

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1923-2017)*

Volumen IV



EL  
ESTUDIO

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1923-2017)*

Volumen IV



COORDINACIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN  
GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO  
BRAULIO AGUILAR VELÁZQUEZ

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL  
SERIE EL ESTUDIO  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL



DIRECCIÓN DE LITERATURA  
MÉXICO, 2019

Primera edición: diciembre de 2019

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

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, Ciudad de México, México.

**ISBN: 978-607-30-2931-5**

**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

## **II. LECTURAS TRANSVERSALES**

## LA MALHORA: NOVELA CORTA Y ACELERACIÓN SOCIAL

IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO  
Washington University in St. Louis

La obra de Mariano Azuela ocupa un lugar contradictorio en la modernidad literaria y cultural mexicana. La novela que lo consagró, *Los de abajo*, existe en una doble temporalidad de la historia literaria, al haber sido escrita en 1915, en el exilio y en medio del torbellino bélico y social de la Revolución, para ser después consagrada por intelectuales de cariz conservador como la novela nacional del nuevo orden. En 1925, la novela de Azuela fue territorializada en un canon conservador que buscaba celebrar la revolución abstracta a costa de la memoria de la Revolución actual.<sup>1</sup> Es importante, sin embargo, recordar que Azuela no es sólo el autor de *Los de abajo*, sino de una copiosa obra que se extiende entre el tardío modernismo y las turbulentas décadas del medio siglo, y que, pese a la enorme fama de su obra maestra, siempre ocupó un lugar incómodo en la tradición literaria mexicana, produciendo novelas de calidad variable, pero siempre dislocadas respecto a los debates y estéticas de la literatura de su tiempo. Novelas como *La Malhora* o *La luciérnaga* (1932), en su fragmentación, su interés en registrar una contemporaneidad siempre cambiante y su deseo siempre insatisfecho de capturar una realidad tan

<sup>1</sup> Sobre este proceso, véase Aguilar Mora y Díaz Arciniega.

moderna como indescifrable para su autor son todos elementos que lo llevaron a ser un escritor raro después de su novela fundacional, algo que se refleja en la marginalidad de estas ediciones y su mala recepción crítica. Como comenta Jazmina Barrera, *La Malhora* apareció en una pequeña edición de cien ejemplares en 1923, seguido de una publicación en *El Universal Ilustrado* en 1925 y su publicación parcial en *Contemporáneos* en 1931, y fue seguida de reseñas negativas de autores que, como Francisco Monterde, alabaron *Los de abajo*. Por novelas como *La Malhora*, Azuela ocupa un lugar *sui generis* en el canon literario, con una obra a la vez fundacional y marginal dentro de la literatura mexicana moderna, y como un autor que se prestó simultáneamente al entusiasmo vanguardista de estridentistas y contemporáneos y a la apropiación conservadora de autores como Francisco Monterde o Julio Jiménez Rueda que buscaban una literatura revolucionaria que suplantara a la Revolución real. *La Malhora* ejemplifica de manera particular la naturaleza ideológica y estética de un autor que, como describe Aguilar Mora respecto a *Los de abajo*, había alcanzado la fama literaria mediante un proceso revisionista realizado por detractores de la revolución para establecerlo como el mayor novelista revolucionario (54).<sup>2</sup>

*La Malhora* cuenta la historia de una mujer, Altagracia, muchacha adolescente que, tras ser seducida, termina en las calles y los tugurios, al borde de la locura y sujeta al alcohol y al sexo. Temáticamente, esta novela corta puede considerarse una actualización de *Santa*, el clásico de Federico Gamboa que inauguraría la novela urbana mexicana del siglo xx, y que preconizó las formas en que la pérdida de la honra, el prostíbulo y la prostituta serían instrumentos para expresar los miedos que los sectores conservadores de las élites sentían ante la urbanización y la incipiente modernización de la figura de la mujer a partir de la década de los

<sup>2</sup> Sugiero leer de manera paralela el extraordinario estudio de Yanna Hadatty Mora sobre *La Luciérnaga*, que toca algunas de estas cuestiones en esa otra obra de Azuela (*Ciudad paroxista*).

