de miseria material y moral de los habitantes de las zonas marginadas de la capital, lo cual correspondía a su percepción desencantada de los resultados de la revolución.

Sin embargo, desde la perspectiva estética —acentuada por su propia conciencia de las características formales estimulada por las correcciones introducidas hacia 1920 a la segunda versión de *Los de abajo*—, deseaba seguir explorando la potencialidad de los recursos técnicos de la narración.<sup>34</sup> Por eso, poco más de 20 años después, en su evocación revalorativa se detuvo en el detalle de haberse aplicado al estudio de la “técnica moderna”, “que consiste nada menos que en el truco ahora bien conocido de retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y expresiones,

<sup>33</sup> El personaje también está atado a uno por él muy apreciado, María Luisa, la protagonista de su primera novela (1906), de acentuado estilo naturalista; así la describió: “¿Quién era María Luisa? Una de tantas flores abiertas en el estercolero que se levantan esbeltas, húmedas y perfumadas, que parecen lanzarse al cielo y que en breve, muy en breve, se tuercen a los ardorosos rayos del sol eterno de la vida, desprendiendo sus mustios pétalos y derramando su semilla podrida sobre el mismo estiércol que la vio nacer” (1014).

<sup>34</sup> En otro momento desarrollé un análisis acerca de la repercusión que tuvo sobre su propia obra la corrección que hizo entre la primera y la segunda versión de *Los de abajo* (Díaz Arciniega, “Sobre”).

para obtener el efecto de la novedad” (1113). Pasados los años, consideró que esa “técnica” sólo servía para que los “logogrifos”, los “pobres de espíritu o desocupados” se entretuvieran descifrando esa composición y consideraran que ahí hubiera “mucho talento”. Admitió: eran “procedimientos tontos” ya “totalmente pasados de moda”. Por esto, en su plática reconoció que en la “composición” formal había “abandonado” su “manera habitual” consistente en la expresión clara y concisa (1114).

En *El desquite* también empleó la “técnica moderna”, pero “mucho más acentuada en el procedimiento” (1117), por lo que pasó totalmente inadvertida por la crítica, y con *La luciérnaga* recibió comentarios de “críticos ramplones que creen que el genio estriba en retorcer palabras y frases”. La revaloración autocrítica fue así:

Me fugué de mí mismo, hice un serio y detenido examen de conciencia y me sentí pecador. Tuve una sensación de vergüenza de haber incurrido en ese truco tan sobado ahora [1951] de martirizar las palabras, para dárselas de inteligente, ingenioso y agudo. Reconozco que decir las cosas con claridad es exponerse a que lo califiquen a uno cuando menos de tonto; pero es más decente, más honrado (1118).

No obstante esta severa opinión ante los resultados, en su plática evocativa Azuela esbozó una justificación de sus exploraciones sobre las técnicas de composición narrativa. Elusivamente, hizo una analogía entre el novelista y el prestidigitador, quienes trabajan para el “gran público”, que es “tornadizo, caprichoso y exigente” y por ello ambos artistas deben renovar sus recursos, de lo contrario uno se encontrará en el escenario sin público y el otro sin lectores ni librerías. Tal renovación de la “forma artística” —Azuela se apoyó en las ideas del crítico francés Armand Pieral— corresponde a los “cambios incesantes” en la vida, al “despertar de nuevas sensaciones”, a la “transformación del pensamiento y el sentimiento” y sobre todo a la “fusión” entre “la

creación de algo nuevo” y “la disolución” de “algo que ha tenido existencia anterior”. Esto, porque el “artista — cita a Pieral — será siempre el resonador, una harpa eólica que vibra a los vientos del suceso actual, un espejo de las contingencias del momento” (1118-9). Y concluye nuestro autor: “Acertar con las nuevas tendencias es el afán que impulsa de vez en vez al novelista a dar un nuevo viraje en su técnica”; “el elemento inventivo constituye la base de la novela” (1119).

Este conjunto de consideraciones en torno a las cualidades formales de la narrativa derivadas de sus experiencias con *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*, en su plática de 1951 condujo a Mariano Azuela al análisis de la importancia y función de la literatura y, sobre todo, a las características de su condición inmediata, la de novelista con una treintena de libros publicados y ya con 78 años de edad:

La magia del estilo, de la palabra escrita, debe captarnos de tal modo que nos obligue a pensar, a sentir, a convivir con gentes, cosas y sucesos que aparentemente nos rodean, pero que exceden en mucho a los que a diario estamos viendo, oyendo, palpando y sintiendo. Pero esta ilusión sólo puede realizarla el novelista auxiliado por hábiles y oportunos cambios de forma.

