

ESTUDIO DE UNA OBRA DE MARIANO AZUELA: LA MALHORA

Disertación presentada a la Facultad del Departamento de Estudios Hispánicos, como uno de los requisitos para obtener el grado de Maestro en Artes, en la Universidad de Puerto Rico.

Octubre de 1983

INTRODUCCION

Durante el transcurso del siglo XX, la América Latina ha estado presenciando un fenómeno que no se había dado nunca antes en su historia: su literatura ha acaparado la atención de los lectores y la crítica de todo el mundo y, hoy por hoy, los grandes monstruos de la literatura son escritores latinoamericanos. Luego de casi cuatro siglos de estar viviendo a la sombra de la literatura española, el surgimiento del Modernismo evidencia que la literatura hispanoamericana ya ha logrado constituirse con unas características propias e individuales que despiertan el interés de todos e influyen en otras literaturas alrededor del mundo. Luego del Modernismo, este interés en la producción literaria de Hispanoamérica prevalece y se convierte en un fenómeno tan dramático que ha sido bautizado informalmente entre los críticos con el término "boom".

Cuando hablamos del "boom latinoamericano" nos viene a la mente la idea de una gran explosión, lo que describe muy bien el efecto de la literatura hispanoamericana contemporánea en el mundo. El movimiento se asemeja a una gran explosión en la producción de obras literarias y de excelentes autores, sobre todo en los géneros del cuento y la novela. Esto no implica que la poesía y otros géneros no se cultiven o no hayan logrado entrar en esta aceptación colectiva. Simplemente, la cuentística y la novelística hispanoamericana son las que han logrado más popularidad en el público lector.

En Hispanoamérica siempre hubo grandes cuentistas y novelistas pero la atención del público estaba enfocada hacia otros ámbitos. Entre los más destacados, podrían citarse

nombres representativos de varios países en una lista que resultaría muy extensa.

Un efecto secundario del auge de la literatura hispanoamericana consiste en que muchos escritores anteriores a este interés que se despierta con el Modernismo y continúa con el "boom" también están siendo evaluados por la crítica contemporánea con el mismo interés que inspiran los escritores más destacados del "boom". A la luz de nuevas técnicas de análisis crítico y de conceptos modernos sobre el arte de escribir, este interés ha logrado promover el redescubrimiento de varios excelentes escritores cuya obra no había sido interpretada y analizada en todas sus dimensiones y posibilidades.

Mariano Azuela González, escritor mexicano que no gozó de mucho prestigio entre los críticos literarios de los años en que hacía sus primeras incursiones en el mundo de la literatura, es un ejemplo de esta realidad. Actualmente, su imagen como escritor ha ido creciendo a la luz de los estudios que la crítica moderna ha hecho sobre diversos aspectos de su obra literaria. Tradicionalmente conocido como el originador de la literatura de la Revolución mexicana, ya los abundantes estudios de su novela más conocida, Los de abajo, están siendo igualados en cantidad por excelentes estudios sobre otros de sus muchísimos trabajos.

El presente Estudio de una novela de Mariano Azuela: La Malhora, tiene como centro de interés el presentar al Dr. Azuela como un innovador en el desarrollo de las letras mexicanas (y por ende, las letras hispanoamericanas), gracias a los recursos técnicos, los procesos narrativos y la forma en que utiliza el

lenguaje en la creación de una de sus novelas cortas, La Malhora. El Dr. Azuela González ensaya y experimenta formas y estructuras literarias a través de esta obra y otras dos novelas adicionales (La luciérnaga y El desquite) que representan un gran paso de adelanto en términos de las manifestaciones literarias más importantes de su época en México y abren posibilidades y caminos a escritores subsiguientes, algunos de los cuales son partícipes del llamado "boom".

En el desarrollo de este estudio se han combinado recursos y técnicas de análisis correspondientes a distintas actitudes ante el proceso y el quehacer crítico, por lo que podemos afirmar que el trabajo emplea tanto el enfoque diacrónico como sincrónico y puede considerarse, por tanto, ecléctico. Este hecho responde a la convicción de que el mantener un solo enfoque crítico puede parcelar la percepción de algunos de los múltiples alcances y proyecciones que pueden ofrecerse en una obra literaria. Por el contrario, nos interesa tratar de entender y distinguir con amplitud todas las posibilidades que nos presenta la novela para poder hacer una evaluación justa de sus logros y sus méritos.

El proceso de estudio y análisis que dio como resultado este trabajo se dividió y concentró en dos aspectos principales. En primer lugar, se estudió la obra literaria de Mariano Azuela en su contexto literario e histórico. Este estudio abarca la situación política, social y cultural de México entre los años 1900 y 1935, las corrientes literarias prevalecientes durante esta época, los escritores más destacados de este momento y

el surgimiento y desarrollo de la literatura de la Revolución, en respuesta al hecho revolucionario iniciado en el año 1910.

En segundo lugar, se ubicó la novela La Malhora dentro de este contexto histórico y literario y se determinó el nivel de afinidad de la novela con la producción literaria de la época y las otras obras del autor, a través de un análisis y estudio crítico de su contenido, estructuración, procesos narrativos, novedades técnicas, desarrollo de personajes y uso de las formas externas. En el desarrollo de esta etapa del estudio se utilizaron varios textos sobre técnicas de análisis crítico en calidad de referencias y recursos. De ellos ofrecemos la nómina en la bibliografía general de este ensayo.

Como resultado final, el estudio crítico de La Malhora apunta hacia unas conclusiones que implican un cambio en la posición que Mariano Azuela ha ocupado hasta el momento en la historia de la literatura mexicana y la literatura hispanoamericana. Además, puede representar la motivación para un estudio posterior que abarque también las novelas La luciérnaga y El desquite, ya que las tres constituyen una trilogía experimental dentro de la obra global de Mariano Azuela que aún no ha sido debidamente estudiada ni evaluada.

No queremos terminar esta breve introducción sin antes agradecer a los profesores Dra. Miriam Curet de De Anda y el Dr. Marcelino Canino Salgado el haber leído nuestro manuscrito. También deseo hacer patente mi agradecimiento a dos compañeros y amigos, Angel Augusto Rodríguez Collazo e Inés Cabán Castro, quienes dieron seguimiento a mi tarea y no permitieron que desistiera de mi propósito ni que decayera mi

ánimo.

El esfuerzo creativo que dio origen a este trabajo está dedicado a la motivación bien encaminada de mi madre, Leila Valentín de Rodríguez, y a la Dra. Miriam Curet de De Anda, quien me inició en los rumbos de la literatura mexicana y me enseñó a apreciarla y amarla.

que

lado

hata

argum

Revoluc

blece

reflejo

que

ari

ria

no

que

tiene

tación

ubica

1952,

y la po

l du en

CAPITULO I

LA OBRA LITERARIA DE MARIANO AZUELA EN SU CONTEXTO

Momento histórico. Ningún escritor puede considerarse un ente aislado de su medioambiente; los literatos reaccionan al ambiente social que conocen a través de sus obras, ya sea para criticar o enjuiciar los aspectos de este medioambiente que conocen y no aceptan o, por el contrario, para dejar pintado un cuadro de ese marco social que comparten y disfrutan. Esta relación sobre el medioambiente y la obra literaria es el argumento sobre el cual se basa la obra de Xavier Icaza, La Revolución mexicana y la literatura, donde este autor establece que la novela y el teatro, para tener vida, deben ser el reflejo de su época:

...Si la novela o el teatro reflejan la vida que en su derredor bulle, en ellos debemos encontrar esa angustia, en ellos debemos hallar apuntada solución a tan hondo problema. Y si no los reflejan, carecerán de vida, de raigambre, acusarán un cobarde y mezquino egoísmo en sus creadores. ¹

Cualquier estudio de la obra del Dr. Mariano Azuela tiene que partir, por obligación indiscutible, de una presentación del momento histórico que Mariano Azuela vivió. Se ubica la figura de este escritor entre los años de 1873 y 1952, marcos temporales que cubren los finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. El Dr. Mariano Azuela nace un 1 de enero de 1873 y comienza a escribir y publicar artículos

¹ Xavier Icaza, La Revolución mexicana y la literatura, p. 12.

en el año 1893, cuando sólo contaba con 23 años. La mayor parte de su obra conocida es producida entre los años de 1903 y 1940, fechas que pueden usarse como referencia para estudiar el momento histórico que le tocó vivir, y que puede dividirse en dos etapas para delimitar el estudio con más exactitud.

La primera de estas etapas cubre desde el año 1873 hasta el año 1900 e incluye los años de su niñez, adolescencia y juventud. La segunda etapa, comprendida entre los años 1900 a 1952, corresponde a su época de madurez como individuo y escritor y a la época de crisis política y social más dramática que ha vivido el pueblo mexicano y que además determina la obra de Mariano Azuela: los años de la Revolución mexicana.

Los últimos 25 años del siglo XIX, la primera de las etapas mencionadas, están precedidos por todo un siglo de revueltas y luchas políticas que comenzaron desde el momento mismo en que México obtuvo su independencia del gobierno español. Una vez obtenida la independencia, el pueblo mexicano se divide en dos facciones -liberales y conservadores- que pretenden el poder para imponer sus criterios sobre lo que debe ser el gobierno de la nación en ciernes y defender el modo de vida que sus respectivos seguidores representan.

La falta de organización y de una experiencia democrática de autogobierno lleva al pueblo mexicano a entregar el poder a fuerzas políticas ajenas a los mejores intereses de México y encontramos, en el desfile de Presidentes que tuvo el país durante el siglo XIX, las más diversas posiciones y actitudes, que incluyen hasta un emperador austríaco, Maximiliano, reclutado al poder por elementos conservadores.

El país comienza a obtener estabilidad con el gobierno de Benito Juárez, quien se mantuvo en el poder hasta el año 1872 (un año antes del nacimiento de Mariano Azuela) cuando murió, siendo aún Presidente de México.

Juárez es sustituido por el Licenciado Sebastián Lerdo de Tejada hasta el año 1876, cuando Tejada es reemplazado por el régimen del General Porfirio Díaz, con una orientación política similar al denominado despotismo ilustrado. Durante los años de 1880 a 1884, Porfirio Díaz cede su puesto a su protegido, el General Manuel González, quien sostuvo el poder del General Porfirio Díaz en el gobierno mientras se establecían los métodos legales y constitucionales que permitieran nuevamente la elección de Porfirio Díaz a la presidencia.

En 1884, Díaz se reinstala como Presidente y se mantiene en el poder hasta que cae, en el año 1911, víctima de la Revolución.

Durante los años de 1880 a 1900, años de formación y de crecimiento de Mariano Azuela, el gobierno de México logra proveer al país de una relativa paz política y gran adelanto económico y material bajo la tutela de Porfirio Díaz. Sin embargo, la prosperidad económica no llegaba por igual a todas las clases sociales del país; el progreso del porfiriato era disfrutado solamente por unas clases oligárquicas ya que las clases pobres permanecían aisladas y olvidadas, lo que constituye una de las razones que justifican la revolución que conmueve a México a partir de 1910.

Aunque varios historiadores afirman y defienden los logros que el gobierno del General Porfirio Díaz trajo al país, sus

últimos años en la presidencia (1900-1909) destacan y dramatizan los defectos de su personalidad que llevan al pueblo al descontento. En su ensayo México Épico -ensayo socio cultural, Daniel de Guzmán señala:

...Otras características de su personalidad psicológica también se hicieron más evidentes entonces: su desprecio de sus propios compatriotas, su aparente deseo de olvidar su origen mestizo y su consideración para con todos los extranjeros en general y los españoles en particular.²

El poder político que representa Porfirio Díaz determina el ambiente social que impera en México entre los años de 1875 a 1900. La paz y la prosperidad económica se reflejan en una activa vida social llena de bailes y festejos para aquellos que se identifican con la clase social que sostiene a Díaz en el poder. Respaldados por éste, los terratenientes y hacendados acomodados disfrutaban de privilegios y beneficios mientras la mayor parte del pueblo se encuentra sujeta a unos niveles de vida en que predomina la explotación económica del hombre, que trabaja sin llegar jamás a poseer nada y enriqueciendo al pequeño grupo que posee la tierra.

Unidos estrechamente al problema de la explotación económica se encuentran los problemas sociales que siempre surgen como resultado de la mala distribución de riquezas: falta de educación e instrucción adecuadas, de valores sociales y morales, de viviendas apropiadas, de programas para mejorar la salud pública y otros. Los terratenientes

² Daniel de Guzmán, México épico -ensayo socio cultural, p. 18.

disfrutaban la paz porfiriana mientras las clases pobres intentaban sobrevivir todos los días en un régimen de despreocupación e injusticia que nunca los había tenido en cuenta.

La vida y la creación cultural, vinculada estrechamente a la clase dominante de los terratenientes, presenta un cuadro de manifestaciones en el cual el problema social que vive México es prácticamente ignorado; está desligada por completo de la realidad vital de la mayor parte de la población. Teatro, conciertos, exhibiciones de arte, tertulias literarias, conferencias, foros de discusión educativa y otros actos, no formaban parte del interés y la vida del pueblo, que no era centro de atención en dichas actividades y estaba sometido a unas preocupaciones más inmediatas a sus necesidades: sobrevivir y ganarse el sustento diario.

Las manifestaciones culturales durante los últimos 25 años del siglo XIX en México persisten e insisten en seguir las líneas de orientación que caracterizan la época colonial: las pautas y normas que se siguen son las europeas, especialmente las españolas, que son modificadas para responder al gusto y al estilo local y las influencias típicas nacionales. Por ser producto de artistas provenientes en su inmensa mayoría de las clases sociales altas, los temas, expresiones y actitudes que las obras reflejan corresponden a las de las clases dominantes.

El cambio de siglo marca un cambio de actitudes que van a vincularse a un conflicto social y político: la Revolución. Hasta el momento en que estalla la Revolución, los órdenes

culturales reflejaban el orden social y político. Con la brecha que abre la Revolución en la vida del pueblo mexicano se marca una igual transformación en las manifestaciones culturales del país; los primeros 25 años del siglo XX serán la antítesis total de los últimos 25 años del siglo XIX. La época de paz y orden que caracterizó al gobierno de Porfirio Díaz se transforma, con la caída de Díaz, en una época de inseguridad, cambio y desorden político que se extendió por varios años.

