

2000

La obra vanguardista de Mariano Azuela

María Del Mar Paúl Arranz

Citas recomendadas

Paúl Arranz, María Del Mar (Primavera 2000) "La obra vanguardista de Mariano Azuela," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 7.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/7>

LA OBRA VANGUARDISTA DE MARIANO AZUELA

María del Mar Paúl Arranz
Universidad Europea de Madrid

Mariano Azuela es un escritor excepcional en el panorama de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo. En primera instancia porque supo compaginar durante veinticinco años el ejercicio de la medicina con una dedicación igualmente intensa a la literatura, sin que ninguna restara profesionalidad o consideración a la otra¹. Algo similar puede decirse con respecto a sus compromisos políticos, pues aunque tuvo vinculaciones con el maderismo y luego sirvió como médico en los ejércitos villistas, eso no le impidió ofrecernos un fresco distante, totalizador y desencantado de la lucha, en *Los de abajo*. (En realidad, nunca conoceremos a ciencia cierta si se enroló en la Revolución por un verdadero brote de idealismo o porque ya albergaba el propósito de escribir una novela). Ese carácter fluctuante de su vida se resuelve en una insólita forma de fidelidad a sí mismo y es extensiva a su producción literaria que recorre con continuidad estilos muy diferentes, pero también discurre ajena a cualquier consigna estética.

Tal vez su eterno carácter de escritor *amateur* lo dota de una curiosidad inusitada por abrir espacios nuevos y por adecuar sus temas a la forma que mejor los exprese: "Conceptos nuevos exigen formas nuevas de expresión", afirmará reiteradamente (*Páginas*, 183). Fiel a esta creencia o a una permanente disposición a experimentar, fue capaz de abandonar el naturalismo decimonónico de su primera época -en el que según confesión propia se había educado- y de aventurarse por rutas novelescas hasta entonces intransitadas para contar los sucesos de la Revolución, e iniciar de

ese modo un género temático de extraordinarias repercusiones². Pero, por una razón o por otra, Azuela vuelve a cambiar el curso de las cosas y, en 1923, se decide a ensayar las técnicas narrativas con las que se reconocía entonces “la modernidad”, modernidad, al parecer, de la que siempre estuvo al tanto leyendo a quienes mejor la representaban. Se convierte así en el primer prosista mexicano, dejando a un lado a Arqueles Vela, en seguir los postulados vanguardistas.

En cualquier caso, sus primeras obras están realizadas prácticamente en el aislamiento o en el anonimato, lejos de los cenáculos literarios, de tal suerte que cuando llega el éxito a su vida, en 1925, tenía cincuenta y cinco años, había publicado nueve libros y hasta ese momento casi nadie había reparado en ello. Pero el reconocimiento crítico y de público que obtiene en esa fecha *Los de abajo*, no pareció afectar tampoco a una independencia creadora de la que se jactó siempre. Quizá por eso -y éste es otro motivo que viene a sumarse a su rareza-, fue un autor que concitó, si no unánimes elogios, sí el respeto general de escritores de todas las tendencias³.

Hoy, con la distancia que nos da el tiempo, no es exagerado afirmar que Mariano Azuela es el autor que más ha innovado la narrativa mexicana en las primeras décadas del siglo XX y cuyo rastro -muy pocas veces reconocido- alienta evoluciones posteriores: “Su presencia -nos dice Luis Leal- la intuimos en Agustín Yáñez, en Juan Rulfo, en Carlos Fuentes, y en verdad, en algunos de los más grandes narradores hispanoamericanos. A pesar de los defectos que algunos críticos les encuentran, las novelas de Mariano Azuela ayudaron a crear no sólo una conciencia nacional, sino a preparar el terreno para la nueva novela hispanoamericana” (865)⁴. Para profundizar en esta idea con la que estoy básicamente de acuerdo, voy a ocuparme en este artículo de analizar las tres obras de su etapa vanguardista, etapa que ha sido considerada muy a menudo como un paréntesis en el conjunto de su obra, razón por la que en unos casos apenas se menciona y, en otros, se estudia tan sólo como el tributo a las tendencias en boga de un hombre intelectualmente inquieto. Lo cual es explicable si atendemos a las opiniones que expresó al respecto. Y es que, en efecto, su concepto de las técnicas de la modernidad, muy pobre según lo manifiesta él (pues “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” (*Páginas*, 170)), chocaba con la propia visión de una práctica de la escritura que no quiere reconocerse como literaria, entendiéndolo por literario todo lo que entrañe un artificio o preste una atención preponderante a la forma. Así lo hace notar, por ejemplo, en otras declaraciones de 1925 cuando le preguntan sobre *La malhora*:

¿Obscura *La malhora*? Es que está escrita según los últimos procedimientos. Le juro que no soy literato, pero es necesario recurrir a la literatura para expresar lo que uno lleva dentro, bueno o malo. Tampoco pido que las épocas obliguen a cambiar el estilo y un sistema: es la evolución misma del espíritu que precisa la aceptación de lo nuevo, porque de lo contrario nadie entiende y el que lo logra se duerme. (*El Universal Ilustrado*, 29 de enero, 1925)

Azuela coincide en estas palabras con los nacionalistas⁵ y con los defensores del arte proletario, que ignoraban por igual lo que de manipulación tiene en sí mismo el hecho literario, aunque se busque la mera transcripción de la realidad. Advertía, no obstante, que ese tipo de novela podía alejarlo del pueblo: “soy y lo he reconocido siempre un novelista popular y lo que escribo es para el pueblo y no para los literatos, por lo que lo que más me interesa al componer un libro es que sea lo más leído posible” (Páginas, 177).