Se comprende entonces ese afán incontenible de renovación y técnica, sobre todo en los jóvenes, que promueven audacias inespadas. Somos testigos de que las escuelas literarias en boga dominan ímpetus tan violentos y desorbitados que no sólo se llega al extremo de justificar el robo, el asesinato, la violación, las perversiones sexuales, los crímenes más repugnantes, sino que intenta hasta su glorificación. A menudo, es cierto, tales afanes sólo sirven para que sus autores se arranquen su máscara y revelen sus lacras, sus faltas personales, como víctimas de una repulsa general.

Temas tan viejos como las más viejas culturas se desentierran y se exhiben como la última novedad de la hora, sin pensar que si en sensibilizaciones nacientes son el reflejo de su vida exuberante, lujuriosa y embriagadora, expresiones de salud y de belleza de adolescentes, en nuestros tiempos gastados, bien marcados además por veinte siglos de cristianismo, sólo son señales evidentes de dege-

neración, y que si para ciertos espíritus, para las minorías de *snobs* tienen el perfume de flores exóticas, para los sanos de alma son estercolero y pudrición (1120).

Esta condición inmediata de la edad y experiencia de Azuela se hizo explícita hacia el final de la primera plática del segundo ciclo de “El novelista y su ambiente”, cuando desde su presente de 1951 indicó que en países de “incipiente proceso de cultura como el nuestro, no [se] tiene necesidad de recurrir” a “torpes imitaciones de las literaturas europeas de decadencia”; esos son “trucos” y “mistificaciones” consistentes en “tergiversar palabras y vocablos, oscurecer conceptos y enmarañar cosas, sucesos y personas, como se compone un rompecabezas” (1123).

Ante tales características, prosiguió nuestro novelista, el “lector desprevenido” se desconcertará y desechará la obra, e incluso la descalificará junto al autor, y todo porque el lector paulatinamente debe educar su gusto. Cuando esto ocurra, entonces le será posible identificar los contenidos dentro de la complejidad intrínseca implícita en las características formales de la literatura moderna, que en sí mismas forman parte del propio contenido, como explicó en la conclusión de su plática:

Insisto en afirmar que la falta de lógica que nos sorprende e irrita es un engaño; en realidad, es la revelación de nuestra ignorancia de esa lógica superior que impera en cuanto trasciende de nuestros sentidos; esa lógica movediza y cambiante siempre de la vida. Captamos los hechos que estamos observando y desde el momento mismo en que nos ponemos a darles forma de palabra o por escrito aparecen deformados por la supresión consciente o inconsciente de infinidad de elementos que nos parecen redundantes o que sólo sirven para oscurecer la narración. Esto es lo que no hace o no quiere hacer la novela moderna; su intento es darnos en masa el conjunto en totalidad, lo que explica lo intrincado y oscuro que observamos en las páginas primeras. Pero el buen observador a medida que progresa en la lectura, se da cuenta de que lo que le pareció juego de palabras, malabarismo y pirotecnia de frases, embrollo de conceptos y pensamientos, tiene un sentido profundamente arraigado en la realidad. Y cuando sospecha esto es cuando ha encontrado el camino (1123).

Por último, de sus “incursiones” en las “técnicas modernas” vigentes en la década de 1920 Mariano Azuela no se “arrepiente” y sí saca una lección aplicable para el momento de su plática (1951): “Es mucho más trabajoso escribir con sencillez y claridad” para “mantener viva la atención de los lectores” (1120-1).<sup>35</sup>

## EL ARREBATO INDIGNADO

Los ya citados calificativos de “trucos” y “mistificaciones” con que Azuela describió sus novelas vanguardistas me parecen sintomáticos de un hecho: la perspectiva de más de 20 años que hay entre la creación de las novelas y su valoración en el segundo ciclo de pláticas de “El novelista y su ambiente”, para él no resultó suficiente ni para identificar y valorar los aciertos de la “técnica” ni para comprender la repercusión de su hallazgo formal. En otras palabras, muchos años después de publicadas *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*, ni el propio autor advirtió en su propuesta vanguardista el alcance literario de sus novelas.