En 1910, Francisco Madero reta abiertamente a Porfirio Díaz y se lanza a la lucha armada para obtener el poder. Sin embargo, Madero no marcha a la Revolución buscando resolver la problemática social del pueblo mexicano que lo sigue, sino como un recurso para impedir la reelección de Díaz y reafirmar unas ideas de gobierno democrático. El pueblo respalda a Madero, pero al descubrir que su plataforma de gobierno no mejoraba en nada su situación de miseria, toma nuevamente las armas para asegurarse de obtener la justicia que necesita.

Los años de la Revolución son años de incertidumbre y de violencia, producto de las luchas entre los caudillos que dirigen las fuerzas de la Revolución que no se ven incluidos en los programas de mejoras. Pascual Orozco y Emiliano Zapata, guerrilleros que una vez apoyaron a Madero, le retiran su confianza y continúan la lucha armada, esta vez contra Madero. En 1913, la rebelión contra Madero termina cuando uno de sus generales, Victoriano Huerta, lo asesina y ocupa su puesto. Venustiano Carranza se levanta contra Huerta y éste se ve obligado a renunciar a su puesto, presionado por fuerzas

políticas extranjeras.

En febrero de 1917, como alternativa para acabar con las luchas entre los diferentes guerrilleros que pretenden el poder, un Congreso Constituyente citado por los principales jefes revolucionarios promulga una Constitución y establece las normas que regirán la vida política y social de México. La Constitución no logra acabar con la lucha y los presidentes siguen sucediéndose unos a otros: Carranza muere asesinado en 1920 y le sucede el General Alvaro Obregón, quien permanece en el poder hasta el año 1924, cuando el General Plutarco Elías Calles asume el poder.

El gobierno de Obregón tuvo que enfrentarse a un nuevo levantamiento armado que se conoció como el levantamiento cristero. En 1926, los clericalistas acusaron al gobierno de hacer campaña abierta contra la Iglesia y el Presidente Calles publicó un folleto titulado Las declaraciones del Arzobispo José Mora en el cual este miembro de la Iglesia condenaba los Artículos anticlericales de la Constitución. Calles usó estas declaraciones como excusa para expulsar de México a todos los sacerdotes extranjeros y, más tarde, cerrar las iglesias católicas. Los bienes de la Iglesia fueron confiscados y se persiguió la prédica y enseñanza católica en todo el país.

Las luchas entre cristeros y constitucionalistas llevaron al país a una extensión del periodo de violencia que terminó con la expulsión del país de toda la jerarquía eclesiástica.

El sucesor del Presidente Calles, Emilio Portes Gil, asumió una actitud conciliatoria para acabar con el enfrentamiento. No es, sin embargo, hasta que Lázaro Cárdenas obtiene el poder en 1934, que la lucha logra ser contenida por completo y comienzan a manifestarse los ideales de justicia social y reforma agraria que los pobres esperaban de la Revolución, en una obra palpable.

Mariano Azuela participa de toda la lucha política que estremece la vida mexicana entre los años 1900 y 1930. En el año 1909, ya graduado en Medicina, recién instalado y con algunos escritos ya publicados, define su posición política y se coloca entre los maderistas opuestos a la reelección de Porfirio Díaz para otro término presidencial. Su integración a la lucha política a favor de Madero lo convierte en jefe político influyente en la región de Lagos, llegando a obtener el puesto de Director de Educación del Estado.

Cuando Huerta y Zapata se levantan contra Madero y éste pierde el respaldo de sus seguidores, Azuela se ve perseguido por los huertistas y decide integrarse a las fuerzas villistas que encabeza Julián Medina, y en ellas se desempeña como médico. Su relación con las fuerzas de Medina es significativa y trascendental en la fijación de las ideas que Azuela desarrolla sobre la Revolución debido a que es en esta época que conoce de cerca la lucha, las angustias y la personalidad de los hombres que lo dieron todo por la justicia social que la Revolución representaba. Es entonces cuando descubre los diferentes tipos que integran las guerrillas revolucionarias y que luego pintará en sus obras.

Derrotadas sus guerrillas, en 1915 Azuela se refugia en Texas y aprovecha su estadía allí para escribir la obra que años más tarde le alcanzaría el prestigio internacional que hoy goza: Los de abajo.

El año 1917 marca su regreso a su país y se establece en Ciudad de México, donde dedicó varios años de su vida a trabajar intensamente por aquellas clases humildes que conoció tan de cerca. En un Dispensario de Asistencia Pública se dedica a sus dos pasiones, la medicina y la literatura, profesiones muy diferentes que Azuela logra integrar porque, para él, ambas tienen un mismo centro de interés: el ser humano y los problemas sociales de su país. Esta preocupación social, junto con las posiciones políticas que asumió Azuela, constituyeron una de las causas por las cuales su obra literaria sufrió el rechazo de algunos grupos en México en varias ocasiones.

Contexto literario. Mariano Azuela participa de un ambiente literario muy rico y productivo en el que todavía la literatura no es reconocida como una profesión. La mayor parte de los escritores de la época comprendida entre 1880 y 1940 son escritores que escriben por placer, no como medio de subsistencia.

A fines del siglo XIX y principios del siglo XX, el mundo literario mexicano se nutre simultáneamente de varios movimientos, entre los que pueden citarse el romanticismo y el realismo, que influyen especialmente en la narrativa, y el modernismo, post-modernismo y vanguardismo, que afectan más directamente a la poesía. Sin embargo, la influencia de las

ideas y actitudes ante el concepto de la creación estética que caracterizan a cada uno de estos movimientos no se dan totalmente definidas en las obras literarias pues invaden el estilo de un autor, modificando sus formas de expresión y marchando paralelamente en algunos casos, entremezclándose en otros. Sobre este fenómeno dice Ralph E. Warner:

Al mismo tiempo de esta era de relativa tranquilidad se ensanchan los horizontes literarios de México. Una tras otra, casi simultáneamente, entran al país las influencias de otros movimientos. Datan de los primeros años de la novena década las primeras manifestaciones del realismo. En los noventa se manifiesta el interés por el naturalismo. Al lado del realismo y naturalismo encontramos las conocidas manifestaciones del modernismo nativo. El resultado es que la historia literaria de México en los últimos años del siglo pasado tiene que concebirse en movimientos paralelos, hablando cronológicamente.³

El romanticismo, movimiento literario surgido en Europa, persiste en México hasta los años finales del siglo XIX. Este estilo dio paso a una novela costumbrista que pretende recoger los rasgos de la vida mexicana y su gente. Además, como manifestación del romanticismo surge y se desarrolla el concepto de novela histórica, que también va a presentar un ambiente social mexicano y que en México produce unas obras sumamente interesantes.

Entre los escritores que surgen en la literatura romántica mexicana, se pueden considerar como más identificados

³ Ralph E. Warner, Historia de la novela mexicana en el siglo XIX, p. 59.

con este movimiento a los siguientes: Fernando Calderón (1809-1845); Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842), quien se preocupa por el indio y su pasado; Guillermo Prieto (1818-1897); Juan Valle (1838-1865); Manuel Orozco y Berra (1816-1881); Juan Díaz Covarrubia (1837-1859), quien escribe novelas históricas y costumbristas; Eligio Ancona (1836-1893); Justo Sierra O'Reilly (1814-1861), que introduce en México la técnica de las novelas folletinescas a la manera francesa; Luis G. Inclán (1816-1875); Manuel Payno (1810-1894) y José María Rojas Bárcena (1827-1908).

Las manifestaciones del romanticismo se acentúan aún más en la segunda mitad del siglo XIX. Ralph E. Warner comenta:

La producción literaria de la primera mitad del siglo es bastante reducida en comparación con lo que salió de las prensas de 1867. La serie de luchas intestinas y dos intervenciones extranjeras impidieron materialmente el desarrollo de las letras. Así no es nada extraordinario que el florecimiento literario posterior a 1867 haya traído consigo una segunda época romántica, el resurgimiento de un romanticismo cuyas posibilidades los escritores mexicanos no habían tenido la oportunidad de explorar antes. ⁴

En el momento modernista se crean dos revistas que recogen el auge del estilo modernista: La Revista Azul, fundada por Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) en el año 1884, y la Revista Moderna, fundada por Amado Nervo (1870-1919) y Jesús Valenzuela (1856-1911). De la Revista Moderna se conocen dos etapas que comprenden los años de 1898 a 1903 y de 1903 a 1911.

⁴ Ibid.

Vinculados a estas revistas se encuentran los principales escritores modernistas, entre los que pueden citarse Salvador Díaz Mirón (1853-1928), Manuel José Othón (1858-1906), Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina (1868-1934), Amado Nervo, José Juan Tablada (1870-1945) y Enrique González Martínez (1871-1952).

En el año 1900, un grupo de jóvenes mexicanos fundó una sociedad de conferencias que luego se conoció como Ateneo de la Juventud y finalmente, Ateneo. Por su vinculación con el Ateneo se les conoció como ateneístas y sus principales objetivos fueron los siguientes: el conocimiento y estudio de la cultura mexicana; fomentar el estudio y conocimiento de la literatura inglesa, española, francesa y clásica; desarrollar e implementar nuevos métodos críticos para el examen de obras literarias y filosóficas; desarrollar el interés por el pensamiento universal para demostrar la medida y la calidad del pensamiento mexicano y desarrollar interés por integrar diferentes disciplinas cultivadas dentro del cuadro general de las disciplinas del espíritu.

Este grupo de ateneístas tuvo por animador de su movimiento al dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y estuvo integrado, entre otros, por los siguientes escritores: Antonio Caso (1883-1946), José Vasconcelos (1882-1959), Alfonso Bruneta, Luis Castillo Ledón (1879-1944), Mariano Silva y Aceves (1887-1937), Alfonso Reyes (1889-1959), Genaro Fernández McGregor (1883-1959), Carlos González Peña (1885-1955), José Travioto, Alberto Pani (1878-1940), Jesús

T. Acevedo (1892-1918), Julio Torri (1889- ?), Martín Luis Guzmán y Eduardo Colón (1880-1945).

La obra de estos ateneístas, intelectuales y críticos en su mayoría, se circunscribió mayormente al género del ensayo. Entre ellos, Antonio Caso y José Vasconcelos se destacaron por su campaña contra el positivismo, que abrió posibilidades a nuevos enfoques filosóficos e hizo posible la modificación del sistema de enseñanza.

Alfonso Reyes contribuyó al desarrollo de las letras mexicanas con una valiosa obra ensayística y enseñando nuevos métodos de investigación literaria y rigor en la investigación, especialmente en el campo de la literatura mexicana.

Jesús T. Acevedo atrae la atención de otro grupo de escritores hacia el año 1917 con sus estudios arquitectónicos, dando paso a la formación de los "colonialistas", jóvenes que se proponen descubrir y dar a conocer la riqueza del periodo colonial y virreinal, tanto en la literatura como en la pintura, arquitectura, escultura y otras manifestaciones culturales. Este grupo hizo posible el florecimiento de una lírica y de un arte narrativo con raíces en el pasado mexicano.

Entre los colonialistas más importantes pueden mencionarse: Jesús T. Acevedo, Julio Meléndez, Manuel Horta, Ermilo Abreu Gómez, Genaro Estrada (1887-1937) y Artemio del Valle Arizpe (188-1961).

El grupo de los colonialistas surge en medio de la violencia revolucionaria. Por esta razón, muchos críticos

literarios presentan esta modalidad de los colonialistas como un movimiento de escape diseñado para huir de los problemas y complicaciones de la Revolución. Las etapas de crisis en los órdenes sociales del hombre aparecen reflejadas en los estilos y formas de escribir. Según Julio Jiménez Rueda:

La Revolución sembró una gran inquietud en el espíritu de los mexicanos. Trastornó las normas de vida acatadas hasta entonces, familiarizó con la muerte; ~~hizo necesarias la migración de grandes~~ masas de un lugar a otro del país; dio a conocer la provincia; despertó la meditación sobre los grandes problemas nacionales; hizo nacer el espíritu de aventura; colocó en primer término lo popular; despertó la conciencia del pasado, tanto indígena como colonial.

Así nace el colonialismo "que puede explicarse como un movimiento de huida hacia el pasado determinado por la angustia de la Revolución" como acertadamente lo califica José Luis Martínez en su Literatura Mexicana del siglo XX.⁵

Esta literatura colonialista tiene su contraparte en la literatura de la Revolución, que será otra reacción al estado de incertidumbre política y social causado por la Revolución mexicana, pero de un carácter muy diferente.

La literatura de la Revolución tiene parte de sus raíces en la narrativa de orientación realista. Ya para el año 1880 se comienza a cultivar la novela realista en México, mezclada con la novela de orientación romántica, aunque no puede precisarse exactamente si llega a México por influencia española o los mexicanos la descubren directamente en Francia. Unos autores reciben la influencia a través de la literatura

⁵ Julio Jiménez Rueda, Historia de la literatura mexicana, p. 296.

español; algunos a través de la literatura francesa, y otros, de los escritores realistas mexicanos.

Precisar cuál es la primera obra completamente realista es difícil debido a la variedad de tendencias y modalidades literarias que se desarrollan en México en este momento.

Sobre este problema, Ralph Warner señala:

Por desarrollarse tardíamente el romanticismo y porque ningún movimiento literario de gran influencia desaparece de repente y por completo, no existe ninguna novela realista mexicana del siglo pasado que no tenga resabios del movimiento anterior. El comienzo del realismo tiene que buscarse en las novelas en que la tendencia realista es la dominante, no la única.⁶

Entre los primeros escritores de orientación realista se encuentra Emilio Rabasa (1856-1930), abogado y periodista que pone su interés en el estudio de los personajes y caracteres. Escribió cuatro novelas entre los años 1887 y 1888, que constituyen un ciclo: La bola, La gran ciencia, El cuarto poder y Moneda Falsa.

Rafael Delgado (1853-1914) cultiva también el género de la novela siguiendo las líneas de orientación del realismo. Trabajó como maestro y llegó a ser Director de Educación Pública en Jalisco. Su novela más importante y conocida es La Calandria (1890), aunque tiene otras obras como Angelina, Los parientes ricos e Historia vulgar, que también tienen cierto interés.

⁶ Ralph E. Warner, Op. cit., p. 91.