veinte.<sup>3</sup> Al igual que esta precursora, la mujer de los bajos fondos representa alegóricamente en la novela de Azuela las ansiedades que la modernidad capitalista traía a las élites intelectuales: el miedo a la disolución social, el enjuiciamiento moral a las cada vez más visibles clases populares, el intento de dar cuenta de un “pueblo” posrevolucionario cuya movilidad y complejidad social excedía por mucho los recursos narrativos e ideológicos del costumbrismo y el positivismo, etcétera. En este sentido, queda claro al lector de esta novela que existe un tono decimonónico que todavía subsiste en Azuela, sobre todo en la influencia de la novela francesa. Eliud Martínez, por ejemplo, sugiere comparar la obra con *Germinie Lacerteux* (1865) de los hermanos Goncourt, con la cual, según el crítico, coinciden la edad de las protagonistas, el rol del alcoholismo y otros elementos (15). Sin embargo, existe otra comparación relevante en la literatura del siglo XIX: *La Rumba* (1890-91) de Ángel de Campo, Micrós. Como ha estudiado Joan Torres-Pou, entre otros críticos, *La Rumba* fue una novela que materializó la fijación porfirista en el discurso de la criminología, además de reflexionar abiertamente sobre las formas en que el Porfiriato usó al periodismo y a las ciencias sociales como instrumentos de administración social de la población. Más allá de esto, es claro que Micrós registra en 1890 muchas cuestiones similares a las reflejadas por Gamboa en 1904 y por Azuela en 1923: el cambio en las prácticas y la moral sociales, la influencia del periodismo en el discurso público, las metamorfosis del paisaje urbano, entre otras.

La escritura de Azuela en los años veinte respondía a una época de indecisión estética e ideológica que no sólo atravesaba al México revolucionario, sino a toda la sociedad occidental, que, en aquella década, vivía una aceleración económica y tecnológica sin precedentes, basadas en un crecimiento tecnológico global. *Los de abajo* pertenecía a un momento anterior, que he discutido

<sup>3</sup> Para un estudio sobre el tema de la modernización femenina, véase Hershfield.

*in extenso* en otra parte (Sánchez Prado, “Novel”), donde la guerra ponía en entredicho los presupuestos literarios y sociales del modernismo porfirista y confrontaba a actores históricos como él con una serie de procesos modernizantes y traumáticos. *La Malhora*, en cambio, es un texto firmemente inscrito en una lógica cultural que ya se entendía a sí misma como eminentemente moderna, pero que no había definido del todo el significado existencial y estético preciso de dicha designación. En el hiato que va de la escritura de *Los de abajo* a *La Malhora* nace la tensión moderna de la literatura mexicana, la ansiedad por una cultura revolucionaria que nunca se consolida del todo.<sup>4</sup> En su introducción a *Nunca hemos sido modernos*, Bruno Latour observa que el adjetivo “moderno” designa una asimetría. En un lado de la ecuación lo moderno designa “un nuevo régimen, una aceleración, una ruptura en el tiempo” (10). En el otro, lo moderno es también el nombre de una querrela, en la que se designan vencedores y vencidos. Según Latour, si nunca hemos sido modernos, es precisamente porque esa asimetría entre un tiempo siempre cambiante y una lucha que fija subjetividades no es sustentable. Aunque el lenguaje de Latour se dirige en general a cuestionar la dicotomía entre naturaleza y cultura, su caracterización de la modernidad es relevante en la lectura de Azuela porque la cultura revolucionaria mexicana sería precisamente una pugna en la definición de los términos de la asimetría que describe. La naturaleza misma del nuevo régimen y la aceleración social revolucionaria es entendida no sólo como el resultado concreto de la revolución, sino, como desarrollarían de manera paralela y particular los estridentistas, un cambio en la experiencia misma del presente mediante la tecnología y la urbanización. Azuela es un escritor que resiste de manera deliberada las presiones de esta modernidad cultural y

<sup>4</sup> Esto ha sido discutido por varios críticos desde ángulos distintos. Para un panorama general, véase Hadatty Mora “Regimes”. Distintas variantes de este debate han sido discutidas en Díaz Arciniega; Sheridan, *Los contemporáneos*; Palou; y Sánchez Prado, *Naciones*, entre otros.



busca registrar la indecisión social que tensiona el aceleracionismo propio de un proceso revolucionario.