Tampoco Carlos Monsiváis hizo esa deseada valoración en sus ensayos de los años de 1970; también a él le tomó tiempo la

<sup>35</sup> En otra parte atendí pormenorizadamente las características e importancia de la literatura vanguardista dentro del conjunto de toda su obra novelística (Díaz Arciniega y Luna Chávez 203 y ss.). En el trasfondo de la plática de Azuela ahora parafraseada, en sus palabras advierto una indirecta respuesta al profesor de la Universidad de California Manuel Pedro González, en cuya *Trayectoria de la novela en México* dedicó buena parte del capítulo XIII a las tres novelas vanguardistas de nuestro autor. Luego de descalificarlas con epítetos, hace una descripción tan sugerente como contradictoria —que ilustran los prejuicios de sus epítetos—: “En este nuevo procedimiento el énfasis se desplaza hacia la forma. Todo ahora depende de los recursos de estilo, de los trucos de la metáfora y de la imagen dislocada, de las reticencias, de los puntos suspensivos [...] En lugar de la acción directa, su reflejo en el subconsciente o en los sueños; en lugar de narración o descripción, palabras sueltas, puntos suspensivos que aspiran a sugerir, pero que en fuerza de repetirse acaban por no sugerir nada” (168). Aunque para 1951 Azuela coincidió con algunas de las ideas de González —que repetiría Monterde, aunque moderó con el término de “herméticas”—, nuestro novelista en su “plática” optó por explicar los motivos y alcances de su conducta, sin aludir siquiera al profesor de origen cubano, quien meses antes de publicar el libro lo pasó a visitar a su casa en la Santa María.

ponderación. Fue hasta su libro póstumo cuando mostró cómo entre la versión original de *Los de abajo* (1915) y nuestros días fue indispensable el paso de poco más de 90 años para llegar a esta valoración: “La técnica narrativa, que toma del cine el impulso del montaje, al entreverar episodios bélicos con rasgos de los personajes, al darle a la acción la responsabilidad del punto de vista, trasciende las reflexiones del moralismo histórico” (69). En esta cualidad derivada de la educación del gusto se cifra la trascendencia de *la novela de la Revolución*.<sup>36</sup>

En otras palabras: mucho tiempo después lo supimos: para el éxito de *Los de abajo* fue necesario, por un lado, la tan profunda como discreta corrección estilística realizada por el autor para la segunda edición (1920) y, por el otro, el paso de un lustro y la simultánea coincidencia de un cambio de gobierno y de una polémica periodística para, todo en conjunto, estimular la valoración y aceptación de la novela, al punto de convertirse súbitamente en el paradigma de la llamada novela de la Revolución mexicana. En esto último, el potencial ideológico e histórico de la novela redundó en provecho de su éxito y, también, en detrimento de la difusión y conocimiento —muy particularmente acentuado con las novelas vanguardistas, incluso descalificadas en el prólogo a sus *Obras completas* con el epíteto de “herméticas”— del resto de la obra novelística de Azuela.

En sentido radicalmente contrario, *La malhora* tuvo una respuesta inmediata y comprensiva por parte de *un solo lector*, José María Benítez —quien años después publicaría algunos libros de poesía y la novela *Ciudad* (1942)—. En carta privada del 19 de octubre de 1923, acusó recibo de la novela remitida por Azuela y ahí escribió la siguiente consideración:

<sup>36</sup> En Díaz Arciniega y Luna Chávez referí la escasa bibliografía que se ha generado sobre el asunto de la vanguardia de Azuela; el primero y más relevante fue Martínez, y el más perspicaz sobre la influencia del lenguaje cinematográfico, L. A. González.



Naturalmente que releí *La malhora*. La misma impresión de mi primera lectura; la unidad pura, dando un efecto de armonía que en nuestros novelistas, como le expresaba alguna vez, 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; y por fin el ojo del novelista neto, que llega con su mirada más allá de la epidermis de los sujetos, quizás en este caso por tratarse de un novelista en frecuentes tratos con los espíritus y continuo conocimiento de dolencias físicas atrapadas donde quiera que bulle y espuma la vida irremediable (Azuela, *Epistolario* 222).<sup>37</sup>