Federico Gamboa (1864-1939) es uno de los escritores más interesantes de esta época. Gamboa recibió la influencia del realismo y el naturalismo directamente de los franceses, entre los que se hallaban Emile Zolá y los hermanos Goncourt. Entre sus méritos destaca el hecho de que promueve el naturalismo en México. Este naturalismo no sólo se observa en la presentación de ambientes sórdidos sino también expone la tesis de que el ser humano está determinado por la raza o por el medio físico en que se desenvuelve. En su novela más conocida, La Santa, (1903), se dramatiza esta teoría. Otras de sus obras importantes son: Apariencias (1892), Suprema ley (1896), Metamorfosis (1899), Reconquista (1908) y La llaga (1910).

José López-Portillo y Rojas (1850-1923) puede considerarse como la figura que pone punto final al desfile de escritores mexicanos importantes del siglo XIX. Es conocido principalmente por La parcela, una de las más importantes novelas de tema rural, vinculada también al romanticismo.

De todas las corrientes literarias de su ambiente, la personalidad literaria y humana de Mariano Azuela se identifica con el realismo. Sin embargo, no es el realismo pintoresco que cultivaron otros escritores que todavía permanecen unidos a las ideas románticas, sino un nuevo realismo que comienza a manifestarse con el cambio de siglo. Es un realismo más preocupado por el problema social, más fiel al realismo europeo.

Joaquina Navarro describe este realismo diciendo:

El realismo que nos interesa incluye, en efecto, la pintura de costumbres, pero con distinto propósito artístico y filosófico; comprende las costumbres como, asimismo, la naturaleza, los oficios y las preocupaciones religiosas y políticas. Todo ello es parte de la realidad que rodea al escritor y que éste refleja en cumplimiento del viejo precepto de Champfleury que abogaba por la "sinceridad en el arte" como primera condición del realismo. De esta sinceridad y veracidad en la documentación de la vida que observa se sirve el escritor realista como medio artístico para penetrar en los problemas de la sociedad que lo rodea; problemas políticos, religiosos, económicos o de vicios y taras individuales.

El realismo se deja muy atrás los sencillos propósitos moralizantes que se pueden encontrar en ciertas composiciones costumbristas. Los autores realistas, por el hecho de serlo, tuvieron que tomar en su obra posiciones muy claras y definidas en cuestión de ideas sociales. En mayor o menor grado, de una manera más o menos encubierta, las novelas realistas plantean una "tesis". El realismo pone en la observación de las costumbres un propósito trascendental para llegar a las causas y soluciones de los problemas que estudia.

Esta literatura realista culmina en la literatura de la Revolución. La unión de una situación política caótica y un estilo literario sumamente interesado en lo social, tienen su consecuencia lógica al producir una literatura realista que refleja la crisis política que vive México a partir de 1910.

Sobre la existencia de una literatura de la Revolución se suscita una polémica que parte de la falta de precisión que existe en la forma en que se ha denominado esta manifes-

⁷ Joaquina Navarro, La novela realista mexicana, p. 23.

tación literaria que nos ocupa. La historia nos presenta las revoluciones como producto de unas ideas que se difunden a través de la literatura y los medios de comunicación masiva. Tenemos, por ejemplo, que la Revolución francesa fue precedida de una literatura que levantó el ánimo del pueblo para la lucha y lo sostuvo teóricamente hasta conseguir la materialización de los ideales que presentaba. Igual situación se da con la Revolución Americana y las Guerras de Independencia de Hispanoamérica. Xavier Icaza señala este fenómeno comentando:

...Casi siempre, antes de que una verdadera revolución estalle, ha habido una literatura que le allana el camino y que prepare los espíritus, y que derrame en ellos su inquietud.⁸

En México, la Revolución comienza sin que haya aparecido una literatura pre-revolucionaria que le diera contenido ideológico a la acción de las guerrillas. La primera obra de la literatura de la Revolución es la novela Los de abajo, que aparece en 1915, cinco años después de haber comenzado el enfrentamiento armado. Anterior a esta obra, sólo pueden considerarse algunas novelas sueltas que presentan una posición muy radical sobre la situación social del país o alguna crítica directa al mismo. Sobre estas novelas, Daniel de Guzmán señala:

Otra palabra más sobre el siglo XIX. Históricamente la prosa novelista producida bajo el

⁸ Xavier Icaza, Op. cit., p. 13.

impacto de la Revolución había tenido sus precursores, además de los ya citados, en algunos libros de tema revolucionario. En 1887 Emilio Rabasa publicó en su obra La bola... En 1892 Heriberto Frías incurrió en el disgusto de Díaz al describir compasivamente los apuros de ciertos rebeldes de Chihuahua en su novela Tomochic. Y en el mismo año López-Portilla y Rojas en su novela La Parcela prefigura en cierto sentido las causas de la revolución agraria zapatista de veinte años más tarde. ⁹

Los intentos de Daniel de Guzmán por vincular estas obras a la Revolución y a la literatura de la Revolución resultan poco convincentes porque aunque presentan una actitud revolucionaria no resultan auspiciadoras, exponentes o críticas de la Revolución de 1910. La posición de Julio Jiménez Rueda parece ser más acertada al señalar que no hubo una literatura pre-revolucionaria, "El intelectual siguió la Revolución. No la Revolución fue preparada por aquél ni siquiera encauzada en sus inicios." ¹⁰

En 1914, cuatro años luego de haber comenzado la violencia, Federico Gamboa establece la posición de la novela mexicana ante el fenómeno de la Revolución señalando, con unas palabras llenas de dramatismo y poesía, lo siguiente:

Hoy por hoy, la novela apenas sí se permite levantar la voz. Muda y sobrecogida de espanto, contempla la tragedia nacional que hace más de tres años nos devasta y aniquila. Hasta su casa solariega llegan los resplandores del incendio matricida, el ayear de los que mueren y los entrecortados sollozos de las viudas y huérfanos que claman al cielo por la inmensa desdicha que las aflige.

La novela, de luto ya, como el país entero,

⁹ Daniel de Guzmán, Op. cit., p. 50-51.

¹⁰ Julio Jiménez Rueda, Op. cit., p. 30.

recordando pasadas calamidades, conociendo la vitalidad increíble de esta tierra adolescente y mártir, confía y espera. Confía, en que Dios se apiade de nosotros: en que los hombres recobren la razón: en que los Abeles y los Caines, mutuamente se perdonen. Y espera, en próximos arcos-iris; en radiosas auroras; en apacibles atardeceres en que los pueblos arrasados, resurjan al beso del sol y la caricia de la luz; en que las familias mutiladas se renuevan y crezcan: en que las espigas renazcan de los viejos surcos, convertidos en sepulcros: en que un noble olvido borre todos los odios, y en que la Caridad abra sus alas y ampare, mañana, los desamparos de hoy...¹¹

Durante los primeros años de la Revolución la literatura enmudece ante el fenómeno; cuando reacciona, se dedica a describirlo. Hay que esperar hasta la década de 1920 para comenzar a encontrar una literatura que dé contenido teórico a la Revolución. La posición de Xavier Icaza establece que esa literatura de la Revolución debe considerarse una literatura post-revolucionaria debido a que no preparó ni justificó la Revolución en sus comienzos, "apenas si unos años después ocupóse de pintarla. Apenas si fue una débil, casi siempre, fuerte a veces, como después veremos, literatura descriptiva, anecdótica." ¹²

Esta posición, aunque acertada en su primera afirmación sobre el carácter post-revolucionario de la literatura de la Revolución resulta injusta al catalogar la literatura de la Revolución como una literatura descriptiva y anecdótica. La obra literaria de Mariano Azuela rechaza esta clasificación, ya que su interés trasciende lo meramente anecdótico para

¹¹ Federico Gamboa, La novela mexicana, p. 26-27.
¹² Xavier Icaza, Op. cit., p. 25.

entrar en un análisis de las circunstancias y los personajes de la Revolución.

Luis Leal caracteriza la literatura de la Revolución señalando:

La literatura de la Revolución mexicana surge como expresión de una ruptura histórica, la lucha contra el porfirismo que comienza en 1910 y termina hacia 1940. Esa lucha, que cambia el curso histórico del país, dio material a novelistas, cuentistas, poetas y dramaturgos para componer sus obras, obras que andando el tiempo habían de ser llamadas "de la Revolución".

...Al arte de la forma pura contraponen un nuevo contenido, derivado de la lucha en el campo de batalla, en los pueblos, en las alcaldías; los personajes no son princesas, emperatrices, duquesas, ángeles caídos o señoritos empolvados, sino soldaderas, juanes, indios yaquis, campesinos perseguidos, peones sufridos. Esa ruptura con el arte precedente también se manifiesta en cambios estilísticos. Para mejor captar la gesta popular era necesario crear nuevas formas y, sobre todo, un nuevo lenguaje. El tema de la Revolución, aunque aparece en la poesía y en el drama, se manifiesta mejor en la novela.¹³

Mariano Azuela da el primer paso; otros novelistas lo siguen.

El fenómeno de la literatura de la Revolución se manifiesta principalmente en el género de la novela y el cuento. El ensayo presenta algunas manifestaciones que pueden vincularse a la literatura de la Revolución con la figura de Alfonso Reyes. La poesía, por el contrario, no siguió los rumbos trazados por Azuela (aunque surgieron algunas visiones de la Revolución en poemas y autores aislados) porque se encamina por los derroteros del modernismo y sus

¹³ Luis Leal, Mariano Azuela, p. 7-8.

reacciones posteriores.

Daniel de Guzmán, discutiendo esta desviación de la poesía, señala:

La producción poética mexicana durante el periodo de este estudio no refleja tan marcadamente como la prosa el impacto de la Revolución. Esto se debe, principalmente, a que ya no existía en la poesía la necesidad (que tanto habían sentido los escritores de prosa) de romper con el pasado, puesto que la poesía mexicana, llevada por la fuerte corriente del Modernismo, ya se había independizado aún antes de la Revolución. El Modernismo, la corriente más fuerte de la poesía hispanoamericana entre 1880 y 1910, al llevarse consigo, irresistiblemente, a la poesía mexicana, la había librado de aquellas tendencias miméticas que durante tanto tiempo habían debilitado la literatura mexicana. Pero a la vez, la apartó de las nuevas direcciones que iba a abrir la Revolución y la desvió de la corriente principal de la nueva cultura nacional que la confluencia eventual de todas las tendencias estéticas revolucionarias produciría. La marea alta del Modernismo impidió el desarrollo de nuevas direcciones de la poesía mexicana hasta los veinte.¹⁴

Entre los que siguieron a Mariano Azuela por los caminos de la literatura de la Revolución pueden mencionarse cinco nombres de especial importancia: Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, José Rubén Romero, Gregorio López Fuentes y Rafael Muñoz. Otros como Jorge Ferretis, José Mancisidor, Francisco Rojas González y Nellie Campobello también tocan el tema de la Revolución o pintan alguno de sus aspectos en sus obras, pero no desarrollan un profundo interés literario en la Revolución.

La mayor parte de los escritores que componen el bloque

¹⁴ Daniel de Guzmán, Op. cit., p. 94.

de escritores de la Revolución producen sus obras entre los años 1925 y 1935, cubriendo una década que comienza quince años después de que la Revolución estallara. Esta diferencia temporal del origen de la Revolución no implica un desprendimiento personal del ambiente de violencia que la caracterizó puesto que la Revolución permanece activa hasta la década de 1930. Esta circunstancia hace que estos autores sean, además de cronistas de la Revolución, críticos decepcionados de la misma. Todos comparten, en mayor o menor grado, una especie de pesimismo y desilusión que responde a diversas causas y suele señalarse como la principal entre todas las características propias de la Revolución.

Comparten también el contacto directo con la violencia, que provocará manifestaciones diferentes en cada uno de ellos correspondiendo a unos rasgos de estilo, interés, personalidad y actitud ante la vida.

Martín Luis Guzmán es, de todos, el que más se acerca a Mariano Azuela, al compartir con él una participación directa en la acción revolucionaria y una preocupación por el aspecto social de la Revolución. Guzmán escribió dos obras de gran importancia en el estudio de la Revolución pues constituyen una crónica novelada de las experiencias personales que vivió mientras estuvo vinculado a las tropas villistas. Una de ellas, El águila y la serpiente (1928), constituye un problema de clasificación porque no es una novela, según la definición tradicional del género, pero tampoco deja de ser novela para convertirse en otra cosa. Daniel de Guzmán la iguala

a Los de abajo señalando que constituyen la "captación suprema de esta época histórica." ¹⁵

La sombra del caudillo, segunda manifestación importante de los intereses de Martín Luis Guzmán en la Revolución, se acerca más que la primera al concepto tradicional de novela y presenta dos puntos de interés: primero, plantea más directamente la desilusión del autor con la Revolución criticando y juzgando la misma y, segundo, sirve de precursora a obras posteriores como Acomodaticio (1943), de Gregorio López y Fuentes, y El gesticulador (1944), de Usigli. ¹⁶

La producción literaria de Martín Luis Guzmán presenta un estilo mucho más claro, analítico, determinado, tendencioso y preciso que la obra de Azuela, lo que responde en gran medida a la carrera periodística que cultivó Guzmán y a su mentalidad legalista.

José Vasconcelos, contrario a Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, ofrece el aspecto filosófico de la Revolución, combinado con un análisis histórico-social de sus manifestaciones. Esta actitud responde a su personalidad: místico, filosófico, ensayista, pensador, educador, sociólogo. Su obra se aparta de la novela acercándonos al ensayo, en el que se desarrolló a plenitud.

La obra que lo vincula a la literatura de la Revolución es su tetralogía de Ulises criollo (1935), La tormenta (1936),

¹⁵ Ibid., p.64.

¹⁶ Ibid., p. 67.

El desastre (1938) y El Preconsulado (1939), de carácter autobiográfico.

Vasconcelos fue abogado y se inició en el Ateneo de la juventud. Militó en el movimiento maderista y obregonista y, al triunfar la Revolución, fue nombrado Rector de la Universidad. Sus campos preferidos de acción fueron la filosofía y la educación: organizó la educación popular, creó bibliotecas e importó educadores de la calidad de Gabriela Mistral y Pedro Henríquez Ureña. Por esta razón, su labor pública puede considerarse como revolucionaria tanto o más que su producción literaria.