En vista de lo anterior, no debe extrañar a los lectores que *La Malhora* tenga diferencias considerables con *Los de abajo*. Martínez propone que, aunque la novela tenga elementos realistas y costumbristas, se ven asimismo elementos modernos claros, relacionados con la representación del flujo de conciencia y los estados mentales (22). Lo que vemos en *La Malhora* es una suerte de modernización en tiempo real de la técnica narrativa en México, debido a la coexistencia en el estilo de Azuela de al menos tres momentos distinguibles en la historia de la novela en México. Primero, destaca la persistencia de formas institucionalizadas y hasta osificadas de la prosa decimonónica. Azuela es dado al costumbrismo de tipos sociales (lugares como La Tapatía o personajes con apodosos generalizantes como La Malhora del título), que Luis Leal llega al grado de comparar con los escritos de Guillermo Prieto (55), así como a ciertos giros tintados con preciosismo modernista: “un instante no más el enigma de sus labios palpitó indeciso sobre la superficie blanca y trémula del líquido fatal” (977). En segundo lugar, una nueva forma de registrar la ciudad que surgía de la competencia entre la narrativa literaria y la crónica periodística. En un excelente trabajo sobre el tema, Teresita Quiroz Ávila atribuye parte del estilo vanguardista de Azuela al registro de las contradicciones de la modernidad emanadas de una ciudad cambiante (que la investigadora estudia en una sugerente yuxtaposición entre cartografía y estilo), así como a la emergencia de tecnologías y saberes médicos relacionados, sobre todo con la psicología, así como con el diagnóstico de carácter médico que Azuela hace del impacto que tiene en la ciudadanía la transición de la vida provincial y rural a la vida citadina (73-4). Finalmente, aparece ya un despliegue tímido pero indiscutible de técnicas contemporáneas que circulaban por esos años, sobre todo de carácter joyceano y proustiano —algo supuesto en particular por Martínez (12)—, que alcanzarían un carácter más definitivo en las obras de José Revueltas y Agustín Yáñez en los

cuarenta. La riqueza estilística de *La Malhora* la ubica en un lugar mucho más importante de la historia de la narrativa mexicana de lo que le concede la crítica ya que, en vez de entregarse de lleno a la prosa moderna (como lo hace de manera más prominente Salvador Novo en *El joven*, publicada el mismo año), se convirtió en uno de los textos donde se observan de manera abierta las tensiones formales e ideológicas enfrentadas por la narrativa mexicana de los veinte.

*La Malhora* pertenece a otro momento peculiar de la literatura mexicana, en el cual el libro, debido a las consecuencias materiales de la batalla revolucionaria y la rápida emergencia de medios modernizados, llegaba a ocupar un lugar factualmente secundario en el consumo cultural, incluso de sectores de la élite letrada. Esto produce en muchos momentos una crisis de identidad respecto al impacto de las obras literarias. En la revista *La Nave*, publicación efímera con un par de números en 1916, Julio Torri expresaba la idea de que la pacificación posrevolucionaria permitiría de nuevo la emergencia del libro como espacio central de la conversación literaria:

asistimos en México, en el momento actual, a un resurgimiento intelectual y principalmente literario muy digno de notarse. La literatura se pone de moda saliendo de las columnas de los diarios y haciéndose más tangible en la forma del libro; los autores empiezan a ganar algún dinero y los éxitos editoriales estimulan con eficacia a los más tímidos (283).

Sin embargo, pese al deseo de profesionalización y adquisición de capital simbólico que Torri ubicaba en el libro, lo cierto es que la urbanización dio pie a un periodo donde la novela corta floreció debido a la distribución periodística. En la vida editorial de *La Malhora* destaca este factor, como se puede ver en la trayectoria descrita por Barrera y mencionada anteriormente. El hecho de que el texto no tuviese una versión definitiva en libro hasta 1941 y que su supervivencia tuviera mucho que ver con la publicación