Recordemos a este respecto que Azuela presentó *La malhora* a un concurso cuyo premio fue declarado desierto. Su nombre todavía no significaba nada para nadie y el dato sólo es interesante ahora. En opinión de Luis Leal, “la novela mexicana retrasó su desarrollo al no haber premiado esta novela, al no haber cultivado su nueva modalidad” (865). Yo me inclino a pensar que no fue tanto un rechazo concreto a su forma como el reconocimiento de una endeble propuesta del género en su conjunto, puesto que no hubo ganador. Pese a las intuiciones, es arriesgado imaginar cómo hubieran sido las cosas si el resultado del concurso hubiera sido otro y en cualquier caso no desmerece la importancia que Azuela tiene en la definición y evolución de la narrativa mexicana.

***La malhora*, una historia de ciudad**

La malhora supone el primer descenso a los bajos fondos de la ciudad de México, caracterizada ya como una urbe moderna. El porfirismo y los escritores del régimen habían hecho de México una ciudad de gusto francés, de grandes avenidas sombreadas de palmeras y de hermosos carruajes que paseaban la modorra de un régimen senil. Si existía otra realidad o la literatura se atrevía a pensarla, ésta estaba en las lejanas haciendas, que no se visitaban nunca, o en las más lejanas todavía minas del Norte, de las que se contaban verdaderas patrañas. ¿Los indios? No existían como tales pues se identificaban con los criados, los peones, en fin, la gleba heredada. ¿Las represiones? Algún insensato, de nombre Frías, había escrito algo difícil de creer sobre los yaquis. México era la corte de Porfirio Díaz y sólo se iba a la corte cuando ya se tenía un lugar asegurado entre la aristocracia. Pero tras la Revolución, la fisonomía y la visión de México capital se transforman también. Esta transformación está presente de un modo u otro en las tres

novelas que voy a estudiar. No es sólo la ciudad estridentista de ruidos, colores, aparatos mecánicos y masa humana, aunque también es posible encontrarla, como muestran ciertas descripciones en *El desquite*⁶; en *La malhora* es la ciudad sumergida tras todo eso, el barrio bajo al que no llegan ni las luces ni la modernidad sino es como causante de un nuevo tipo de animal urbano: el lumpen, el hampa; en *La luciérnaga* es la ciudad promisoría, punto de encuentro de todos los desheredados del campo, de todos aquellos a los que la Revolución no redimió y de todos los rondadores del éxito en cualquiera de sus facetas. La ciudad es también lugar donde el anonimato permite otros valores morales o cierta amoralidad.

De esta forma Azuela continúa una de las líneas más constantes de la literatura mexicana desde el siglo XIX: la contraposición entre la ciudad y el campo y entre la capital (México, D.F.) y la provincia. En unos casos se nos presentan como realidades sociológicas diferentes a partir de las cuales se generan argumentos -si eso fuera siempre así obedecería a las motivaciones literarias que seleccionan escenarios, ambientes y paisajes-, pero en otros, la oposición refleja diferentes actitudes ante la vida que al cabo se trocan en análisis morales. La ciudad no es sólo el espacio histórico de la burguesía, el progreso y el poder; también puede ser medio de corrupción y de pérdida de identidad. Frente a ella la provincia conserva la pureza original de un mundo con valores.

Pero volvamos a *La malhora*. Toda la acción transcurre en una pulquería y en las calles del arrabalero barrio de Tepito, donde conviven marginales y marginados, víctimas y verdugos. Precisamente en la pulquería *El vacilón* encontramos bailoteando sobre una mesa a Altagracia, la Malhora, una muchacha de quince años. Toda su vida está contenida en estas frases que el narrador adelanta y que luego, a retazos, cobran sentido:

La bailarina astrosa de las carpas de Tepito, que de los brazos de Marcelo había ido a caer a 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 (LM, 22).

La Malhora ya no es nada. En el proceso imparable de su degradación se iguala con las cosas inútiles e inservibles. Ésta es todavía una novela de causalidades, y contiene por ello muchos de los rasgos del naturalismo. La herencia y el entorno explican y justifican al personaje: "Atavismo, educación, medio... sólo nos faltan los antecedentes. En la historia, en las letras, en la vida, toda tragedia tiene sus antecedentes [...]" (LM, 26). Sucintamente la tragedia se reduce a esto: el padre de Altagracia ha sido asesinado por Marcelo, que además la violó tiempo atrás. La venganza planeada por la muchacha se trunca a mitad de camino, mientras provoca entre el resto de los personajes alianzas de amor y odio, que añaden otras víctimas en este

ambiente donde las pasiones primarias y los instintos animales no se mitigan con la ley social: "Porque la fuerza del instinto es más poderosa cuanto más se descende en la especie" (LM, 36). La vida y la muerte se dan en toda su crudeza, sin concesiones a la solidaridad, y Altagracia acabará mal herida y tendida en un descampado hasta que alguien la lleve al hospital.

La segunda parte de la novela se abre con el largo monólogo del doctor loco que sirve para conectar los diferentes momentos de la vida de la Malhora y también para que Azuela vaya más lejos todavía en sus afanes experimentales. El delirio de este médico logrará purificar el alma envenenada de la Malhora y le abrirá -como dirá después ella misma- los ojos del entendimiento. Su mundo se ensancha, y algunas personas caritativas de esa sociedad despiadada asumirán la tarea de regenerarla. Éste es el caso de las hermanas Gutiérrez, de Irapuato, con las que Azuela muestra su excepcional maestría para describir en tres pinceladas a esa clase media provinciana que se ve literalmente asaltada por el rumor de la Revolución. En su casa, entre rezos y labores, se produce la regeneración física y moral de la protagonista. Poco a poco, ante la mirada escandalizada de las beatas, "la vida vegetativa, odiosa y perversa, devolvió forma y color a sus carnes" (LM, 37) hasta que un día, tras cinco años "de letargo y de opio místico" (LM, 38), Altagracia deja salir a la Malhora y cae en una reyerta que le cierra las puertas de la casa para siempre. Vuelve a su mundo, que ve por primera vez con ojos extraños, y continúa su peregrinaje por otros empleos hasta que la enfermedad acaba por devolverla a la calle.