José Rubén Romero constituye el polo opuesto de Vasconcelos pues en su obra predomina el humor (negro en muchas ocasiones) y se considera vinculado a la novela de orientación picaresca. Sobre su estilo, uno de los rasgos que más sobresale en su producción, Daniel de Guzmán comenta:

...Es Romero el mejor estilista, el más cuidadoso escritor. Azuela quizás sea mejor novelista por haberse mantenido más alejado de los altos círculos oficiales, y, además, tenía otra profesión en la cual sabía escaparse... No es un escritor vigoroso y 'staccato' como Azuela, ni judicial como Guzmán, ni apasionado como Vasconcelos. Sin embargo, su prosa es la mejor de todos. Está llena, también, del discernimiento y de la belleza regional, aquel costumbrismo, que son tan típicamente mexicanos. Y siempre hay genio, alegre, malicioso, juguetón, sardónico, que abunda en sus obras sin falta. ¹⁷

Sus dos obras principales, Mi caballo, mi perro y mi rifle (1936) y La vida inútil de Pito Pérez (1938), sirven de

¹⁷ Ibid., p. 79

vehículo de escape y medio de proyección para su gran desilusión con la Revolución y (directamente en unos casos e indirectamente en otros) presenta la Revolución como un fracaso.

Gregorio López y Fuentes adquiere especial interés porque añade a la literatura mexicana un nuevo giro: la literatura indigenista. El indigenismo se manifiesta como preocupación colectiva durante la Revolución debido a que los indios constituían casi la mitad de la población mexicana a principios de siglo y representaban el grupo social más olvidado y explotado.

Las obras de López y Fuentes que se integran a la literatura de la Revolución presentan también la Revolución desde la perspectiva de los objetivos de la Revolución. Son tres los aspectos que López y Fuentes tiene en mente al producir su obra: la reforma agraria que movió a Emiliano Zapata a la Revolución, la violencia y los aspectos militaristas de la lucha y el discrimen social y racial contra el indio. Estos temas son la base temática de sus obras más importantes: Campamento (1931), Tierra (1932) y El indio (1935).

Rafael Muñoz destaca por una novela, ¡Vámonos con Pancho Villa!, que recopila cuadros sobre las experiencias de los guerrilleros que acompañaron a Pancho Villa a la Revolución y constituye una novela extremadamente cruel en algunas de sus partes. Su pintura de la Revolución pretende ser completamente objetiva, por lo que raya en lo inhumano en algunas escenas. Sin embargo, sobresale más en su labor como cuentista que como novelista con su libro EL feroz cabecilla,

antología que incluye doce cuentos sobre la Revolución.

Rafael Muñoz es el último de los escritores orientados hacia la literatura de la Revolución de esta época. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que la literatura de la Revolución no es una modalidad acabada en México. Posteriormente, otros autores han seguido la ruta de Azuela y han producido obras vinculadas a la Revolución, ya sea para presentarla como tema o ambiente, criticarla o interpretarla.

Entre estos autores pueden mencionarse los nombres de Agustín Yáñez (1904), José Revueltas (1914-1976), Juan Rulfo (1918), Luis Spota (1925) y Carlos Fuentes (1928), quien hace un excelente análisis del efecto psicológico de la Revolución en el ser mexicano en su obra La muerte de Artemio Cruz.

La obra literaria de Mariano Azuela. Entre los años de 1896 y 1949, años que abren y cierran la productiva labor literaria de Mariano Azuela, México no llegó a reconocer en todo su mérito la obra del que luego sería uno de sus más grandes escritores. Los críticos literarios coinciden en que a Mariano Azuela no se le dio el reconocimiento que mereció como escritor a pesar de su persistencia demostrando su calidad con cada nuevo escrito.

Francisco Monterde abre su introducción a Obras completas de Mariano Azuela comentando:

...la popularidad le llegó repentinamente, sin que el éxito lo desviara de su trayectoria, cuando tenía cumplidos más de cincuenta años, después de haber

permanecido casi ignorado como escritor unas tres décadas, fuera de un limitado círculo de simpatizadores. 18

Este olvido de la crítica mexicana, voluntario algunas veces e involuntario otras, responde a un sinnúmero de razones que van desde polos tan diversos como prejuicio político y falta de interés. Monterde añade un dato más a su comentario señalando:

El doctor Azuela cura, observa y escribe, aunque no logre que se impriman todas sus novelas, a causa de la difícil situación política que en ellas describe, con peligro de su existencia. Hay desalientos, pausas, antes que se reconozca el valor del novelista. 19

Los críticos literarios de las últimas décadas se han empeñado en iniciar una revaloración del talento literario mexicano y, como resultado de este interés, la figura de Mariano Azuela se afirma como valor literario más y más cada día. La distancia temporal trae nuevas perspectivas que desdibujan los falsos valores y destacan los valores auténticos.

La obra literaria de Mariano Azuela es rica en muchos sentidos. Olvidándonos de su importancia como originador de la literatura de la Revolución, aún su figura tendría muchos méritos que mantendrían su nombre en alto. Mariano Azuela cultivó todos los géneros de la prosa y en todos produjo obras de valor. Además, su producción fue bastante

¹⁸ Francisco Monterde, "Mariano Azuela y su obra" En: Obras completas de Mariano Azuela, Tomo I, p. vii.

¹⁹ Francisco Monterde, Op. cit., p. ix.

prolífica considerando que la literatura constituía sólo un entretenimiento en su vida y dedicaba la mayor parte de su tiempo a atender pacientes.

Dentro de toda la extensión de su producción pueden trazarse tres etapas. Daniel de Guzmán, de acuerdo con el crítico y antologista Anderson-Imbert, las resume diciendo:

„..En efecto, según Anderson-Imbert, podemos clasificar su obra en tres claras etapas, divididas a base de la intervención que se permite el autor. La primera etapa, en la cual no se permite casi ninguna y se muestra casi completamente objetivo, cierra con Los de abajo en 1916; la segunda, en la cual se permite menos objetividad y más perspectivismo, acaba con La luciérnaga en 1932; y la tercera, en la cual se muestra ~~de-claradamente como novelista simpatizador~~ del proletario urbano, termina con Sendas perdidas en 1949.²⁰

Francisco Monterde establece otra clasificación que obedece a las manifestaciones de ciertos rasgos de estilo y actitudes personales del autor reflejadas en sus obras. Esta clasificación tiene cinco divisiones señaladas por temporadas que no son del todo cerradas ya que hay novelas que participan de una etapa en términos de estilo pero cronológicamente no corresponden a la división.

La primera etapa cubre desde 1896 a 1911 e incluye sus primeros trabajos, en los que se manifiesta una transición del romanticismo al realismo. De 1913 a 1918, en su segunda etapa, escribe las novelas principales de la literatura de la Revolución, que se caracterizan por un choque entre el idealismo del autor y el realismo trágico de la violencia de la

²⁰ Daniel de Guzmán, Op. cit., p. 56.

Revolución. Entre 1918 y 1925 busca apoyo en el público común y desarrolla obras montadas sobre cuadros y escenas con vocabulario común y simple, que constituyen una tercera etapa que Monterde considera de evasión en el pasado.

1) La Malhora (1923), La luciérnaga (1932) y El desquite (1925) constituyen un periodo experimental y una etapa de transición del realismo al suprarrealismo. De 1933 a 1935 hay otra etapa en la que regresa a la evasión usando como recursos la biografía anecdótica y el costumbrismo. De 1937 a 1949, su última etapa, está marcada por un predominio del aspecto social sobre el costumbrismo. ✓

2) Ambas clasificaciones, tanto la de Anderson-Imbert como la de Monterde, necesitan una revisión minuciosa y detallada ya que la obra de Azuela presenta unos caracteres más complejos y disímiles y muchas de sus obras aún no han sido estudiadas detenidamente. Además, al cubrir géneros tan diversos como el relato, el ensayo, el artículo periodístico, la novela y el teatro, los autores se tienen que imponer unas normas de estilo propias del género que a veces no corresponden del todo a su inclinación literaria natural ni a sus intereses.

3) Clasificada por géneros, las obras principales de Mariano Azuela reflejan intereses y temas diversos.

4) Sus novelas son las siguientes: Los fracasados (1908), Mala yerba (1909), Sin amor (1912), Los de abajo (1915), Las tribulaciones de una familia decente (1918), La luciérnaga (1932), El Camarada Pantoja (1937), San Gabriel de Valdivia,

comunidad indígena (1938), Regina Landa (1939), Avanzada (1940), Nueva burguesía (1941), La marchanta (1944), La mujer domada (1946), Sendas perdidas (1949), La maldición y Esa sangre (publicadas póstumamente en 1955).

Los fracasados, la primera de sus obras, comienza con la llegada del Licenciado Roséndez, personaje principal, a un pueblo llamado Alamos, donde piensa desempeñarse como secretario de la jefatura política. Las condiciones del pueblo van destruyendo poco a poco sus esperanzas de mejorar su vida y con él, Azuela nos da una excelente pintura de un grupo de fracasados que antagonizan en un ambiente de lucha, odio y mediocridad.

Mala yerba presenta a una joven campesina que se aprovecha de sus encantos sabiéndose deseada por todos. La trama se desarrolla envuelta en las acentuadas pasiones de los personajes de los cuales Azuela presenta una buena pintura psicológica. La novela resulta ser, más que un estudio de caracteres, un cuadro de una sociedad afectada por un machismo en plena decadencia.

Sin amor es una de las obras de Azuela que menos impresión produce porque se reduce a ser una presentación de la vida de dos provincianos que se casan sin amor. La obra no aspira a defender grandes ideales y se convierte en una novela bastante trivial.

Los de abajo es la obra más conocida de Mariano Azuela y la que le abrió las puertas a la fama internacional. En ella presenta los oscuros ideales de la Revolución y los

personajes que constituyeron las guerrillas revolucionarias dejando, al final, una gran impresión de desaliento y fracaso en el lector, producto de la falta de metas y objetivos auténticos en los personajes, que están muy bien logrados y desarrollados, aún los tipos que abundan a lo largo de la historia.

Las tribulaciones de una familia decente presenta el cuadro de una familia "decente" que sufre los males de la Revolución y que sienten en carne viva las injusticias y problemas propios de un grupo de personas que trata de ubicarse en un orden social nuevo y producto del caos.

La luciérnaga es una obra de ambientación urbana y de experimentación en recursos de estilo. Recoge como personajes a todas las menos afortunadas manifestaciones del ser humano en los sórdidos ambientes de los barrios pobres. Los tipos (el boticario, el alcalde, el cura, etc.) se exhiben con maestría y las situaciones definen sus vidas con una gran dosis de determinismo.

El Camarada Pantoja presenta, a través de la vida del personaje principal, un cuadro de las luchas de la Revolución. En ella, Azuela no sólo capta la acción de la Revolución en el campo de batalla sino también las motivaciones políticas que la inspiraban y crea una imagen negativa de ella que se proyecta en odio, violencia, sangre, desilusión y matanza.

San Gabriel de Valdivia, comunidad indígena, es una novela que presenta la vida en una comunidad típicamente mexicana que siente y vive los ideales de la Revolución.

Regina Landa es un grito contra la injusticia y la burocracia. Regina Landa, el personaje principal, es una empleada que trabaja como taquígrafa para poder subsistir sola en un mundo donde es constantemente acosada por otros personajes que pretenden sacar provecho de su soledad. Al final, logra mantener su dignidad a pesar de las presiones y se casa, instalando un negocio que le garantiza un porvenir seguro.

Avanzada marca la lucha entre dos ideologías que caracterizan dos generaciones: el viejo terrateniente tradicional y su hijo, representativo de la técnica, el progreso y el adelanto de una sociedad moderna que busca conseguir fortuna. Salvando diferencias, esta novela nos recuerda en algunas partes la obra de Florencio Sánchez M'hijo el dotol, aunque en Azuela hay unas manifestaciones y unas proyecciones mucho más profundas y complejas que superan en algunos aspectos a la obra de Sánchez.

En Nueva burguesía, desarrolla el mundo social y los problemas que acosan a unos grupos que, gracias a la Revolución, llegan a ocupar la categoría de una nueva burguesía que no entiende del todo su nueva posición. La novela, en general, parece una gran pintura del México del momento y, aunque hay crítica, esta no es tan aguda y directa como en otras obras sino que se desprende de la imagen total que el autor nos presenta.

La marchanta también recoge los problemas de los grupos sociales que suben de categoría social por un golpe de suerte pero, en este caso, vuelven a sumirse en la miseria de la que

salieron originalmente. Presenta una imagen muy detallada y llena de colorido de los ambientes propios de las zonas pobres.

La mujer domada presenta un interesantísimo personaje, Serafina, quien pretende convertirse en Licenciada. Sin embargo, a pesar de lo mucho que lucha por alcanzar sus metas, regresa a su pueblo derrotada para terminar casándose como una mujer común. De esta forma, Azuela expone sus ideas sobre la función de la mujer, burlándose indirectamente de las ambiciones de las mujeres que pretenden imponerse al hombre en algunos aspectos para los cuales no están preparadas.

Sendas perdidas nos desarrolla la personalidad de unos seres que se dedican a marchar por la vida entregados a sus instintos y frustrados por la dureza del ambiente que conocen. Hay una nota de desilusión y desesperanza debido a que Gregorio, personaje que quiere salvar a su amigo de esta vida falsa y vacía, sólo consigue hundirlo más en ella.

La maldición y Esa sangre fueron obras publicadas póstumamente en 1955. Esa sangre viene a ser una continuación temática de su obra titulada Mala yerba, marcando y destacando los cambios que el tiempo impuso sobre la tierra y los personajes, subordinados también al cambio y desarrollo de su estilo como escritor.

La producción de novelas cortas de Mariano Azuela no es tan extensa como la de novelas largas. Sus novelas cortas son las siguientes: María Luisa (1907), Andrés Pérez, maderista (1911), Los caciques (1917), Las moscas (1918), Domitilo quiere ser diputado (1918), La Malhora (1923) y El desquite

aunque esta clasificación es bastante discutible. Esta novela presenta la lucha y el odio que pueden crecer en el corazón de una joven atribulada por la vida, y su culminación en el asesinato y la venganza, como acto de purificación y catarsis.

El desquite es la segunda de estas obras herméticas y su título sugiere, según Mariano Azuela, su propio desquite por la indiferencia de sus críticos.