No es forzado considerar que en el concepto de “simultaneísmo” está cifrada la idea de “técnica moderna” que, en sí mismo, es el rasgo distintivo de la propuesta formal de *La malhora*; a su vez, la doble idea de “frecuentes tratos con los espíritus y continuo conocimiento de dolencias” es, naturalmente, la síntesis entre la preocupación ética y la búsqueda estética pretendida por Azuela en 1923. Debo subrayarlo: Benítez percibió nítidamente la pretensión de nuestro novelista. Sin embargo, en aquellos años la exploración vanguardista de la narrativa mexicana estaba más ocupada en la expresión de emociones y pulsiones acordes con las experiencias vitales de los protagonistas, en su más puro individualismo; formalmente, esa vanguardia narrativa empleaba un lenguaje más próximo al lirismo metafórico que a la descripción realista.

Como se comprende fácilmente, Azuela no comulgaba con esta propuesta narrativa, porque en ella se privilegiaba la perspectiva estética en detrimento de la responsabilidad ética, muy por encima del sentido social del contenido del relato tradicional, como el que frecuentaba nuestro autor. Quizás por esto su siguiente novela la tituló *El desquite*, una sesgada respuesta crí-

<sup>37</sup> Azuela pasó por alto esta respuesta privada (¿acaso no confiaba en el juicio del joven Benítez?), porque en 1930 en una entrevista comentó a Ortega: “Escribí *La malhora*, novelita en la que nadie puso atención: fue un fracaso” (Leal 240).

tica, tanto contra el concurso de novela en que participó y fue declarado desierto, como contra la súbita fama generada por la polémica periodística. Indico esto porque en el trasfondo de esta novela corta percibo su rechazo a la narrativa ayuna de contenido social y su rechazo al uso político e ideológico de su novela *Los de abajo*, como muy pronto identificó. Con 55 años de edad, su acendrado escepticismo le permitía explorar nuevas técnicas narrativas, pero no le permitía renunciar a sus convicciones sociales; estéticamente percibía nuevos horizontes pero éticamente advertía retrocesos —más cuando en los propósitos de la Revolución se subrayaba el sentido social.

No obstante las radicales experimentaciones formales (para evitar la confusión con el concepto de vanguardia, cuya connotación ya está codificada) de *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*, si se observa con atención, las tres se articulan sobre un eje de crítica social neto (con decidido acento moral) y se enmarcan dentro del contexto de la marginalidad suburbana y en pueblos ostensiblemente atrasados. En la primera, *Altagracia / La Malhora* desciende hasta el inframundo de los vicios físicos y morales empujada por la violación de un gandul cuando era apenas una niña, lo cual la condujo a la prostitución y el alcoholismo; en su descenso ella atraviesa por una serie de episodios de vez en vez más devastadores, con lo que se exhibe la imposibilidad de romper el círculo vicioso.

En la segunda, dentro de un enrevesado triángulo amoroso (la pareja de Blas y Lupe, el sobrino de él, Ricardo, y el ex novio de ella, Martín) y en un pueblo chico (con un infierno grande de habladurías), a ella se le achaca la muerte del esposo al tiempo que el sobrino pretende quedarse con la herencia del tío —y para esto deberá deshacerse de la tía—, todo lo cual suscita un lío contra Lupe; en su calidad de abogado, Martín emprende la defensa de ella. En *La luciérnaga* el triángulo no es amoroso, sino fraterno: los hermanos Dionisio y José María y Conchita, esposa del primero, quienes con toda la familia se establecieron

en la capital para buscar fortuna sobre la base de una herencia, idéntica a la de José María, quien obsesivamente la atesora en el pueblo natal, Cieneguilla. En la capital, Dionisio atraviesa por una patética serie de calamidades y pérdidas que lo colocan al borde de la muerte, mientras su hermano se sumerge en la paulatina demencia del avaro y la alucinación del creyente obseso. En dirección contraria, tras su total anulación como persona, ante la adversidad última Conchita renace y asume su lugar frente a su familia y esposo.