La escena final, narrada en primera persona, es una recapitulación de todos los fragmentos anteriores. La protagonista, vencida por la enfermedad, explica su proceso de degradación. La elección de este punto de vista narrativo reafirma las tesis naturalistas defendidas en la novela, pues la Malhora también identifica la herencia como una pieza clave de su destino⁷ y la temprana seducción de que fue objeto por parte de Marcelo, como el bautizo de fuego que inaugura el largo descenso.

Las innovaciones técnicas que Azuela introduce en *La malhora* son principalmente estructurales: rompe la linealidad cronológica y narra en especie de claroscuros que iluminan ciertas zonas de la vida de la protagonista y oscurecen otras. Esto se realiza mediante una secuencia de escenas apenas separadas por un ligero espacio en blanco o mezcladas sin transición y en ocasiones sin explicación alguna⁸. Hay, pues, una superposición de tiempos narrativos donde se combina el presente (que hace avanzar la obra) y el pasado (flash-backs). Desde el punto de vista de la composición nada tiene más valor que la presencia creciente del diálogo; diálogos entrecortados a través de los cuales los personajes cobran dimensiones reales, pues Azuela respeta sus formas propias de expresión, ese caló de los bajos fondos. Por lo demás su caracterización es funcional con respecto al personaje principal y obtenemos sus respectivos bocetos en breves pinceladas, sin trasfondos

psicológicos. Dado su conocimiento de estos seres Azuela puede mirarlos con comprensión. A veces sucumbe a la tentación moralizante; pero su moralismo no descalifica sino que busca explicar y entender y, por eso, se reviste de duras formas de crítica a la sociedad o al sistema político mexicano.

Aunque la mayor parte de la obra corre a cargo de un narrador omnisciente, *La malhora* contiene ya en germen una pluralidad de voces narrativas que se expresan confusamente. De tal suerte que no es fácil en muchos casos descubrir a quién pertenece la voz que está detrás de una sentencia (véase LM, 27). Otras, sin embargo, el autor se delata en la utilización de ciertos paréntesis, en la adjetivación peculiar o en la ironía velada.

Todo se da en esta obra de Azuela de modo incipiente: el uso de la primera persona, el monólogo interior, el fluir de la conciencia⁹. A partir de aquí, como a partir de los ejercicios estridentistas de Arqueles Vela, la novela se abre hacia dentro -si puede decirse así-, hacia la realidad interna de los personajes, sus ensoñaciones, su conciencia o su mente, y hacia el desafío de que todo eso pueda ser dramatizado¹⁰:

Un instante no más el enigma de sus labios palpité indeciso sobre la superficie blanca y trémula del líquido fatal: un vuelco de la medida rasa, choque tremendo de avideces incontenibles: la boca, la nariz, los ojos, el alma entera...

Tumulto de imágenes, deseos, reminiscencias. En su cerebro suben y bajan y se revuelven las 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 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 perenne sonrisa; la esfinge odiosa de un practicante impertinente e intruso, el tac tac tac tac de las 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.

Venga el tercer vaso (LM, 45).

***El desquite*, un ensayo de modernidad**

El desquite resulta de las tres novelas vanguardistas la prueba más contundente del concepto que tiene Azuela de las técnicas modernas. Ninguna otra refleja mejor la voluntad de "retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y expresiones para obtener el efecto de la novedad". La

trama no parece sino el mero pretexto para jugar burlescamente con esos procedimientos técnicos. Aparentemente Azuela actúa como si no tuviera plan alguno y muchos de los hilos se perdieran en la improvisación del que no sabe a dónde va, sigue por donde intuye y acaba cuando se le antoja. Quizá por ello la novela destila una completa libertad creadora que no siempre la crítica ha sabido valorar.

Sin presentación previa de personajes ni de contexto, Azuela nos sumerge en los recuerdos de un psiquiatra (“sin casos”) que resulta, a la postre, el narrador del relato. El aparente centro de la acción novelesca lo constituye la muerte, tal vez por asesinato, de Blas “el huachichile” que implica a gentes prominentes del lugar y a un viejo amigo del psiquiatra.

En los cinco primeros capítulos -y consta de doce-, sólo se nos transmiten detalles inconexos de la historia y de los personajes relacionados con ella: el matrimonio de Lupe con Blas, la presión de la madre dominante sobre su hija; alusiones a Ricardo, el hermanastro de Blas, y a todo el elenco de la chismografía oficial. En el capítulo sexto, situados en el presente, se nos cuenta la extraña muerte del “huachichile”, que los rumores maledicentes de la aburrida sociedad provinciana se ha encargado de presentar como crimen. Es a partir de aquí cuando nuestro narrador parece entrar en un proceso detectivesco en el que se nos muestran otros puntos de vista, aunque éstos se nos dan después de pasar por su conciencia. Cada uno de los interpelados proporciona la información necesaria para lograr que avance la acción, pero nunca suficiente para que se resuelva el misterio: hablan de la vida disipada del muerto; de la intriga fraguada por Ricardo para desacreditar a Lupe y sembrar dudas sobre su fidelidad; del plan de la propia esposa para asesinarlo y poder casarse con su antiguo novio, Martín. Este bosquejo se completa finalmente -otra vez en el presente, pero varios años después- con los propios testimonios de Martín y de Lupe, en la finca donde ocurrieron los hechos. Como en *La malhora*, en los capítulos finales se anudan algunos de los cabos que han ido quedando sueltos, fruto de ese proceso indagatorio realizado a saltos. Por momentos parece que todo va a ser aclarado, pero no pasa de ser un atisbo.

Lupe, obsesionada por el recuerdo de Blas y destruida por el alcohol, relata su parte de la historia: la traición de Ricardo, la degeneración física y moral del marido. Los recuerdos se hilvanan en su mente con cierta coherencia. Azuela combina dos realidades paralelas: la tormenta interior de la mujer al recordar y otra exterior que enmarca la conversación. Ambas se van entretejiendo: truenos, rayos, luces y sombras se reflejan en el mobiliario de la casa y en el rostro de Lupe.