Entre sus cuentos, relatos y otras narraciones pueden citarse los siguientes: "Impresiones de un estudiante" (1896), escrito con el seudónimo de Beleño; "Esbozo" (1897), escrito con el seudónimo de Fierabrás; "De mi tierra" (1903), premiado con diploma en los Juegos Florales de Lagos de Moreno, Jalisco; "Víctimas de la opulencia" (1904), firmado "X"; "En derrota" (1904), segundo premio en el concurso de "El Imparcial"; "Nochistongo" (1905), firmado M. A. González; "Loco" (1907); "Lo que se esfuma" (1907); "Brochazos" (1908); "Del arroyo" (1908); "Aires cuaresmales" (1908); "De paso" (1908); "La florista" (1908); "Fragmento" (1908); "Avichuelos negros" (1909); "Nostalgias" (1909); "El caso López Romero", escrito en 1916 e inédito; "De cómo al fin lloró Juan Pablo" (1918); "Paisajes de mi barrio" (1920); "El jurado" (1920); "Y últimamente" (1924); "Un rebelde" (1929); "José María" (1929); "La lección que no aprendí en las aulas" (1934); "La nostalgia de mi coronel" (1937); "Anuncio a línea desplegada" (1937); "Era un hombre honrado" (1939); "Petro", sobre el que no consta la fecha en que fue escrito; "Mi amigo Alberto", sobre el

que tampoco consta la fecha en que fue escrito, y "Tal será la voluntad de Dios!" (1938).

Mariano Azuela escribió tres obras de teatro: Los de abajo (1938), El buho en la noche (1938) y Los caciques o Del Llano Hermanos, S. en C. (1938), donde vuelve a reconstruir la trama de algunas de sus novelas en forma teatral.

Entre las biografías que escribió Azuela se citan las siguientes: Pedro Moreno, el insurgente (1933-1934), Precursores (1935), El padre don Agustín Rivera (1942) y Madero (biografía novelada inédita hasta que se recopilaron las Obras completas de Mariano Azuela).

También dictó conferencias que luego fueron editadas como ensayos. Estas son las siguientes: Cien años de novela mexicana (1947), Algo sobre la novela mexicana contemporánea (1950), Letras de Provincia (artículos sobre escritores destacados publicados entre 1945 y 1951), Grandes novelistas (1950), El novelista y su ambiente I (1938), El novelista y su ambiente II (1949) y Autobiografía del otro (1952).

Es importante destacar la acogida que Azuela ha tenido a través de todo el mundo. Su obra más conocida, Los de abajo, ha sido traducida al inglés, francés, alemán, japonés, yugoeslavo, portugués, checoslovaco, sueco, ruso y yidish.

La Malhora. La Malhora fue la primera de las obras de Azuela entre las que escribió buscando un nuevo estilo como recurso para atraer la atención del público lector. Raymundo Ramos describe su actitud e intención con las siguientes palabras:

Entre 1921 y 1922 el doctor Azuela, ya por entonces más novelista que doctor, decidió -fastidiado del anonimato a que lo tenía reducido una crítica malintencionada y torpe- cambiar su manera de novelar. Pero lo que en realidad modificó fueron algunos artificios de la técnica, porque el estilo y la técnica permanecieron, en esencia, los mismos.²¹

La novela La Malhora sale a la luz pública en el año 1923, Imprenta y encuadernación de Rosendo Terrazas. Con ella, Mariano Azuela abandona la corriente realista para desarrollar un innovador supra-realismo. Francisco Monterde señala que "marca la transición del realismo al sobrerrealismo, en el autor, La Malhora, novela breve cuyos antecedentes se hallarían quizás en La rumba, de Angel Campos, con la cual se enlaza por el ambiente arrabalero."²²

El asunto de La Malhora no es muy complicado. La Malhora, joven de algunos quince años al principio de la narración, descubre que su amante, Marcelo, le engaña con una mujerzuela llamada La Tapatía. Esa misma noche, también descubre que su padre ha sido asesinado en la calle y Marcelo es su asesino. Su condición de alcohólica y mariguanera le impide cobrar plena conciencia de los alcances de esta situación y, en medio de convulsiones y gritos es arrestada para ser sometida a un interrogatorio. Recuperada de su intoxicación, regresa a su barrio con ~~intenciones de venganza e iluminada~~ por unos comentarios escuchados en medio del delirio alcohólico.

21

22 Raymundo Ramos, Tres novelas de Mariano Azuela, p. 8. Francisco Monterde, Op. cit., p. xv.

Ya en el barrio, se pone de acuerdo con el dueño de "La Carmela", Epigmenio, (quien pretende el amor de La Tapatía) para matar a Marcelo. La Tapatía se da cuenta de estos tratos entre Epigmenio y La Malhora y avisa a Marcelo para que escape. Durante la noche, La Tapatía asalta a La Malhora y mata y roba a Epigmenio, como acto de desquite por haber conspirado contra Marcelo en unión a La Malhora.

Casi al borde de la muerte, La Malhora es llevada a un hospital donde se le obliga a dejar el vicio del alcohol mediante abstinencia compulsoria. De allí es conducida a la casa de un doctor demente, que la acoge para ayudarla y rehabilitarla dándole una posición de criada. Sin embargo, en su locura, el doctor intenta convertir a La Malhora en su amante y es sorprendido por su esposa, quien expulsa a la joven de la casa para evitarse futuros problemas.

Luego de vagar en busca de trabajo, La Malhora logra instalarse en la casa de tres mujeres solitarias, madre e hijas, de apellido Gutiérrez. Con ellas, La Malhora conoce el cristianismo y se empeña en rehabilitar también su alma, dedicándose al sacrificio y la observación de la vida cristiana.

Pasados cinco años de convivencia con estas mujeres, La Malhora, ahora conocida por su nombre verdadero, Altagracia, se encuentra con La Tapatía a la salida de la Iglesia. En un arranque de odio se abalanza contra ella y pelean. Por este escándalo público, Las Gutiérrez la echan de la casa y se ve obligada a vagar las calles de nuevo en busca de trabajo.

(1925).

María Luisa presenta el caso de una joven alcohólica enferma de neumonía que va a un hospital donde un joven médico (que muchos identifican con el propio Azuela cuando hacía su internado) la conoce y la conforta oyendo su historia. El personaje principal, María Luisa, es víctima de su ignorancia, su debilidad y sus pasiones, las que terminan combinándose con el ambiente social para destruirla.

Andrés Pérez, maderista, analiza la Revolución que originó Madero y resulta ser una fuerte crítica contra los revolucionarios insensibles y faltos de ideales y verdaderos valores, a quienes Azuela siempre combatió.

Los caciques subraya una visión crítica del problema social del caciquismo.

Las moscas recoge el momento en que la Revolución ha logrado su propósito pero se encuentra atravesando la época de crisis en que los caudillos luchan entre sí para obtener el poder. En esta situación de luchas e incertidumbre, una familia intenta asegurar su vida y bienestar entegrándose, como moscas, a rondar y adular a aquellas personas que representan una alternativa de escape porque se encuentran en el poder.

Domitilo quiere ser diputado satiriza las aspiraciones de los seres humanos que pretenden subir usando todos los recursos a su alcance, sin medir sus actos.

La Malhora y El desquite son obras de interés por sus recursos técnicos y estilísticos. La Malhora es la primera de las obras de Azuela conocida como obras herméticas,

Altagracia vuelve a colocarse como criada en la casa de un general retirado pero no logra mantenerse en el puesto por su torpeza en el desempeño de las labores y el rechazo que recibe de la hermana del general.

Por causa de su enfermedad, es recluida en una clínica donde disfruta de atenciones, un techo y comida segura. Luego de una temporada de descanso y reposo, los médicos deciden que no se encuentra lo suficientemente enferma como para permanecer hospitalizada y le dan de alta. Durante su estancia en la clínica, La Malhora desahoga su alma con un médico practicante y descubre que su mal no es físico, sino exceso de odio acumulado en su corazón.

Altagracia decide curarse para siempre. Al salir del hospital encamina sus pasos hacia su barrio, se emborracha y se apodera de un cuchillo. Asumiendo de nuevo la personalidad de La Malhora, busca el negocio de La Tapatía y una vez allí, mata a Marcelo y golpea a La Tapatía, obligándola a rezar, humillada a sus pies, como acto de contricción motivado por su necesidad de una nueva reafirmación religiosa.

Dentro de su contexto histórico, La Malhora aparece bajo la época correspondiente al gobierno de Alvaro Obregón. La Revolución ya ha terminado pero la inseguridad y la incertidumbre producida por las luchas internas aún están presentes. Todavía las clases pobres no han visto concretizada ninguna obra encaminada a establecer o promover la justicia social tan esperada y el ambiente de los barrios bajos se nutre de personas que llegan a los principales centros urbanos buscando

seguridad y oportunidades de trabajo, ya que en la ruralía todavía no ha terminado la rehabilitación de la tierra ni comenzado la reforma agraria.

En el contexto literario, La Malhora no es una novela de la Revolución pues no se relaciona con esta modalidad literaria en ninguno de sus aspectos o elementos fundamentales. Sin embargo, algunos críticos sí la vinculan a una revolución desde el punto de vista estilístico. Daniel de Guzmán cita a Arturo Torres-Rioseco de su libro Grandes novelistas de la América Hispana: Los novelistas de la tierra, en un comentario ~~que establece esta relación de~~ La Malhora y la literatura de la Revolución.

Dice Arturo Torres-Rioseco:

... a pesar de que no tiene nada que ver con revoluciones ni vida de campaña, es por su técnica literaria, la obra más típicamente revolucionaria de estos últimos años en nuestro continente. ²³

Xavier Villaurrutia añade:

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 ese sentido Azuela, que no es el novelista de la Revolución mexicana, es un novelista mexicano revolucionario. ²⁴

Dentro de su gran calidad innovadora, La Malhora está vinculada al realismo, pero esta realidad se diluye entre

²³ Daniel de Guzmán, Op. cit., p. 60.

²⁴ Xavier Villaurrutia, "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela," en: Francisco Monterde, Mariano Azuela y la crítica mexicana, p. 57.

otros estilos e influencias estéticas y literarias. Sobre este problema de ubicación que presenta la obra, Raymundo Ramos comenta:

La Malhora (1923), El desquite (1925) y La luciérnaga (1932) son, precisamente, las novelas sobre las cuales el propio doctor Azuela tejió la leyenda negra del rebuscamiento técnico y el "truco" literario. De "barrocas y herméticas" las califica Francisco Monterde; novelas del "atardecer" las llama Luis Leal; de "transición" las apellida Manuel Pedro González; escritas con "métodos de superposición propios de la escuela cubista", asegura Torres-Rioseco. ¿Existe realmente hermetismo barroco, transición de atardecer o superposición cubista en esta trilogía azueliana? ¿No se tratará, simplemente de una nueva manera de acercarse a la realidad, interpretándola y valiéndose para ello de una doble disección de la conciencia y el tiempo? El tiempo y la conciencia son los materiales con los que opera el análisis del novelista. O, tal vez, mejor sería afirmar que la novela moderna se construye sobre las premisas del tiempo psicológico, de un transcurrir subjetivo y, sin embargo, absolutamente real. 25

Raymundo Ramos anticipa muchas preguntas sobre la novela La Malhora que deben contestarse. Partiendo de sus preocupaciones, podemos afirmar que La Malhora es una anticipación de la novela contemporánea hispanoamericana que penetra en el subconsciente de los personajes y rompe con el concepto del tiempo tradicional. Con esta obra, Mariano Azuela abandona su tiempo y sus influencias literarias y crea un trabajo novedoso e innovador.

La Malhora, incomprendida por su anticipación temporal, no fue bien recibida. Raymundo Ramos resume las circunstancias

²⁵ Raymundo Ramos, Op. cit., p. 11.

en que apareció por primera vez para la consideración del público en su introducción a la trilogía Tres novelas de Mariano Azuela, cuando comenta:

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

El concurso se declaró desierto y Azuela quemó algunos de sus manuscritos. ²⁶

Más tarde, cuando fue presentada a la crítica general tampoco tuvo aceptación entre los críticos mexicanos. Esta situación no se extendió hasta el extranjero, donde la actitud ante la obra fue diferente. Dos conocedores de la literatura en el exterior, Valéry Larbaud y Alfonso Maseras, le dedicaron un elogio reconociendo su valor.

No es hasta la revisión de la obra completa de Mariano Azuela que La Malhora comienza a despertar interés. En el año 1931 es reeditada incompleta en los números 30, 31 y 32 de Contemporáneos. La tercera edición corresponde a la Editorial Botas, en 1941, que la edita acompañada de El desquite. En el año 1958 se integra a las ediciones del Fondo de Cultura Económica apareciendo junto a El desquite y La luciérnaga, bajo el título Tres novelas de Mariano Azuela, con una

²⁶ Raymundo Ramos, Op. cit., p. 11.

introducción de Raymundo Ramos. La edición más reciente también corresponde al Fondo de Cultura Económica en su colección Letras Mexicanas, que la editó en Obras Completas de Mariano Azuela, entre 1958 y 1960.

CAPITULO II

CONTENIDOS

Explicación del título. El título de la novela, La Malhora, corresponde al apodo con el que se conoce al personaje principal, Altagracia. Dentro del contenido de la obra, La Malhora es el centro de interés de la acción pues son sus motivaciones, acciones y pasiones las que tejen el hilo del argumento.

Es importante destacar el hecho de que La Malhora es un apodo que resulta significativo porque caracteriza al personaje, así como el momento en que vive. Altagracia, verdadero nombre de la protagonista, no tiene la fuerza dramática, la vitalidad, ni el contenido psicológico y emotivo que se expresa con "La Malhora". Al escoger este apodo, ya Azuela va apuntando algo del contenido ambiental de su novela y de las circunstancias que determinan los personajes que aparecen en ella. Como apodo, "La Malhora" es producto del mundo de la cantina y de los barrios bajos, señala hacia una predestinación negativa que llega a ser casi una maldición, implica un rechazo. La Malhora se conoce como Altagracia solamente en sus momentos de lucidez, redención y pureza, cuando está moviéndose fuera de los ambientes sórdidos del vicio y la miseria, cuando Dios constituye su centro de interés.