en *El Universal Ilustrado* y *Contemporáneos* dice mucho sobre este fenómeno. De esta manera, resulta indispensable entender que las obras de Azuela en los años veinte, en general, y sus novelas de vanguardia, en particular, toman forma como parte del rol que el periódico tuvo como tecnología de constitución de la forma literaria. La confluencia de *La Malhora* con textos tan dispares como *El joven* de Novo, *La señorita Etcétera* y otras obras de Arqueles Vela e, incluso, textos de estéticas más clasicistas como *Dama de corazones*, dejan ver que la modernización de la práctica literaria producida por el soporte material del periódico y la revista es parte de lo que permite a estas obras responder desde la experimentación y la brevedad a las demandas de un emergente público lector en una sociedad acelerada y tecnificada. Si bien el periódico permitió en el siglo XIX la novela serial, que a su vez se publicaría en última instancia en un grueso volumen, en el siglo XX, conforme la vida urbana modificaba las estructuras del tiempo público y privado, la novela corta ofrece una experiencia de lectura acorde a la nueva época. De esta manera, *La Malhora*, aunque quizá fallida en términos de su recepción inicial, debe indudablemente ser entendida como el intento de un escritor que, nacido en la sensibilidad modernista y rápidamente adaptado a la estética de la guerra y la revolución, busca enfrentar un giro más de la tuerca estilística de la novela mexicana, que en apenas dos décadas sufre modificaciones formales de forma más vertiginosa que en cualquier otro periodo anterior en la historia de la literatura mexicana.

La aceleración moderna también da cuenta de la peculiar estructura temporal y formal de la novela, alejada ya de manera decisiva de la narrativa lineal preferida por la tradición naturalista. Como ha estudiado a fondo Rubén Gallo, es indispensable leer la cultura de la vanguardia en general con relación al efecto experiencial y estético que tuvieron diversas innovaciones tecnológicas como el radio, el cemento o la máquina de escribir. Aunque el registro más conocido de esta experiencia se puede ver en la obra de Salvador Novo o en los estridentistas —como

se aprecia en el recuento del periodo que hace Vicente Quirarte en *Elogio de la calle* (439-52)—, *La Malhora*, en particular, y las novelas vanguardistas de Azuela, en general, ofrecen una perspectiva particular porque, en vez de registrar de manera directa y hasta entusiasta esta tecnificación, como en *El joven*, o de articular las ansiedades de esa experiencia, como hacía Vela, optan por registrarla en la estructura misma. Quizá es por esta razón que Villaurrutia, como recuerda Hadatty Mora, celebraba a Azuela como un “novelista revolucionario” (*Ciudad paroxista* 108): la innovación no es tanto la captura de la contemporaneidad en el neologismo y el vocabulario técnico, sino en la experiencia misma del tiempo narrativo. *La Malhora* se funda en la fragmentación narrativa, contando su historia en una serie de cuadros casi costumbristas, pero escritos con un tono moderno informado, como se mencionó anteriormente, por el psicoanálisis y el flujo de conciencia. Más notable aún es la diversidad tonal y de voces entre cada sección de la novela, así como el desafío al lector, para quien es difícil establecer la historia completa debido a la cantidad considerable de espacios de indeterminación en la narrativa. Argumentaría aquí que la experiencia fragmentaria y desorientadora que proporciona la novela está directamente relacionada con la experiencia misma de habitar la ciudad en 1923. En *I Speak of the City*, Mauricio Tenorio-Trillo observa que pocas novelas mexicanas de 1880 en adelante tenían a la ciudad como *leitmotiv*, y la mayoría de ellas estaban enfocadas en el paraíso perdido de la vida rural (100). Si bien, como señala el propio Tenorio, esta nostalgia evolucionaría hacia la ideología racial del mestizaje, *La Malhora* representa un estilo de texto y de manifestación cultural que participa de una modernización estética posibilitada por la ciudad. Esa fragmentación es en parte el reflejo de una subjetividad cultural que ya no tenía fe por el pasado idílico perdido en la memoria rural (aunque éste regresaría de manera intensificada en el cine de la Época de Oro), sino que decide registrar y habitar esa nueva velocidad social, pero carece aún de los elementos para

hacerlo en pleno. Por esta razón, Azuela, como muchos de los estridentistas, no puede dejar de expresar la nueva ciudad con el repertorio verbal del florilegio decimonónico.