Por lo demás, *El desquite* contiene un retrato de clase y de época a través del cual Azuela ejerce, como siempre, una demoledora crítica: el matrimonio de Lupe con Blas ejemplifica la alianza de la aristocracia criolla con el dinero y, por lo tanto, la preeminencia de los valores materialistas que

Azuela censurará, sobre todo, en su última época; Martín, por su parte, es el característico oportunista que ha equivocado, eso sí, el mensaje para la coyuntura histórica que se vive, y que no medrará por ello, pero de cuya firmeza de ideales da fe un matrimonio por interés con Lupe:

Recompongo intuitivamente la evolución de Martín abogado. Como estudiante lo distinguía su indolencia inquebrantable; sus demás virtudes seguían la pauta del tipo medio y borroso. Por consecuencia, Martín, abogado mediocre, se embarró en la resina del Estado, medianamente entusiasta por las corrientes renovadoras. Por consecuencia la redención de la Raza, el gran dolor del Indio, etc., no le darán una novela, un cuento, un discurso sociológico, una curul, una gubernatura, un ministerio ni mucho menos una hacienda de cuatro millones de pesos. por consecuencia si se encuentra en su camino a su ex-niña Lupe, viuda indefensa y casi millonaria además, a ojo cerrado la preferirá al gran dolor del Indio, y etcétera (ED, 72).

La ironía del doctor Azuela asoma en las páginas de esta obrita construida y concebida con desenfado, y en la que practica con desinhibición una notable libertad estilística, a pesar de estar permanentemente decidido a hacerse entender. La profusa adjetivación oscurece a los personajes hasta hacerlos casi evanescentes: "Lupe sonreía con cinismo de hembra confiada -arpa eólica ensordecida en su propia armonía-, pájaro silvestre del bosque primaveral. Su risa canora cristalizó en sus muslos sólidos y en sus senos pujantes" (ED, 49)¹¹. El deliberado racargamiento en las descripciones, en suma, hacen poco creíble el punto de vista elegido, el de un narrador interpuesto, que se incluye como personaje en la novela. A este respecto hay que decir que la primera persona ya había sido utilizada por Azuela en *Andrés Pérez, maderista*, y por sí sola no constituye ninguna novedad, pero sí lo es -como dice Eliud Martínez- convertirlo en centro de la narración, lo cual significa que "Azuela va dramatizando cada vez más los estados de conciencia, siguiendo, en esta forma, tanto el propio precedente como el de los escritores europeos del día" (54). Los estados anímicos y el poder evocador de ciertos elementos -imprevisibles para el lector- desatan en la conciencia del psiquiatra la reconstrucción de lo sucedido¹². Este procedimiento brinda a Azuela la posibilidad de jugar con el tiempo o de crear dos perspectivas temporales, la una supeditada a la otra; esto es, el tiempo de desarrollo de la historia que se nos da cronológicamente y el tiempo, fuera de toda cronología, del narrador. No sólo eso, trata de reproducir también la simultaneidad de acciones, pues el proceso mental divagatorio del psiquiatra se entremezcla a menudo con los diálogos entrecortados de quienes lo acompañan en el tren, por ejemplo, y en cuyas conversaciones participa desganadamente.

Todo ello da lugar a un fragmentarismo desde luego justificado, pues la

novela no tendría mayor sentido construida linealmente. Es el manejo del tiempo, la presentación desordenada y gradual de la información lo que le otorga ambigüedad suficiente para mantenerla en progresión hasta esa recapitulación final, que sin embargo no nos revela el enigma. La ambigüedad resulta por consiguiente total.

La luciérnaga: la otra novela de la Revolución

Las novelas que venimos estudiando forman una serie, una trilogía formal, a través de la cual es posible seguir el proceso “formativo” de Azuela. Considerarlas de manera independiente implica reducir notablemente su grado de significación, puesto que muchos de los recursos técnicos utilizados se desarrollan gradualmente hasta tener en *La luciérnaga* una captación mayor. Dado el silencio que se ha cernido sobre esta parte de su obra, *La luciérnaga*, a pesar de su importancia, cada día más innegable, ha quedado postergada¹³.

La mayor parte de lo que sucede se desarrolla en las mentes de los personajes, aunque un narrador omnisciente interrumpe y se entremezcla con el discurrir de sus conciencias para situarnos en la realidad “objetiva”. Tres personajes concentran los papeles protagónicos de la historia: Dionisio, José María, que son hermanos, y Conchita, que es la mujer del primero.

Dionisio emigró de Cieneguilla hacia México con unos cuantos pesos en el bolsillo decidido a enriquecerse. Viejos paisanos adiestrados ya en las mañas de la capital persiguen los quince mil pesos que constituyen su fortuna. Pronto se da cuenta de las dificultades para abrirse camino honradamente y aunque su carácter indeciso lo hace fácilmente manipulable, se resistirá en un principio a entrar en negocios fraudulentos ante la carcajada de los demás:

¿Qué dices?... ¡Mejor un negocio honrado! ¿Pues a qué diablos llamas tu honradez?... ¡Ja, ja, ja, ja!.... Pero, hombre, te has hecho viejo en México y todavía no puedes tirar el pelo de Cieneguilla. No seas tonto, hermano; aquí se cotiza en dinero sonante y contante la honradez de todo el mundo. ¿Quieres ejemplos? Nuestro honorable paisano el licenciado Carrión, liberal immaculado del tiempo del Benemérito, porfirista distinguidísimo, maderista puro, ojo chiquito de don Venustiano. Va sobre medio millón de pesos sólo de la desintervención de haciendas al clero que logró por sus influencias. Ahora completa el millón al servicio de los latifundios y los petroleros. ¿Conoces a Salvador Fernández, mi primo? ¡Un zonzó! Acaba de denunciar como ladrón, y con pruebas irrecusables, a su jefe. ¿Sabes? Un puntapié a Salvador Fernández en donde se lo mereció y a su jefe un ascenso al grado inmediato superior. ¿por qué? Porque el ladrón, íntimo de un ministro, tiene comprada la honorabilidad de un ministro con la ...deshonorabilidad de su mujer. ¿entiendes ahora, fósil de la Cieneguilla?