El sentido de fatalismo y determinismo que recoge el título marca la vida de Altagracia por encima de su propia voluntad. Su ~~presencia fue marcada en mala hora~~; su vida se ha movido siempre en una mala hora contra la cual tiene que

que luchar sin saber cómo. "La Malhora" representa la mitad de su dualidad, es sinónimo del infortunio y la tragedia que rodea al personaje.

Cuando el personaje se nos presenta por primera vez, lo conocemos como La Malhora, y la primera pintura que hace Azuela de ella refleja ya su estado de anticipada decadencia moral y física. Apunta Azuela.:

Una muchacha acababa de saltar sobre una tosca mesa de pino y todo el mundo se apartaba para hacerle ruedo. Tendría apenas quince años y ya los pies soplados, los brazos de cebrá y las mejillas de anfiteatro. Una funda sudosa cubría sus cabellos deshechos, garras renegridas colgaban en torno de su pecho y de sus muslos. Al compás de estrepitosos comenzó a bailar.

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.¹

Este estado de decadencia y dejadez está marcado en su apodo, la peor de las horas, La Malhora. Inclusive, ya "malhora" es una reducción de "mala hora" producto de la dejadez de los personajes que rodean a Altagracia en el arrabal y que observan un gran interés en decir más con el menor número de palabras posible. La Malhora recoge, dentro del concepto de la vida y la predestinación que tienen los habitantes de estos barrios, la frustración de toda una vida en un momento de desgracia que rige el presente y el futuro de

¹ Mariano Azuela, Obras completas, Vol. III, p. 954.

de Altagracia, y el conocimiento que se provee con tantas malas experiencias. "¡Cuánto sabes!... Por algo te han de llamar La Malhora.",² señala La Tapatía, pretendiendo expresar con estas palabras todas las experiencias negativas que Altagracia ha vivido y que justifican su actitud ante la vida y su apodo.

Materiales narrativos. Los hechos y personajes que componen la historia de La Malhora corresponden a hechos y personajes que Mariano Azuela conoció mientras se dedicaba a atender pacientes en un Dispensario de Salud Pública, en uno de los muchos barrios de Ciudad de México. La Malhora, como personaje de ficción, es la recreación de muchas jóvenes alcohólicas, tísicas, anémicas y enviciadas que desfilaron por el consultorio de Azuela. Las actitudes de los personajes, como la que asumen los policías ante el asesinato del padre de La Malhora y los camilleros que transportan el cadáver, han sido tomadas de las experiencias propias del autor, acostumbrado a ver sucesos como éstos todos los días. La historia no resulta novedosa pues sus materiales salen de la vida diaria propia de los arrabales, que pierden trascendencia por lo repetitivo.

La aportación original de Azuela radica en la forma de presentación de estos hechos cotidianos y en la vinculación que establece entre los mismos y sus efectos inmediatos en los seres humanos, que se pierden de perspectiva en la diversidad de los acontecimientos. De esta forma, Azuela aprovecha los

² Ibid., p. 960.

hechos cotidianos para exponer su teoría sobre la causa que los genera y criticar a una sociedad que no hace nada por evitarlos ni remediarlos. La historia puede reconstruirse en artículos periodísticos de la época, con otros nombres y en otros barrios de la ciudad. Sin embargo, la reconstrucción que hace Azuela nos señala otros aspectos que pasan desapercibidos en un artículo periodístico: el desarrollo de los seres humanos envueltos en los hechos, y con los cuales Azuela pudo relacionarse en su posición de médico de barrio.

La intervención de un médico practicante que aconseja a La Malhora mientras la atiende en un hospital público y se muestra dispuesto a escucharla, vincula aún más la historia con materiales vividos por Azuela. Insinúa la presencia de un Mariano Azuela, también doctor de pobres, escuchando los hechos en boca de una muchacha cualquiera, que ha ido al consultorio buscando apoyo para sostener el dolor que sufren su cuerpo y su alma.

Dentro de los datos tomados de la vida real, Azuela ha introducido los elementos de ficción que sostienen su tesis socio-sicológica sobre la conformación y el destino del personaje. Entre estos elementos de ficción pueden señalarse los ambientes que dan a Altagracia una oportunidad de desarrollarse lejos de las influencias de "El Vacilón". Estos, son usados por el autor para dramatizar y contrastar la fuerza que ejerce "el barrio" sobre la voluntad de Altagracia. No es común que individuos como Altagracia tengan la oportunidad de moverse dentro de ambientes tan variados en un proceso de

regeneración y rehabilitación.

Altagracia no es la única pintura tomada de la vida. El resto de los personajes, principalmente los de Tepito, son retratos de los seres humanos que deambulan por los pulqueros. Actitudes y posiciones que asumen los personajes ante hechos y circunstancias reflejan las formas de pensar y sentir de un grupo social marginado en una sociedad cambiante que acaba de sufrir una época de caos político, económico y social de la que aún no se ha recuperado.

En la novela coexisten varios niveles o clases sociales entre los que se mueve Altagracia buscando su identidad y la rehabilitación de su vida frustrada. Los límites de estos niveles han sido establecidos mediante la consideración de criterios económicos, combinados con formas de conducta y actitudes de carácter moral donde el nivel más bajo correspondería a los grupos de gran privación económica y de conducta moral muy pobre. El ascenso en la escala de los niveles sociales, presenta oportunidades a Altagracia que la van enaltecendo moralmente mientras más se aleja de su raíz en Tepito, representativo del ambiente en que se desarrollan los personajes del nivel más bajo.

El primero de estos niveles es el de la clase social más desgraciada: la clase baja a la cual pertenecen la mayor parte de los personajes -Altagracia, Marcelo, la Tapatía, Apolonio, el Flaco, Epigmenio-. Se caracteriza por la ausencia total de valores morales, la lucha violenta, la marihuana, el crimen, el alcoholismo, la falta de ambición y la indiferencia ante la muerte y los sentimientos, asociados a una gran privación económica. Las reglas que determinan la conducta de esta clase

social están determinadas por la satisfacción de las necesidades inmediatas, en un plano de absoluta insensibilidad y egoísmo, producto de su condición económica desesperada. Este grupo social domina el desarrollo de la historia porque es el origen y el final de Altagracia y sus actitudes son las que determinan la vida de este personaje.

El segundo de estos niveles sociales se encuentra un poco más adelantado que el primero en la escala social. Corresponde a los personajes de carácter secundario que se presentan como tipos: los policías que arrestan a la Malhora, los camilleros, las enfermeras, el médico practicante. Estos, aunque han logrado un nivel de vida superior al de la clase mencionada anteriormente, aún están muy vinculados a ella en sus actitudes, posiciones y circunstancias. Sólo los separa un paso de adelanto económico, resultado de poseer un empleo fijo.

Un tercer nivel, compuesto por personajes como el doctor demente, las Gutiérrez, el militar retirado y su hermana Eugenia, es la escala social más alta que alcanza a cubrir la obra. Sin embargo, esta clase social corresponde a una clase social media alta donde tampoco encontramos una actitud positiva ante la vida, ya que adolecen de males parecidos a los del primer nivel social y se presentan como enajenados del mediambiente a través de medios más sofisticados: la locura y la fe religiosa.

Altagracia, la Malhora, comienza su desarrollo en el primer nivel, el más bajo. Ascende poco a poco a los otros dos niveles, vinculándose a los personajes que los representan. Al final, termina regresando a su nivel de origen, formando un círculo

del que no es posible escapar porque, a pesar de su voluntad, no puede desprenderse de su formación primaria ni las actitudes propias del barrio.

Estos tres niveles se pueden resumir en dos clases sociales básicas: una clase pobre y oprimida donde cada subgrupo representa un logro material que le permite mejorar condiciones de vida pero sin que cambie las actitudes básicas que son las que determinan su verdadera pobreza, la pobreza en actitudes; y una clase media que posee recursos pero en sus actitudes no se diferencia mucho de la clase baja.

La concepción ideológica que hace Azuela de este círculo social está llena de compasión y desaliento. Señala y critica esta condición, censura a los personajes pero mantiene una nota de compasión por ellos que se transparenta en las descripciones y en frases sueltas.

Temas. Vinculada a la presentación de este grupo social, Mariano Azuela desarrolla una amplia temática que constituye una crítica audaz y violenta a la sociedad.

Todos los temas giran en torno a dos circunstancias principales: el determinismo que impone el ambiente a los seres humanos y el análisis psicológico personal que hace Mariano Azuela en la presentación del personaje Altagracia. Estos dos elementos captan la atención del lector dentro de la novela desde el primer momento. La acción se desarrolla sin que los personajes puedan cambiar el rumbo de los acontecimientos, predestinados a culminar en violencia, aunque la Malhora, la Tapatía y Marcelo pretendan escapar al destino fijado. Junto a este determinismo, se observa el desarrollo de una personalidad

anormal, la Malhora, que vive sometida a unos instintos y pasiones que no puede controlar y que también determinan su conducta.

El determinismo se expresa al principio de la novela en las palabras del juez instructor que ve el caso de la Malhora cuando es arrestada para interrogatorio. Su actitud refleja un patrón de conducta generalizado que respalda una serie de actitudes negativas en los grupos bajos delincuentes. Insensible, la tragedia de la muerte del padre de la Malhora es, en su interpretación, la culminación de un proceso. El personaje señala:

Así pues, vamos por orden: primero el sótano hediondo a salitre, negro como boca de fogón, donde ella vio o debió haber visto la primera luz; la portería de una inmensa vecindad en Peralvillo; segundo, papá y mamá viviendo vida de ensueño y riñendo hasta el instante en que ésta revienta de puro hinchada, ¡glorioso agave!; en seguida a la calle, el figón, la plaza, el tablado de Tepito y lo demás; las amistades que le enseñan a uno unas cosas!... ³

En este comentario se retrata la interpretación oficial de lo que debió ser la vida de altagracia, sin consideración ni interés alguno en los sucesos reales. El personaje está marcado, pre-catalogado, identificado ante los ojos de la justicia.

Al final, luego de salir del hospital, espantada por las palabras que le dirige la enfermera que la despide y le abre las puertas a un nuevo destino, "echó, pues, a correr, a correr... hasta que, las alas rotas, cayó en los brazos abiertos de la primera pulquería que le salió al encuentro." ⁴

³ Ibid., p. 958.

⁴ Ibid., p. 977.

Estas palabras del autor insinúan una fuerza que va más allá de la voluntad del personaje, que, aunque intenta liberarse de ella, la arrastra vertiginosamente a su condición original. La pulquería le abre los brazos y la recibe, como una amante madre que espera el retorno de los suyos.

Asociadas a esta fuerza determinista, las pasiones juegan un papel muy importante. Entre todas las pasiones se destacan dos, el odio y el amor, que constituyen las principales motivaciones en la novela.

En La Malhora, el tema del odio se presenta vinculado a la vida de Altagracia como el único sentimiento que tiene cabida en su alma, aunque ella se empeñe en llenarse con otros sentimientos. La primera manifestación de su rencor aparece expresada en las burlas que lanza contra su principal enemiga, La Tapatía, en medio de la algarabía de El Vacilón:

- Oye, Pimenio, arrima la jarra... ¡hum, qué cara!... A tu salud y chócala... ¡La Tapatía! No te pierdes de gran cosa... bueno, pero tu gusto es muy tuyo... Si es capricho, ensártalo entonces... ¡Zas!, uno a fondo y te lo quitas de enfrente... No te creas lo que dicen... montonero no más. No es el león como lo pintan. Tú sabes si yo sé bien lo que te digo. ¡Un desgraciado de veras! Mira, un puñete no más y hasta el barrio pierde. Arrima acá la jarra, Pimenio... se le seca a uno la boca de nada y nada... Eso si la quieres de veritas... ¡Ps! no es mecha... Para desengañarte convídala al baño... pata de gallo, pelo postizo, muelas picadas y unas manchas en las piernas del tamaño de un centavo. ⁵

La Malhora aún no está consciente del odio que vive en ella apoderándose de su alma, pero ya lo expresa en burlas

⁵ Ibid., p. 956.

hirientes. La primera vinculación racional que logra establecer se encuentra sugerida por un personaje irracional, el Dr. Samuel, que en medio de su locura le señala:

...Tu dolencia cabe en la industria y rebasa la ciencia o lo que es lo mismo, criadita sin sueldo, la medicina y tú nada tienen que hacerse. Menos mal para tí a quien cura un cura. Acércate sin temor. Sí, yo sé. El hombre te ha hecho un daño enorme. No te inquietes, Altagracia: el hombre sólo es tonto o ignorante o las dos cosas. Malo no, porque el mal es una palabra.⁶

Con estas palabras, el doctor anticipa que el odio de Altagracia trasciende aquellos personajes que la rodean y se convierte en el resultado de un odio producto del hombre en general, de todo el género humano. El odio de Altagracia viene motivado por toda una sociedad que lo sustenta debido a su ignorancia.

Entre las diferentes manifestaciones que asume este odio la proyección principal es el deseo de venganza para satisfacer el alma y alcanzar la paz. Cuando Altagracia reconstruye su vida pasada, el doctor le señala que, en su interpretación de la desgracia vivida, todavía ella no reconoce la realidad en todas sus dimensiones:

Sí, eso crees, nuestra memoria es infiel y para poder vivir hemos de olvidar y fantasear. Está bien. Dijiste: "Juré vengarme del asesino". ¡Espléndido! Pero tu amigo el alcohol, ferozmente leal, se te enredó en el cuchillo. Entonces: "Juro odio eterno al pulque". Otra verdad que me suena a hueco... y no. Lo importante es haber comenzado. Pudiste romperte en granada. Pero no temo el zumo de granada que es mancha indeleble, aun cuando el Marcelo de tu noche

⁶ Ibid., p. 965.

podiera resultar el Yo de tu aurora... ¡Calma!... un momento o un siglo... es igual. Yo vivo en el Ecuador, pero las noches de seis meses tienen su aurora y me verás! ¡Tú me verás! Te digo gracias, porque supiste romper el triángulo de tu vida a base de alcohol y finalidad de acero. Gracias, sí, porque recomenzaremos equilateralmente hasta caer en el punto infinito del círculo. Y gracias, porque mi cordura coja entre dos antagonismos recobra hoy su equilibrio entre tus brazos centrípedos.⁷

La realidad que señala el doctor es aparente. Altagracia no ha roto aún el triángulo determinado por los elementos odio-alcohol-muerte pues su rehabilitación no ha sido puesta a prueba todavía. Inclusive, al añadir dos nuevos elementos, amor-perdón, se establece una sustitución del elemento alcohol y todavía permanece en Altagracia la raíz de su desgracia: el odio.