*La Malhora* encarna así una novelística tensada en su interior por la indecisión estética entre la estilística e ideología modernistas y las técnicas y experiencias de la modernidad posrevolucionaria, indecisión sintomática de una literatura que confronta a su modernidad pero se niega a asumirla. Una modernidad literaria que sólo puede existir como duda. La pregunta, sin embargo, emerge: ¿duda respecto a qué?, ¿qué es lo que se noveliza desde la indecisión y la recusación? Una lectura de las novelas de Azuela en los veinte y los treinta nos deja ver los monstruos que lo acechaban. Vemos, por ejemplo, esta descripción de un sexagenario en *La luciérnaga*: “sus ojos de monstruo marino parpadeaban a la luz de las siete” (574). En *El desquite*, se nos informa que mamá Lenita “está inscrita en el registro del curato como liberal resabiada” (984). En *La Malhora*, la mujer que da título al libro es sometida a una terapia o tortura, que Azuela narra con estoica violencia: “Esposas, mordazas, resortes de acero en la nuca invertida. Hierro, frío, carne, huesos, todo una. Enfrente el de los cabellos crispados con una cabellera de sangre líquida en la punta de su cuchillo” (962). *La Malhora* está escrita con mayor experimentación formal de lo que la reputación canónica de Azuela supondría, y esta experimentación no haría nada sino intensificarse en obras subsecuentes. Son novelas de alto nivel de indecisión: no se conforman con un narrador o con una perspectiva, serpentean a través de historias, personajes y miradas, tensionando su prosa escasa y precisa con saltos lógicos y temporales que construyen ese extrañamiento que los formalistas rusos teorizaban al momento en que Azuela escribía esta novela y que era un síntoma del impacto estético de los cambios traídos por las revoluciones y la modernidad.<sup>5</sup> Lo que narra en esta for-

<sup>5</sup> Véase Shklovsky, *Theory of Prose*.

ma fluctuante y paradójicamente precisa es un exceso social que se comienza a visibilizar y que correspondería a la cultura tratar de territorializar, de domesticar. *La Malhora*, *Mamá Lenita*, *Don Dionisio* son todos espectros que materializan en la novelística de Azuela esas subjetividades que ya no tienen el carácter épico de Demetrio Macías, que transforman al escenario urbano de México en una Mancha sin Quijote, personajes de vulgar normalidad sin el contrapunto épico. Son pura novela de la desilusión. Azuela registra su incongruencia espiritual y estética con ese mundo vibrante y caótico que los estridentistas narraron con más entusiasmo y menos talento. Y sobre todo, la novelística de Azuela en este periodo es la novela de lo que Molly Anne Rothenberg llama el “sujeto excesivo”. Según Rothenberg, un orden social sólo es posible si existen elementos que no se pueden incorporar o pensar dentro de él, y este excedente es el lugar donde radica el potencial de la transformación social. Por este motivo, toda teoría política moderna es una teoría de la aniquilación de ese excedente para la construcción de una sociedad utópica. Es la dimensión necesariamente totalitaria del impulso épico hacia la totalidad: la sociedad perfecta que imaginan los procesos revolucionarios que estaban derivando en los veinte hacia el fascismo o hacia el estalinismo, al que Lukács mismo se convertiría en su edad adulta. Los debates culturales mexicanos, sobre todo los de los años veinte, se dieron entre grupos que no entendieron esta coyuntura ni este gesto teórico: entre estridentistas, que ingenuamente pensaban que su presentismo podía aniquilar la violencia de sus contrapartes futuristas y poetas llamados Contemporáneos, que entendían la literatura como un simple paso lateral ante lo moderno: una estasis de la estética. Las imperfectas novelas de Azuela, nacidas en una época donde la narrativa mexicana debía reinventarse tras el desmoronamiento de sus medios materiales e instituciones, fueron de los pocos textos que buscaron construir una poética y una ética de ese sujeto excesivo: su forma literaria vacilante representa la necesidad de capturar esa