No evolucionas. Olerás a polilla per secula seculorum (LL, 90).

En las primeras páginas encontramos a este hombre acosado por el remordimiento, poco después descubrimos que eso se debe a que su camión se interpuso en el camino del tren y provocó varias víctimas. Después del choque salió huyendo y su conciencia, adormecida sólo levemente por el alcohol, no lo deja en paz. El fluir de conciencia tiene la característica obvia de actualizar los hechos, de presentarlos como presente, porque presente son en la mente del personaje; a partir de ellos siempre es posible progresar en forma de saltos y reconstruir toda su peripecia. Sin embargo, esto no se traduce como en *La malhora* y en *El desquite* en una serie de retazos que se hilvanan, más o menos, artificialmente; en *La luciérnaga* la continuidad narrativa se salva con episodios anticipados que luego se desarrollan. Las señales recurrentes o los *leit-motivs* (los ojos, el periódico, portador de información nueva y complementaria para varios personajes en algún momento de la novela, etc), así como el uso de diferentes narradores, dan claves interpretativas. Es evidente que Azuela maneja ya los materiales y los recursos con soltura, con fluidez.

A partir de cierto momento alternan las visiones de Dionisio y la del hermano, que tendido en su cama de Cieneguilla espera la muerte acosado también por sus propias culpas. En José María, a quien está dedicada íntegramente la tercera parte de la novela, confluyen algunas de las lacras morales que Azuela condena consistentemente: por avaricia es capaz de la traición, la mentira y el robo. Posee, eso sí, la mente rápida para justificar su rapiña y disculparla, escudándose tras una doble moral: "La tranquilidad del hombre honrado y la buena digestión del burgués enriquecido son de igual ley. El hombre honrado ha de controlar a cada instante su bella imagen. Que robe, que viole, que mate; pero que tales actos, como malos actos, no caigan bajo el demonio de los demás, para que no moleste ni el remordimiento más insignificante" (LL, 117). Sin duda, es éste uno de los personajes más logrados de toda la narrativa de Azuela y la técnica seguida para crearlo uno de sus mejores hallazgos.

Por otro lado, la censura, a ratos burlesca, a ratos desencantada, de la corrupción política y de la retórica revolucionaria, que caracterizó desde el principio a nuestro autor y que lo convirtió a ojos de una parte de la crítica en un reaccionario, también está presente en *La luciérnaga*, sobre todo en la parte titulada "Los ofidios":

¡Qué pena y qué vergüenza... o desvergüenza -gangoreó de nuevo el desconocido borrachín, dándoles alcance- que estos mismos que me despacharon a mudar temperamento a las Islas Marías, dizque por envenenador público, sean los que exploten el embrutecimiento ideal de nuestra raza. ¡La redención del Indio! ¡La regeneración de la raza!... Pero que no se toque nuestra cosecha o se ponga en peligro nuestra sacratísima

personalidad, porque entonces despachamos al diablo la literatura y a nuestro hermano el Indio le enviamos una flotilla de aeroplanos y ametralladoras, y a nuestros otros hermanos, a los sótanos de la Inspección Pública o a las Islas Marías... (LL, 135).

Eso es lo que pasa cuando “en un pueblo son los pillos los que dan lecciones de moral” (LL, 135). Se cuenta en “Los ofidios” (en presente) las sucesivas fases que llevan a la degeneración total de Dionisio y también se demuestra que sólo se puede prosperar al margen de la ley. Su alianza con “la Generala”, concededora de todas las trampas, sobornos y manejos de la economía fraudulenta llena los bolsillos del inocente provinciano, que por fin se convencerá de que

si hay despojados hay despojos, o lo que es lo mismo, que en la cruel disyuntiva tendré que decidirme por el odioso papel del lobo [...] Dicen que en México sólo los políticos y los rateros están exentos de contribuciones. Y José María me dijo un día: “Si quieres hacer dinero pronto, arrímate a quienes lo sepan hacer pronto; hazte ladrón o métete al Gobierno, que es lo mismo (LL, 139).

A la postre, no nacerá su mala conciencia de una decencia espiritual, sino del hecho de haber asesinado a su hermano para robarle y emprender ese negocio con la Generala. Cada día es un escalón más en la imparable caída. El más pequeño de sus hijos enferma y muere, y aunque esto provoca propósitos de enmienda o la vuelta a la religión abandonada, ya es demasiado tarde: su abnegada esposa, Concha, ha decidido poner fin al calvario y lo ha abandonado; y su socia, la Generala, ha hecho lo mismo dejándolo en la ruina más absoluta.

La mujer de Dionisio, ocupa el papel central en la última parte de la novela, “Náufragos”. Concha ha regresado a Cieneguilla para recuperar la dignidad perdida ante ella misma y su moral conservadora, también ante los vecinos, que son todo el mundo que le interesa. Cuando lo consigue, exclama: “¡Por fin somos gente de nuevo!”, aunque persiste el terror retrospectivo del México de las diarias engañifas, de las iniquidades, de las inquietudes y de las desconfianzas perpetuas” (LL, 158). Azuela retrata magistralmente la vida, el ritmo de una “Cieneguilla” paradigmática, dominada por las mezquindades, las maledicencias y el poder de la consideración social. La reincorporación, por fin se lleva a cabo, pero Concha, que se había arrancado a Dionisio de la memoria para que no dañara al espíritu, lo recupera “porque es mala higiene arrojar los desechos al sótano. El sótano nos los devuelve y envenenados” (LL, 164). La reconstrucción del pasado se produce ahora desde su punto de vista y está provocada por la noticia publicada en el periódico de que el marido ha sido herido y hospitalizado. Sabemos entonces del fin de la hija, María Cristina;

de la educación callejera del hijo; de la asunción de responsabilidades propias y, en suma, de la justificación de unas vidas perdidas anegadas en alcohol. Poco después la narración da cuenta del desmornamiento físico y moral de Dionisio después de ser abandonado.