Su desarrollo psicológico, en la medida en que el amor-perdón va reafirmandose con nuevas experiencias, asumirá la forma circular infinita anticipada por el doctor, pero no en los elementos alternos que éste agradece como una bendición. Altagracia alternará odio-venganza-amor-perdón en una trayectoria de forma espiral que constituye la estructura temática básica de la novela. En cada vuelta, las pasiones cobran más fuerza, creando más tensión, alcanzando nuevas dimensiones, hasta desembocar en el final, cuando Altagracia libera su alma de las pasiones que la torturan y confunden proyectándolas todas en un solo acto.

⁷ Ibid., p. 967.

Estas emociones encontradas buscan su origen y complemento una en la otra, comparándose en intensidad. Según crece el odio, crece el amor; según Altagracia aumenta su reafirmación en el amor, al enfrentarse a sus enemigos crece su odio. Ninguna pasión logra aniquilar a la otra: Altagracia oscila entre la cumbre de la Gracia Divina y el infierno de la Malhora.

Contra poniendo ambas pasiones, Azuela insiste en la dualidad del personaje, cautivo entre dos pasiones que se manifiestan en respuesta al medioambiente. Describiendo el efecto que el cambio de escenario (de Tepito a la casa de las Gutiérrez) genera en las pasiones del personaje, señala:

...Pero aquel silencio de iglesia, aquella devoción sin resquebrajaduras, aquel alabar a Dios hasta por los cólicos y las jaquecas, va afianzando aquí y allá las ideas vagas y desparpajadas traídas de la casa del doctor mártir y loco.

Por fin.

-Niñas, quiero confesarme y comulgar como ustedes, todos los días....

... Desde ese día, pues, Altagracia, por mal nombre La Malhora, comió en la misma mesa de sus amas. Su alma se volatilizó en el ambiente de paz espiritual; dejóse arrastrar por la mansa corriente de un sopor sin ensueños ni pesadillas.

Pero la vida vegetativa, odiosa y perversa, devolvió forma y color a sus carnes.⁸

No obstante la presencia pecaminosa patente en su cuerpo, Altagracia está en paz con Dios, aunque esta paz no represente la paz final de haber encontrado al fin su destino.

⁸ Ibid., p. 969.

El tiempo demuestra la fuerza del odio:

Pasaron semanas, años -¡cinco años!- de letargo y de opio místico, hasta que un día...

Porque el ardor divino que pudo domeñar a Altagracia se quemó las alas antes de asomarse a las tinieblas donde se había escondido La Malhora.

Fue un domingo, después de misa. Quizá el adivinar la intención de un codazo o de un empujón a las puertas de una iglesia donde se aglomeran los rebozos, la manta y la mugre, implique un grado de sensibilidad muy exquisita, por atavismo o educación; ello fue que un codazo y un empujón las pusieron al instante cara a cara, que nadie supo cómo ni por qué y ya estaban en medio de la calle, gallos finos de pelea, fijos los ojos y restirado el pescuezo.

Se hicieron el ruido y el silencio obligatorios. Golpes secos, respiraciones jadeantes; dos bultos grises que se revuelcan. No hay tiempo de saber quién anda arriba o abajo. Las dos tienen ya sangre en las manos y la cara, cuando se oye un chillido como de rata cogida en la trampa. Ambas se ponen de pie y se separan. La Malhora lleva entre los dientes un fragmento del lóbulo de la nariz de contraria. 9

El encuentro aviva la sed de venganza que genera su odio... y una vez más, el alcohol le sirve de sedante. De vuelta al barrio, en busca de La Tapatía, detiene sus pasos en una cantina, y "a otro día, intolerancia gástrica, avidez de agua y virtudes, los primeros pasos a la Villa en visita de desagravio (Dios no quiere la muerte del pecador, etc.) y un registro a los "Avisos económicos" del periódico de la mañana." 10

Finalmente, Altagracia alcanza a reconocer la fuerza de los sentimientos que han llenado su vida y los expresa en las confesiones que hace al médico practicante antes de ser

⁹ Ibid., p. 970.

¹⁰ Ibid., p. 972.

expulsada de la clínica. La raíz del odio se encuentra en la falta de amor. Altagracia expresa:

...Me voy llorando mi mal sin remedio y las esperanzas que dejo aquí enterradas... El primer día todos me oyen; pero al siguiente unos me tuercen la cara y otros ni hablar me dejan. ¹¹

Y más adelante señala:

Y me voy muy triste también por lo que me dijo ayer: 'Altagracia, ni oler el pulque, el mundo se te cerraría en dos caminos únicos, o el manicomio o la penitenciera.' ¿Por qué me dijo eso? Yo ahora tengo temor de Dios y me confieso y comulgo cuando la Iglesia Romana lo manda... ¿Entonces?... Son cosas que comprendo, pero me hacen llorar. Un día me dijo aquel médico de quien tanto le he hablado: 'Altagracia, tu odio se apagará en un borbotón de sangre'. ¿Qué sambenito llevo, pues, que todos me miran así? ¡Oh, ese médico era un loco y era un santo!... Voy a contarle: sabía leer aquí en mi corazón como usted en ese libro... Sí, se lo diré, pues... Yo aborrecía a un hombre como nunca en mi vida... Mire, señor practicante, nací con el pulque en los labios, el pulque era mi sangre, mi cuerpo y -Dios me lo perdone- era también mi alma. Pero mi odio era más grande: no me cabía en el cuerpo ni en el alma. ¿Sabe?, el pulque le estorbaba... Bueno, eché fuera el pulque, lo dejé, lo aborrecí para que lo otro cupiera bien... ¹²

Ningún otro personaje de la novela odia, solamente La Malhora. El amor, por el contrario, sí tiene varias vertientes, aunque ninguna culmina en una manifestación significativamente positiva.

Además del amor de Dios, presente en el concepto del perdón y que se antepone a la dualidad odio-venganza, otras manifestaciones del amor son: la relación original entre Altagracia y Marcelo, la relación filial entre Altagracia y su

¹¹ Ibid., p. 974.

¹² Ibid., p. 975.

padre, la relación entre La Tapatía y Marcelo y Epigmenio y La Tapatía, la interpretación del amor del doctor demente, la expresión del amor representada por Las Gutiérrez y el concepto de filantropismo presente en las actitudes del médico practicante.

El amor de Altagracia por Marcelo comienza siendo un amor inocente y puro, representativo de una legítima esperanza. Altagracia se entrega a Marcelo, esperando formar un hogar feliz con él y confiando en la honradez de sus intenciones. Marcelo le promete una casa y sacarla del ambiente lleno de vicios en el que vive junto a su padre. Sin embargo, las intenciones de Marcelo no incluyen matrimonio y Altagracia sufre su primera decepción. Refiriéndose a esta situación que marca el inicio de su odio, Altagracia señala:

...Mire, como haber Dios en los cielos que cuando eso comenzó yo era de veras doncella. Paseaba por mero Tepis y no había hombre que no se me quedara viendo, y uno me tira una flor y otro me suelta un piropo, y el tosedero y las picardías de los oficiales en los talleres por donde yo iba pasando. Bueno, pues él, armado, armado...; 'Andale, que yo te pongo casa!' 'Marcelo, yo siempre te hice a ti buen pasaje; pero tú no eres de los que le cumplen a una mujer.' 'Te digo que sí. Te quito de esa vida que llevas con el borracho de tu padre.' 'Mentiras, puras mentiras tuyas. Mira, mejor es que la dejemos de ese tamaño.' Y él, armado, armado... Bueno, pues: hizo de mí lo que quiso. Pasó una semana, y yo callada. Pasó un mes, y yo callada. Un día no pude ya y reventé: 'Oye, Marcelo, ¿y la casa que me prometiste?' ¡Condenados!, se mofaron y se rieron de mí hasta que les dolió el estómago. '¡Ah, entonces eso era lo que tú querías!'... ¡Pero mira, tal por cual, que me la pagarás!...' ¹³

¹³ Ibid., p. 975.

Ningún otro hombre llega a despertar en el corazón de Altagracia sentimientos como los que le inspira Marcelo. Su primer fracaso arranca la posibilidad de entregarse a cualquier otro hombre en respuesta a un sentimiento honesto. Sus entregas subsiguientes constituirán solamente un recurso para obtener dinero, manifestaciones de un impulso biológico o una actividad sin ninguna trascendencia, desvinculada del amor.

El amor por su padre, figura repulsiva que no inspira ninguna conmiseración, se manifiesta en unas breves líneas. Al descubrir el cadáver de su padre asesinado tirado en la calle, su primera reacción es de ternura, "sus labios lívidos besan unas mejillas ríspidas y más frías que la noche."¹⁴ Inmediatamente, la contraparte del amor, el odio, se manifiesta en intención de venganza: "¡Padrecito de mi alma!... ¡Padrecito, dime siquiera quién fue?"¹⁵

A esta reacción le sigue una escena de histeria y desesperación que manifiesta un irracional sentimiento de amor por un ser que, a fin de cuentas, la hizo infeliz mientras convivió a su lado. Azuela, describiendo la escena, escribe:

Erguida, en la obscuridad su silueta se alarga como un fantasma. Y habla como si el dolor le hubiera exprimido hasta la última partícula de alcohol de su cerebro....

Injuria, amenaza. Hay un instante en que duda de sí. Se acerca de nuevo y levanta otra vez la cabeza

¹⁴ Ibid., p. 957.

¹⁵ Ibid.,

del difunto. Los ojos de cristal la miran sin expresión.

Sola, porque ya los azules se perdieron en las tinieblas, da de gritos. Sus lamentos son saetas que la noche se traga, cuando la policía regresa con la camilla. ¹⁶

Las relaciones La Tapatía-Marcelo y Epigmenio-La Tapatía son la representación del amor en su manifestación eminentemente sexual. En ninguno de los casos hay un sentimiento sincero o noble. Epigmenio, mas que amar, desea poseer a La Tapatía, tal vez en respuesta al constante rechazo a que lo somete ésta y por su orgullo de hombre de barrio con unas características que revelan un acendrado machismo. Estas intenciones se ven muy claramente en la reacción de Epigmenio ante el reclamo que le hace La Tapatía:

La Tapatía se puso bruscamente en pie:

-Oye, dime...

Vaciló un instante, luego se decidió:

-¿Serías, pues, capaz de casarte conmigo?

Estalló la carcajada. De una lógica tan irreprochable que la misma Tapatía, cohibida, no puso más resistencia y se dejó caer en los brazos de Epigmenio. ¹⁷

La Tapatía ve en Marcelo una seguridad económica y su fortaleza física. Un hombre que responda por ella y con quien puede establecerse para obtener seguridad que no ha alcanzado con otros hombres. "Este diablo de Marcelo tiene algo que a los otros le falta," ¹⁸ señala La Tapatía, aludiendo a la virilidad y la hombría que respira en Marcelo, quien accede

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., p. 955.

¹⁸ Ibid., p. 953.

a sus pretensiones, más que por amor, porque no hay otra alternativa que resulte más prometedora y siempre es bueno tener una mujer que atienda sus necesidades.

El concepto del amor presente en La Tapatía también está condicionado por un interés material. Su preocupación por proteger a Marcelo resulta ser, más que nada, un negocio de inversión. Golpea a La Malhora y asesina a Epigmenio, según expresa Azuela, "porque La Tapatía era una gran intuitiva. Marcelo habría hecho las cosas bien; pero sin finalidad. La Tapatía no. Donde ponía negro resultaba blanco y un puñado de fango al pasar por sus manos se tornaba copos de armiño." ¹⁹

La interpretación del amor que hace Samuel, el doctor demente, también es de carácter sexual, pero en su demencia adquiere algo de matiz místico. Para él, el amor, expresado en el contacto sexual, es representativo del sacrificio, de la entrega del yo, del perdón. En su acoso sexual a Altagracia le señala:

El amor es dádiva, Altagracia. La otra fue un pozo seco. ¿Qué pueden darse dos pozos secos? ¡Bendigo el crimen que hace brotar borbotones de luz! Es inútil tu resistencia al centro de gravedad. Coincidirán en un punto tu odio y mi crimen; chocarán con estruendo de nubes y se fundirán en el oro líquido de la dádiva.

El sello húmedo de tus labios ponga en nosotros la primera palabra de Cristo.

No te inquiete la Otra. En verdad la compasión no es para tí, no es para el que lleva camino de estrellas, sino para quien no supo mirarse en el espejo de su vacío. ²⁰

¹⁹ Ibid., p. 961.

²⁰ Ibid., p. 966.

La apreciación que se desprende de este acercamiento al amor está llena de ironía. En esta novela de Azuela, el amor es motivo de burla y de crítica por la falsedad y la hipocresía que lo caracteriza. En toda la novela, así como sucede en la vida de Altagracia, no existe el amor. El sentimiento es sustituido por caricaturas.

El concepto del amor como manifestación de la relación con Dios, representado en las figuras de las Gutiérrez, no escapa a esta aseveración. Fanáticas religiosas, su interpretación del amor divino no logra ningún cambio hacia una concepción más positiva del amor porque no está respaldado por una experiencia religiosa sincera. Son seres hipócritas y vacíos, que interpretan la religión como una forma de escape a las circunstancias adversas que les presenta la vida, que para ellas, constituyen la voluntad de Dios. Sus vidas se reducen a un ritual carente de verdadera compasión cristiana:

vier ...Esoterismo en las palabras llanas, actitud hierática en los gestos sencillos, vida superior en el perenne trabajo y en la perenne oración. El tac tac de las dos Singer, el rumor hipnótico de los rezos sin fin: un rosario de cinco, alimento predecesor de cada alimento del cuerpo; padrenuestros y avemarías, credos, salves y trisagios "por el eterno descanso de mi abuelo, de mi padre, de mi tío, de mi amigo, de mi enemigo" y vuelta luego con los vivos: "Mi madrina de confirmación, la madrecita de la Villa, mi confesor, mi vecina del 34, el viejito del estanquillo" hasta acabar con "estas gentes del gobierno que nos rige, a quien Su Divina Majestad haga la maravilla de abrirles los ojos del entendimiento". Homenaje y desagravio por las vanidades humanas en el retacito de seda, flores en oro y rojo litúrgico de los forros de las Visitas de Nuestro Amo; un pedazo de terciopelo morado y orla de fino encaje de la trecena de Nuestro Seráfico Padre Señor San Francisco.