nueva pluralidad social sin totalizarla. Un par de décadas antes, Federico Gamboa, confrontado con la masa protorrevolucionaria que marchaba hacia la fiesta de la Independencia, decide retirarse a la terraza de un café o al aislamiento de un carruaje: su perspectiva implica una imposibilidad de dar cuenta de los excesos sociales como algo más que un problema moral. En Azuela, ese exceso es el desafío central del novelista, el tema central de la reflexión ética que subyace el declive de Altagracia y su transformación en La Malhora. Esta perspectiva, creo, nos permite leer a Azuela no como un novelista de la Revolución, esa categoría que Aguilar Mora llama perezosa con justicia, sino como el primer novelista de la era posrevolucionaria que decidió narrar ese abismo de una nueva modernidad que irrumpía en el mundo. Desde sus limitaciones ideológicas y estéticas, sus dudas ante el torbellino del mundo terminaron como distancia crítica: Luis Cervantes, sentenciado a ser siempre un conservador, terminó por ser la conciencia olvidada de una modernidad que confrontamos, pero que nunca acabó de llegar. Y La Malhora, junto con los otros personajes de la novela, los habitantes de una nueva realidad que estaba ahí, contundente, pero no acababa de esteticizarse del todo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR MORA, JORGE, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*, México, Era, 1990.
- AZUELA, MARIANO, *La Luciérnaga, Obras completas*, vol. I, México, FCE, 1996.
- \_\_\_\_\_, *La Malhora, Obras completas*, vol. II, México, FCE, 1996.
- \_\_\_\_\_, *El desquite, Obras completas*, vol. II, México, FCE, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Los de abajo*, Víctor Díaz Arciniega, ed., México, FCE, 2015.

- BARRERA, JAZMINA, *La Malhora*, *Enciclopedia de la literatura de México*, Web, 15 ago 2016. <<http://www.elem.mx/obra/datos/3011>>.
- CAMPO, ÁNGEL DE, MICRÓS, *Ocios y apuntes. La Rumba*, María del Carmen Millán, ed., México, Porrúa, 1991.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR, *Querrela por la "cultura revolucionaria" (1925)*, México, FCE, 1989.
- GALLO, RUBÉN, *Máquinas de vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*, Valeria Luiselli, trad., México, Sexto Piso-CONACULTA, 2014.
- GAMBOA, FEDERICO, *Santa*. Javier Ordiz, ed., Madrid, Cátedra, 2002.
- HADATTY MORA, YANNA, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia*, México, UNAM, 2009.
- \_\_\_\_\_, "Regimes of the Avant-Garde: Colonialists, Stridentists, Proletarians, Surrealists, Contemporáneos and Independent Rupture (1920-1950)", *A History of Mexican Literature*, Ignacio M. Sánchez Prado, Anna M. Nogar y José Ramón Ruisánchez Serra, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 246-59.
- HERSHFIELD, JOAN, *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation and Visual Culture 1917-1936*, Durham, Duke University Press, 2008.
- LATOUR, BRUNO, *We Have Never Been Modern*, Catherine Porter, trad., Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- LEAL, LUIS, *Mariano Azuela: vida y obra*, México, Ediciones de Andrea, 1961.
- LUKÁCS, GEORG, *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MARTÍNEZ, ELIUD, *The Art of Mariano Azuela. Modernism in La malhora, El desquite, La luciérnaga*, Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 1980.
- PALOU, PEDRO ÁNGEL, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.



- QUIRARTE, VICENTE, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México, Cal y Arena, 2001.
- QUIROZ ÁVILA, TERESITA, *La mirada urbana en Mariano Azuela (1920-1940)*, México, UAM-A, 2014.
- ROTHENBERG, MOLLY ANNE, *The Excessive Subject. A New Theory of Social Change*, Malden, Polity, 2010.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO M, *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, West Lafayette, Purdue University Press, 2009.
- \_\_\_\_\_, “Novel, War and the Aporia of Totality, Lukács’s *Theory of the Novel* and Mariano Azuela’s *Los de abajo*”, *Mediations* 29, núm. 2 (2016), pp. 47-64.
- SHERIDAN, GUILLERMO, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.
- \_\_\_\_\_, edición. *Homenaje a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de Narrativa*, México, INBA-SEP, 1982.
- SHKLOVSKY, VIKTOR, *Theory of Prose*, Benjamin Sher, trad., Dalkey Archive Press, 1990.
- TENORIO-TRILLO, MAURICIO, *I Speak of the City. Mexico City at the Turn of the Twentieth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.
- TORRES-POU, JOAN, “Técnicas y discurso criminológico en el Porfiriato, El caso de *La rumba* de Ángel de Campo”, *Iberoamericana* 9 (2003), pp. 27-36.
- TORRI, JULIO, *Obra completa*, Serge I. Zaitzeff, ed., México, FCE, 2011.