Finalmente, Concha vuelve a encontrarse con su esposo y a cumplir con sus deberes de compañera. "Es la obra purificadora de la provincia" que le ha otorgado la dimensión exacta de las cosas y un valor moral que la hace sentirse superior a todos los demás pobladores de ese México arrabalero, porque además por primera vez en su vida se siente dueña de su voluntad. Como la luciérnaga, Concha alumbró en la oscuridad una nueva esperanza para ella y los suyos: "En vez de la audacia y la ambición con que Dionisio llegó un día a la conquista de México, ella trae su esperanza condensada en una vulgarísima frase: "¡Nunca les faltó Dios a sus criaturas! Pero esta frase significa para ella la posesión del universo" (LL, 176).

Al completar la novela con la visión de la esposa, los hechos se han clarificado y aquélla adquiere unidad. Incluso, cabe decir que, dentro de la tipología de personajes manejados habitualmente por el autor, estos poseen una fuerza psicológica y una hondura que las técnicas ensayadas acrecientan. Aunque mantienen esa condición de personajes planos -como a menudo se los califica- el monólogo interior, directo o indirecto, las alucinaciones y los pasajes oníricos, permiten bosquejar dimensiones psicológicas de personalidad que llevan directamente a la conciencia. Además, asistimos a lo largo de las tres novelas a un incremento del grado de dramatización de las situaciones, con lo cual su caracterización también se enriquece¹⁴.

La huella del vanguardismo europeo y del estridentismo mexicano es, por lo que llevamos dicho, evidente en su estructura fragmentada, en la supresión de conectores sintácticos, en el énfasis de la imagen, en la dislocación y sobreposición del tiempo y la simultaneidad, así como en la atención dada al dinamismo de la tecnología y la vida moderna (Cfr. Martínez, 107-108). Por otro lado, se acentúan también los rasgos de estilo que Azuela había ejercitado en *Los de abajo*. En aras de la precisión expresiva se desprende de los hábitos decimonónicos y dota a las narraciones de un ritmo rápido, de una economía narrativa, como la denominó Ruffinelli, que desemboca en una práctica de realismo. De igual modo abandona las descripciones largas y lentas del naturalismo para potenciar al máximo la fuerza expresiva de los diálogos, en función de los cuales se describe o presenta. "Este despojamiento de las formas literarias tradicionales provenientes de las lecturas, esta defensa de la sequedad de la expresión porque la realidad la exige, sería la nota fundamental de la literatura nacionalista" (Ruffinelli, 67). Al hacerlo así también en estas novelas, Azuela se mantiene fiel a un principio básico de su concepción literaria que pasaba por la introducción de la oralidad en la literatura: "Con tenacidad -dice- procuré conservar, a pesar de las novedades del procedimiento, algo

que bueno o malo he puesto invariablemente en mis novelas, el lenguaje popular intencionalmente usado hasta en aquello que sólo tiene de narrado por mí mismo, cosa que a menudo la crítica tradicional me ha vituperado, pero que no sé por qué con igual facilidad que se entra por un oído se me escapa por el otro" (Páginas, 173)¹⁵. De ese uso del lenguaje popular vinieron los ataques a su descuido de la forma, a su carencia de estilo. Azuela trataba de huir de la "literatura" en lo que tenía de antinatural. Muchos de los que le censuraban por ello, aún proponiendo una deslitteraturización, echaban en falta el refinamiento retórico del modernismo, las formas del pasado.

Azuela, el primer escritor moderno de México

Con el tiempo se ha hecho cada vez más evidente que el legado del autor de Jalisco no termina en los narradores de la Revolución; en un sentido más amplio -y eso es lo que he pretendido mostrar en este artículo-, Azuela es el escritor que mejor ha dado cuenta del proceso de evolución de las letras mexicanas en la primera mitad del siglo XX y, aparte de haber creado una novela ya clásica en la literatura, tuvo, además, el mérito de ser el primero en utilizar las más modernas técnicas de la narración europea.

Ahora bien, su concepción de la novela, esencialmente hecha para el pueblo, fue la que motivó su abandono de este camino por el que se había aventurado tan prometedoramente. Al margen de las diatribas de la época, que en términos generales le afectaron poco, Azuela asumía por imperativo ético personal un compromiso con la historia y en consecuencia confería al novelista un claro papel social. Por no alejarse del pueblo, redujo a un episodio accidental esta fase de su obra. Era consciente, sin embargo, de la novedad que este tipo de narrativa entrañaba y, a pesar de que criticara "los trucos" que utilizaba, la respeta porque supone "un paso más en la realidad, un paso más en el mundo de las apariencias en que se ahonda en las profundidades llegando hasta sus raíces más finas. Sí, éste no es un cosmos que sólo es producto de la imaginación calenturienta del escritor -como muchos tontos o miopes lo dicen- sino la realidad en regiones aún inexploradas o que se comienza a explorar" (Páginas, 182). A su entender, las novelas se salvaban porque tras la apariencia de jeroglíficos llevaban un sentido profundo poco acostumbrado y resistían la prueba de una segunda lectura. Hay que apuntar, no obstante, que ni siquiera en estas obras se aparta de ese interés social primordial, lo que hace es concentrarse en los estratos más bajos, descender a los infiernos de todas las urbes modernas. Para los críticos y escritores del momento (para nosotros ahora en menor medida) entre el Azuela de *Los de abajo* y el Azuela de *La malhora* o *La luciérnaga* hay dos posiciones literarias, y quienes elegían una u otra como modelo

tomaban caminos que se percibían contrarios.