*El camarada Pantoja* (1937), dedicada a la corrupción en el movimiento obrero, y *San Gabriel de Valdivias* (1938), ocupada en la corrupción en la reforma agraria, Azuela las escribió entre 1927 y 1928. El encuadre histórico de ambas novelas lo refirió en su plática sobre la biografía novelada dedicada a Pedro Moreno; ahí relató lo siguiente:

Engreído con mi vocación de reportero imaginario de algún periódico imaginario, súbitamente fui forzado a suspender mis aficiones [seguramente aludía a *La Luciérnaga*]: fue ello la serie de asesinatos en frío que culminaron con los del padre Pro, del general Serrano, y de multitud de católicos y políticos desafectos al régimen de Plutarco Elías Calles. Yo había podido escribir escenas de sangre, de crueldad inaudita, de dolor y angustia, sin que mi pulso se alterara, pero los sucesos a que acabo de aludir excedieron mi capacidad de resistencia: los ultrajes inferidos a los cadáveres de los arteramente asesinados, el desprecio absoluto a la opinión pública hasta el punto de organizar un cuerpo de reporteros y fotógrafos para que dieran cuenta de las últimas palabras de los sacrificados y tomar instantáneas de los postreros momentos de las víctimas inermes levantó un clamor de espanto y de indignación que en México no se había oído desde los asesinatos de don Francisco I. Madero y de don José María Pino Suárez.

Conforme a una vieja costumbre tomé nota pormenorizada de los sucesos, en previsión de futuros trabajos, acopí recortes de prensa, grabados y notas personales, ordené y clasifiqué el material, pero cuando me propuse a dar en doscientas páginas un trasunto fiel de aquellos años de pesadilla que fueron los del gobierno de Calles,

desde las primeras cuartillas me dieron netamente la sensación de mi impotencia para arremeter con un trabajo de esa calidad: mis dedos se encabritaban sobre el teclado de mi máquina, las palabras se me fugaban, las frases se atropellaban amontonándose y sentía mi cerebro y mi pecho en ebullición. Repetí en vano mis intentos, el resultado fue algo tan confuso, violento, enrevesado y disforme que hice un paquete con todo y lo guardé en una gaveta. Pasaron muchos años y cuando entregué [1937] estos papeles a mi editor para una novela que se llama *El camarada Pantoja* tuve la certidumbre de haberle entregado un traje viejo con muchos agujeros, remiendos y zurcidos (1101).<sup>38</sup>

Con excepción de esta alusión, Mariano Azuela prácticamente no se ocupó de sus dos beligerantes novelas, escritas con ánimo de denuncia e impulsadas por su arrebatada indignación, como se advierte en el relato citado.<sup>39</sup> Tampoco se ocupó del efecto suscitado en aquellos años por la puesta en escena de *Los de abajo*, con el patrocinio y la adaptación de Antonieta Rivas Mercado, como poco después refirió en entrevista de 1930 a Gregorio Ortega.<sup>40</sup> Seguramente, entonces la catarsis condujo al novelista a

<sup>38</sup> Asimismo puede verse en Díaz Arciniega y Luna Chávez 381 y ss.

<sup>39</sup> Cuando se publicó *El camarada Pantoja*, el crítico y narrador Ermilo Abreu Gómez publicó “La mitad de la verdad” en *Letras de México* (7 de diciembre de 1939), una reseña que desde el título enunciaba una reconvencción: “El libro se cae de las manos ante el horror de tamaños crímenes; o los dedos se agarrotan, febriles ante el asco de tanta inmundicia. El pueblo mismo que acierta a desfilarse por entre mendaces que le engañan y le pisotean, es siempre de pésima laya. Desde el camarada Pantoja hasta el último liderillo que le hace coro, se mueve en una piara o en un estercolero”. La otra media verdad de la Revolución —escribió el también profesor— es la siguiente: “Al lado de [el camarada Pantoja], sobre él, existen otros hombres, otras vidas, atrás ansias, otros sueños, apartados del fango” (Monterde 79-81). Años después y de manera alusiva, Azuela reviró y dijo que de la Revolución él había visto los árboles mientras otros habían visto el bosque.

<sup>40</sup> En sus palabras: “A nadie, absolutamente a nadie, se le había ocurrido que *Los de abajo* es una novela antirrevolucionaria, sino hasta que doña Antonieta Rivas Mercado escenificó la obra, aprovechando los pasajes más crudos. Entonces todos se asustaron de la Revolución, cuando mi novela no aspira a ser un resumen del movimiento. Es curioso que entre los que más protestaron figuran hombres que si fueron a la Revolución honradamente, después se prostituyeron, [...] esos hombres que desde el principio estaban decididos a aprovecharse personalmente de la lucha” (Leal 240).

una característica formal que el crítico José María González de Mendoza advirtió, como se lo hizo saber al autor en una carta privada firmada en Bruselas el 15 de mayo de 1938:

Me permitiré, sin embargo, formular una reserva sobre *San Gabriel de los Valdivias*, que vale también para *El camarada Pantoja*: las alusiones a figuras de nuestra realidad histórica reciente, puestas en boca de algunos personajes, me parece fuera de lugar en una obra de imaginación. No son indispensables el relato ni la pintura de los caracteres y se ven como interpolaciones. Claro está que prestan mucho realismo al diálogo y que ayudan a localizar el drama en determinada época (a condición, por supuesto de conocer la historia contemporánea de México); pero, a mi modo de ver, esas ventajas son pequeñas ante los inconvenientes. Ya he señalado uno. Hay otros más. El principal es que dan cariz político y tono polémico a la obra de arte, y ello es siempre en detrimento de la emoción estética, razón de ser y finalidad de la creación literaria (Azuela, *Epistolario* 89).

Cuando se ocupó de *El camarada*, lo hizo apresuradamente hasta el final de la plática del segundo ciclo de “El Novelista y su ambiente”, que he venido parafraseando, y lo hizo sólo en función de las características formales de la novela: “El año pasado [1951] tuve todavía que recomponerla para una segunda edición que no sé si quedará mejor o peor que la primera. Ninguna de mis novelas me dio tanto trabajo como ésta ni me ha dejado más descontento” (1101).<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Este descontento provino de un detalle: en su elaboración de *El camarada* no empleó con rigor un estilo formal, sino mezcló una construcción semivanguardista y una narración semirrealista; para la 2ª edición, y en consecuencia a los consejos sugeridos por José María González de Mendoza citados, introdujo sensibles cambios, aunque el resultado final sigue mostrando deficiencias formales (Díaz Arciniega y Luna Chávez 381 y ss.).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZUELA, MARIANO. *Correspondencia y otros documentos*. Beatrice Berler, compilación. Víctor Díaz Arciniega, introducción, edición y notas. México: FCE, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Epistolario y archivo*. Beatriz Berler, recopilación, notas y apéndices. México: UNAM, 1969.
- \_\_\_\_\_. “El novelista y su ambiente”. *Obras completas*, vol. III. México: FCE, 1976: 1012-1177.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*, vol. III. México: FCE, 1976.
- CORRAL RIGAN, JOSÉ, seudónimo de Gregorio F. Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela. “La influencia de la revolución en nuestra literatura”. *El Universal Ilustrado. Semanario Artístico Popular* VIII.398 (20 nov 1924): 43.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR. *Mariano Azuela, retrato de viva voz*. México: CONACULTA-Ediciones Sin Nombre, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México: FCE, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Sobre la marcha. Las novelas cortas de Mariano Azuela”. *Literatura Mexicana* XXI. 2 (2010): 113-34.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR y MARISOL LUNA CHÁVEZ. *La comedia de la honradez. Las novelas de Mariano Azuela*. México: El Colegio Nacional, 2009.
- GONZÁLEZ, MANUEL PEDRO. *Trayectoria de la novela en México*. México: Botas, 1951.
- GONZÁLEZ EGUIARTE, LAURA ADRIANA. “Presencia del lenguaje cinematográfico en la narrativa moderna de Mariano Azuela: un análisis comparativo”. *Literatura Mexicana* XIII.1 (2002): 117-48.
- LEAL, LUIS. *Mariano Azuela: el hombre, el médico, el novelista*, vol. II. México: CONACULTA, 2001.
- MARTÍNEZ, ELIUD. *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*. Manuel A. Serna Maytorena, traducción. Guadalajara, México:

- Unidad Editorial de la Secretaría General del Gobierno de Jalisco, 1981.
- MONSIVÁIS, CARLOS. *La cultura mexicana en el siglo xx*. México: El Colegio de México, 2010.
- MONTERDE, FRANCISCO. *Mariano Azuela y la crítica*. México: SEP, 1973.
- ORTEGA, GREGORIO F. “Azuela dijo...”. Entrevista con Mariano Azuela. *El Universal Ilustrado* VIII.403 (29 ene 1925): 38, 45.
- RAMOS, RAYMUNDO. “Tres novelas de Mariano Azuela”. Mariano Azuela. *3 novelas de Mariano Azuela. La malhora, El desquite y La luciérnaga*. México: FCE, 1968: 7-18.