Situada, además, en su contexto histórico, esta trilogía tiene una relevancia aún mayor. Cuando fruto del afán surgido tras la Revolución por fijar las señas de identidad se vuelve la vista atrás para rescatar las raíces de la tradición mexicana, los escritores colonialistas, por ejemplo, tratan de reconstruir arqueológicamente ese pasado. Sin embargo, entre todas las obras aparecidas de este carácter ninguna delata una búsqueda estilística que conlleve una renovación formal del lenguaje y de la estructura narrativa, ni una renovación en los planteamientos del contenido, de la composición de los personajes o de la elaboración de situaciones. Es más, ese tipo de novela, al igual que la que luego desarrollará la temática revolucionaria, consigue presentar una visión anecdótica de lo “mexicano” porque es básicamente reduccionista y trabaja con estereotipos manidos como el indio o el caudillo. La reseña de Celestino Gorostiza antes mencionada iba en este sentido pues, a su juicio, la visión de México que logran sustraer con sus cámaras los viajeros modernos, mejor llamados turistas y herederos de aquellos otros que tenían por nombre Ulises, Robinson o Simbad, es bastante similar a lo que están haciendo los propios mexicanos en busca del exotismo selvático y superficial: “Para ellos -añadía- nuestra herencia literaria no vale en cuanto camino trazado para continuar, sino en cuanto de pintoresco pueda ofrecer a los doctores de las universidades texanas, y la psicología de nuestro pueblo no tiene mayor interés que el de la sangre derramada. La sangre los ha llevado a escoger *Los de abajo* como el prototipo de la novela mexicana” (25-26). Pero en su opinión tanto en esa obra como en *La luciérnaga* - en las dos anteriores-, Azuela se ocupa de dibujar los contornos espirituales del país, los verdaderos, los profundos, más allá de la anécdota que hizo triunfar a *Los de abajo*: “Ya los balazos de los generales de sombrero, llenos de sentimentalismo romántico, empiezan a ser recogidos por los periodistas y por las bailarinas. A Azuela le interesa otra cosa” (*Ibid.*)¹⁶. Esto es obvio porque había avanzado un paso más allá del mundo de las apariencias y había tornado la novela hacia esa interioridad de la que hablaba Eliud Martínez. Con ello abrió cauces nuevos para la narrativa que Yáñez, Revueltas y Rulfo conocieron y exploraron bien. Por tanto, ya es hora de reconocer, que los narradores mexicanos modernos no sólo son deudores de Europa, no sólo de Faulkner o Joyce, sino de Azuela, sin ir más lejos.

NOTAS

1. Fueron frecuentes en la época las controversias en las que se planteó la dificultad de los creadores para vivir de su trabajo artístico y, en consecuencia, en las servidumbres que debían aceptar y que lo condicionaban, sobre todo, porque muchos de ellos estaban ligados a empleos públicos. Señalo, pues, esa doble dedicación durante gran parte de su vida como una de sus peculiaridades porque a él no le causó, al parecer, ningún conflicto ni ninguna frustración. Al respecto de este tema, pueden verse las obras de Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, vol. IV, El Colegio de México, 1976, pp. 303-476); Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, (México, FCE, 1985) y mi propio trabajo (todavía inédito pero en vías de publicación) *Orígenes de la novela mexicana moderna, 1920-1940*, en donde reconstruyo las diferentes polémicas y propuestas estéticas en que se dirime la literatura mexicana en esas décadas, con los testimonios de sus protagonistas y sus derivaciones literarias.
2. En 1925, en una entrevista concedida a Ortega, Mariano Azuela afirmaba: "Yo confío en el futuro de nuestra literatura, porque hay un intenso movimiento al que sólo hace falta orientar. Los intelectuales llegarán a convencerse de que deben acercarse al pueblo, porque es en él donde se encuentran las mejores posibilidades de belleza. Que profundicen en sus lacerias, en sus sufrimientos. La clase media inspira indiferencia, la aristocracia desdén, el pueblo compasión y simpatía. No comprendo quién va a hacer la novela de la revolución: ¡era tan sencillo! pero los intelectuales que yo conocí dentro de ella, tal parece que no vibraron, que no sintieron. Me dejaron malas impresiones". *El universal ilustrado*, 29 de noviembre, 1925.
3. Por un lado, los estridentistas le mostraron su aprecio al editar *Los de abajo* en Xalapa, mientras el movimiento estuvo refugiado allí. Los Contemporáneos aplaudieron igualmente sus intentos renovadores e incluyeron en sus revistas fragmentos y capítulos de alguno de sus relatos. Sirvan las palabras de Xavier Villaurrutia como ejemplo: "*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. Sólo en este sentido Mariano Azuela, que no es el novelista de la Revolución mexicana, es un novelista mexicano revolucionario", en "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela" (originalmente publicado en *Rueca*, n. 5, 1942-1943) recogido en *Obras*, México, FCE, 1966, p. 801. Por otro lado, los novelistas de la Revolución lo reconocieron como maestro y los socialmente comprometidos resaltaron el carácter modélico de su obra. Puede verse al respecto el testimonio de José Mancisidor en su artículo "Mi deuda con Azuela", en *El Nacional*, 25 de agosto, 1957.
4. Este artículo de Luis Leal, "Mariano Azuela: Precursor de los nuevos novelistas" se refiere más en concreto a las innovaciones introducidas por Azuela en su primera novela de temática revolucionaria, *Andrés Pérez, maderista* (1911).
5. Llamo nacionalistas a aquéllos que abiertamente promovieron una literatura que ellos denominaron 'nacional' para oponerla a la practicada por los escritores más conectados a la vanguardia como los del grupo literario de los Contemporáneos.

6. Véase a modo de ejemplo este fragmento: “[...] contemplar desde las alturas a México lleno de sol, circundado de altas montañas empenechadas de nieve que soplan como una caricia en el ardor de la hora. Ver los eléctricos corriendo en sus rails como las gotas de lluvia en los hilos del telégrafo; trenes rojos y anaranjados, anélidos de oro en la masa tímidamente verde y difusa del valle que luego los engulle, víboras intermitentes en la planicie de cubos de cemento, ladrillo y tepetate. (Si no ¿qué vamos a contar a los amigos?) Ver la multitud arremolinada, con ansias de bartolina, a las puertas de “El Toreo” y los restaurantes rudimentarios, gárgolas de tragones con tacos mordidos en las manos y hebras de barbacoa entre los belfos”. La edición por la que cito es *Tres novelas de Mariano Azuela*, México, FCE, 1990, (1ª ed., 1958), en concreto la cita pertenece a *El Desquite*, pp. 61-62. En adelante todas las citas de las novelas aquí analizadas irán seguidas de las iniciales del título y el número correspondiente de la página, entre paréntesis.

7. “Mire, señor practicante, nací con el pulque en los labios, el pulque era mi sangre, mi cuerpo y -Dios me lo perdona- era también mi alma” (LM, 43).

8. Por ejemplo, aquellas que llevan a la Malhora de la cantina donde está bailando a la calle para reconocer el cadáver de su padre y luego hasta el hospital tras la paliza que le propina Marcelo (LM, 24 y ss.) o aquella otra donde la Malhora se encuentra en la misa dominical con sus patronas, las hermanas Gutiérrez, y al salir de la iglesia se enzarza en una pelea brutal con otra mujer (LM, 38).

9. Véase al respecto el libro de Eliud Martínez, *Mariano Azuela y la altura de los tiempos* (Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1981), en el que estudia con detenimiento esta fase de la obra de Azuela. En particular el capítulo segundo está íntegramente dedicado a esta novela.

10. Las conexiones de la obra de Azuela con el estridentismo todavía no han sido estudiadas a fondo.

11. Es frecuente la caracterización animalésca y despreciativa con que describe, por lo general, a todos los personajes. Veamos si no la semblanza de Blas: “Su sombrero de escudos patriotas; su cara de forajido vestido y su desdén olímpico que relegaba a planos ínfimos sus alientos de verraco y la boñiga de sus borcegués” (ED, 49).

12. El paisaje, colores, olores (el perfume es un elemento evocador recurrente a lo largo de toda la obra), ecos de conversaciones, etc, remiten al pasado y propician los recuerdos.

13. Un adelanto de la novela había sido publicado en el número tres (agosto de 1928) de la revista *Contemporáneos*, en una primera versión que luego sería modificada para su publicación en España en 1932. Celestino Gorostiza, que le dedica una reseña en el número dos de Examen, la había definido como “novela de claroscuro dostoyewskiano, amplificada bajo la influencia de Proust en las líneas del análisis”, pp. 25-26.

14. Críticos como Martínez achacan este hecho a la influencia del teatro y del cine en su obra. Cfr. *op. cit.*, pág. 109 y en general todo el capítulo V.

15. De ello hay múltiples pruebas en estas tres obras. Por citar tan sólo una muestra, remito al relato de Concha en *La luciérnaga*, p. 87.

16. En el número 3 de la revista se incluye otra reseña aparecida en un periódico italiano y firmada por un tal Mario Puccini en la que se resaltan precisamente estos valores de Azuela: “[...] Porque Azuela no es uno de tantos narradores que hay en América, que en cuanto han recogido unos cuantos disparates entre los indios o entre los gauchos, internándose más o menos en sus regiones, y han puesto en limpio algunos diálogos dialectales, coleccionando una docena de proverbios indígenas, arreglado un cuadrillo cualquiera de color vernáculo y con un poco de folklore religioso y sensual, creen haber introducido una nueva literatura, esa misma que los se complacen en llamar “criolla”. No, Azuela es un hombre culto; conoce la literatura europea y la rusa, ha pasado a través de las mismas experiencias literarias que hemos practicado nosotros, sus coetáneos europeos, y no es tan ingenuo para entretenerse como un niño en los aspectos exteriores de la realidad” (11-12).

OBRAS CITADAS

Azuela, Mariano, “Declaraciones”, *El Universal Ilustrado*, 29 de enero, 1925.

_____, Entrevista realizada por Ortega para *El Universal Ilustrado*, 29 de noviembre, 1925.

_____, *Páginas autobiográficas*, México, FCE, 1985.

_____, *Tres novelas de Mariano Azuela*, México, FCE, 1990.

Gorostiza, Celestino, Reseña de *La luciérnaga*, (*Examen*, septiembre, n. 2. 1932, pp. 25-26), en Colección de Revistas Literarias Modernas del Fondo de Cultura Económica, edición facsimilar, México, 1980, pp. 297-298.

Leal, Luis, “Mariano Azuela: Precursor de los nuevos novelistas”, *Revista Iberoamericana*, 1989, July-December; 55 (148-9):859-867.

Martínez, Eliud, *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1981.

Mancisidor, José, “Mi deuda con Azuela”, *El Nacional*, 25 de agosto, 1957.

Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de*

México, vol. IV, El Colegio de México, 1976, pp. 303-476.

Paúl Arranz, María del Mar, *Orígenes de la novela mexicana moderna, 1920-1940*. (Inédito).

Puccini, Mario, "Un escritor mexicano", (*Examen*, noviembre, n. 3, 1932, pp. 11-12), en Colección de Revistas Literarias Modernas del Fondo de Cultura Económica, edición facsimilar, México, 1980, pp. 311-312.

Ruffinelli, Jorge, *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)*, México, Premia Editora, 1982.

Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.

Villaurrutia, Xavier, *Obras*, México, FCE, 1966.