Y todo un muestrario de lanas, sedas y algodones en la carcomida y bien sudada librería de novenas y triduos de todos los santos mayores del año. Sin faltar en los días feriados el granito de incienso fino y un par de velones retorcidos y lacrimosos. Tuteo con Dios, bromas con los santos y la Corte Celestial ocupada no más en atender hasta las íntimas necesidades de la familia, en su accesoria de catorce pesos mensuales.

Atmósfera de sebo fundido, desgarrada a cada cambio del tiempo por el canto anginoso del gallo viejo que arranca tres simétricos suspiros y orienta seis ojos aborregados rumbo a Irapuato. Un segundo no más, porque el amor que no es de Dios, amor mundano y pecaminoso es. ²¹

Este amor no es el amor que necesita Altagracia, sino el que le provea un enfrentamiento con ella misma y con las causas que generan su odio, posibilitando su purificación. Esta actitud que la encamina y la concientiza de su verdadera problemática está presente en el personaje del médico practicante. En este personaje, el amor aparece representado como un interés de carácter filantrópico, el hacer el bien a La Malhora, ayudándole a descifrar el misterio de su vida. Altagracia advierte que, gracias a él, algo en ella se ha aclarado:

Adios, señor practicante, y que Dios lo bendiga por su buen corazón, porque sólo usted tuvo paciencia para oírme, para oírme tanto... ¡Ah! ¡Si no me hubiese preguntado también tanto!... Porque sus preguntas fueron escarbaderos en mi corazón... Que cuántos hombres he tenido; que a quién quise más de todos; que de quién me acuerdo todavía... que si hicimos esto u lo otro, que si no hicimos... que si cuando cortamos la hebra corrió el gallo... ¡Dios de misericordia, lo que usted se habrá figurado de mí! Y que si le suspiro y le lloro o lo sueño todavía... Y cosas y cosas... Pero lo que a mí no se me alcanza es que eso tenga algo que ver con mis males. Porque mire que

²¹ Ibid., p. 968.

es batalla: yo a dícele y dícele lo que mi cuerpo siente y usted a pregunta y pregunta -con perdón de usted- lo que no más a mí me importa. Y dígame, señor practicante, ¿eso es pura curiosidad de preñada o también está aprendiendo a licenciado? Lo mete a uno en más confusiones que ni los juzgados de Belém. ²²

Aunque el recurso del interrogatorio responde a técnicas de la psicoterapia moderna, la verdadera motivación detrás del interés en el pasado sexual de La Malhora no parece ser muy profesional, pues se insinúa algún morboso acoso sexual. Añadiendo este elemento, la posición del médico practicante pierde autenticidad y sinceridad y le coloca al lado de los que no han hecho una interpretación real del amor, reafirmando las ideas de Azuela.

Interrelacionados con estos temas aparece un gran número de temas secundarios, entre los que sobresale la crítica de carácter social, tan vinculada al realismo.

El asesinato del padre de La Malhora da lugar a la presentación de una situación adecuada para expresar su crítica a la indiferencia de la policía ante este tipo de acontecimiento. También ilustra la actitud hostil y cómplice de los habitantes del Tepito. Pocas líneas bastan para dar una idea clara:

El rumor entra como un soplo de la noche. Allá afuera acaban de asesinar a un hombre. Bastaría cerrar la puerta, pues. Pero dos discos rojos rasgan la ne-grura de la calle y en la puerta asoman dos graves rostros embozados de azul.

²² Ibid., p. 975.

¿Habrásé refugiado allí el asesino? ¿Quién podría jurar que el homicida no lo sea su propio vecino? Por tanto, se levanta una muralla impenetrable de silencio ante las interrogaciones medrosas de la policía.

Hombres de experiencia, los agentes de seguridad se despiden por haber cumplido ya con su deber. ²³

Luego del arresto, los procedimientos legales que le siguen también son mordazmente criticados por su alto nivel de incompetencia y deshumanización. Azuela censura y describe:

Naturalmente no se avanza nada: la estupidez policiaca y el "yo no sé nada" de la muchacha son muralla infranqueable e inaccesible a las altas dotes del joven psicólogo.

-¿Sabe la pena en que incurre declarando falsamente, mujer?

-Alcohólica y mariguana- apunta insidioso el escribiente, rascándose una oreja.

Y mientras el juez se da refrenadas palmaditas en sus pantalones sin rodilleras, dos sonrisas se juntan, la canallesca del tísico marrullero del Palacio de Belén y la idiota de la hija legítima de la colonia de la Bolsa.

Por lo que el joven letrado, "una de las esperanzas más legítimas de nuestro foro", opta por salir a tomar un aperitivo, mientras el escribiente formula el auto de la libertad. ²⁴

Esta crítica también está presente en el recuento que se hace del pasado de La Tapatía. Con una gran dosis de ironía, Azuela narra:

Por ejemplo, cinco años antes, el Jurado del Pueblo, ante quien compareció por los delitos comprobados de robo y homicidio frustrado, comprendió con no rara clarividencia las virtudes de la reo. "Es hacendosa, económica, amante del trabajo, continente y abstinente.

²³ Ibid., p. 956.

²⁴ Ibid., p. 959.

Digamos una hormiguita arriera. Víctima inocente de su medio. Devolvamos a la sociedad un miembro que puede ser digno de ella." La Tapatía salió absuelta entre los aplausos del pueblo y los bostezos de los legisladores.

Absuelta y con más nobles ambiciones: devolver a la sociedad, verbigracia, no uno sino dos miembros de ella con un estanquillo, La Tapatía, y una accesoria inmediata, Se pintan rótulos.

Para ello sólo faltaba un principalito.

Ahora todo se había encontrado.

La sociedad pudo recibirlos en su seno. ²⁵

Inclusive, la falta de profesionalismo de la clase médica a la cual pertenecía Azuela también es criticada. Altagracia es víctima de los hospitales, los doctores y las enfermeras sin escrúpulos. Su condición física no es atendida debidamente. Al final de la novela, Azuela señala el efecto de la incompetencia médica en La Malhora diciendo:

Enferma disfrazada de afanadora, ya con dos miriápodos en el vientre, uno por apendicitis que nunca tuvo y otro por salpingitis que tampoco tuvo -bellas cifras estadísticas de valientes aprendices y futuras glorias de la ciencia médico-bancaria. ²⁶

Entre los temas de carácter secundario también aparece una breve visión de la Revolución mexicana, que reafirma la interpretación de este acontecimiento histórico presente en la literatura de la Revolución. Esta visión no responde a una descripción del hecho revolucionario en sí, sino a las consecuencias que tuvo en la vida de las Gutiérrez, personajes

²⁵ Ibid., p. 962.

²⁶ Ibid., p. 974.

muy típicos y representativos de toda una clase social venida a menos. Describe Azuela:

Las Gutiérrez, de Irapuato -mamá enfisematosa, dos niñas mirando venir los cuarenta, tápalos de cucaracha en cucurucho, cinta azul, faldas amplias y reptantes, tacón de piso- oyeron decir un día: "Carranza y Villa vienen cerrando templos y expulsando sacerdotes", y mirando hacer, ellas también liaron sus maletas, su piedad acrisolada y su irreprochable estupidez, metieron en un canasto un gallo y tomaron el tren, rezando: "Santo... Santo... Santo, es Dios de bondad, siendo Trino y Uno por la Eternidad... Que se haga, Señor, tu Voluntad..."

Y llegaron a México a la zaga de los tiburones des-pavoridos de la impiedad y de los dientes amarillos que fajados a la cintura y sobre el pecho venía enseñándole el muy católico y sufrido pueblo mexicano.

Pasó la tormenta. Gracias a la habilidad financiera Cabrera-Carranza, los tiburones acabaron de tragarse a la familia menuda e inerte y regresaron a sus escolleras, simulando gruñidos que eran eructos de puro hartazgo.

Abandonadas en la resaca, las Gutiérrez, suspirando, dijeron otra vez: "...y que se haga, Señor, tu Voluntad;" pero ya sin sus tres casitas en Irapuato -cuarenta y cinco pesos mensuales- y sí con un letrero en su accesoria. "Se cose ajeno".²⁷

La visión que deja esta alusión a la Revolución es una llena de desilusión, crítica y fracaso del hecho revolucionario motivado por la falta de valores auténticos en los caudillos que la dirigen.

El ambiente en que se desarrolla la novela promueve la presentación de temas secundarios asociados frecuentemente con la existencia de niveles de vida de pobreza y falta de educación. Entre éstos, pueden citarse la enfermedad, la criminalidad, la injusticia social y el alcoholismo. El

²⁷ Ibid., p. 967.

Flaco, entre otros personajes, resulta una excelente ilustración de todas estas situaciones cuando se encuentra con Altagracia el día que ésta regresa al barrio:

-¡Anda, co... por la mera voz no más! La Malhora, ¿verdad? Cuenta... ¿qué ha sido, pues, de tu vida?... ¿Yo? ya lo ves... Un balazo, seis meses en el hospital... allá se les quedó la pierna; pero no fue eso lo peor, co... Me hinché todo... la hidropesía, ¿sabes? Los médicos dijeron: "Es el pulque. Que coma puras legumbres "; y otros: "Que coma carne", ¿entiendes?... Bueno, me entró miedo; pero al fin uno no es caballo para beber agua; tomo chingere ahora y me asienta. ²⁸

En la temática de la novela, también se encuentra muy bien ilustrado el código de conducta que rige la vida dentro de los barrios pobres donde se vive al acecho de la criminalidad, sin esperanza de justicia. Entre las normas de conducta más comunes, se destaca la actitud de no intervenir ni cooperar con la policía, el llamado silencio cómplice que se ilustra luego de la muerte del padre de La Malhora. "¿Habrás refugiado allí el asesino?", escribe Azuela, "¿Quién podría jurar que el homicida no lo sea su propio vecino? Por tanto, se levanta una muralla impenetrable de silencio ante las interrogaciones medrosas de la policía." ²⁹

También se evidencia la actitud de no intervención en la solución de rencillas de carácter personal, que deben atenderse personalmente aunque se sea mujer, como es el caso de La Malhora, quien, a pesar de su condición física, "supo acordarse a tiempo de una máxima sagrada; la correlativa

²⁸ Ibid., p. 972.

²⁹ Ibid., p. 956.

fue su obsesión en cuanto se puso camino de Los Alcanfores. 'Estas cosas se arreglan siempre entre nosotros solos.' Por tanto, se detuvo a su paso por La Carmela en solicitud de un cuchillo." 30

El tema del machismo, además de evidenciarse en las actitudes que presenta Marcelo ante los reclamos de La Tapatía y La Malhora, también se refleja en Epigmenio ante el temor de morir por haber sido cómplice de La Malhora. Sin embargo, su actitud refleja un falso machismo y cobardía porque actúa para crear una falsa imagen, no por convicción, como es el caso de Marcelo. "No salió al instante," escribe Azuela, "porque entre hombres es preferible que lo maten a uno a la mala, a ponerse en evidencia." 31

La condición del mestizaje y la actitud negativa contra el indio propia de grupos racistas mexicanos se pone de manifiesto a través de los comentarios del general retirado que recoge a Altagracia como sirvienta. Ante la poca efectividad de Altagracia para cumplir sus órdenes, la examina superficialmente y señala:

...Los ojos pequeños, la frente estrecha, la nariz roma y aplastada, los pómulos como pitones...¡Hum! No tienes tú la culpa, muchacha, sino el gachupín imbécil que no supo hacer contigo lo que el yanqui con los pieles rojas...¡Bello país! ¡La gran nación!" 32

Con estas palabras también se insinúa la admiración

30 Ibid., p. 959.

31 Ibid., p. 961.

32 Ibid., p. 973.

y el respeto que el pueblo norteamericano tenía ante los ojos de algunos grupos sociales mexicanos, que consideraban a los Estados Unidos de Norteamérica un ejemplo a seguir hasta en su política de exterminio indígena y racial.

Estos temas no constituyen un elemento innovador en la novelística de Mariano Azuela, ya que los mismos reinciden una y otra vez a lo largo de toda su obra, con muy pocas variantes.

Gravitación de lo temporal. La novela La Malhora no puede ubicarse dentro de un marco temporal muy específico debido a que el autor no establece, directa o indirectamente, parámetros temporales que enmarquen los incidentes específicos que conforman la acción. Las únicas referencias temporales **específicas** que corresponden a acontecimientos históricos (**el porfirismo** y la época de la Revolución) obligan a establecer que la historia puede desarrollarse en cualquier fecha a partir del año 1917, incluyendo la época actual. De igual forma, aunque fue escrita entre 1922 y 1923, no existe anotación alguna que limite la ubicación temporal de los hechos durante estos años.

El fluir del tiempo en la novela no es uniforme. El ritmo que se marca con el paso del tiempo varía de un capítulo a otro, en concordancia con el interés que se evidencia en el contenido de cada capítulo. En total, la acción cubre un periodo de aproximadamente once años, que comienzan a marcarse un 13 de enero, a las cuatro de la tarde, cuando se presentan los personajes de El Vacilón, incluyendo a La

Malhora. La historia se completa un 21 de enero, once años después, cuando La Malhora completa su tarea de dura y cruel purificación a la cual estaba destinada desde el principio mismo de su pubertad. En este día, coinciden su encuentro final con Marcelo y La Tapatía y la celebración de su santo, Día de la Virgen de Altagracia, en una alusión que resulta simbólica e irónica.

De estos once años, Azuela describe con lujo de detalles los primeros tres días (que corresponden al 13, 14 y 15 de enero) y el último día relacionado con los hechos (un 21 de enero, once años después), separándolos en dos capítulos. El año correspondiente al tiempo que estuvo bajo la tutela del doctor Samuel, se presenta a través de los recuerdos del doctor de imágenes e interpretaciones de incidentes aislados que no se presentan cronológicamente. Este recurso hace que la acción avance en el tiempo, pintando a grandes rasgos los acontecimientos de menor interés.

De igual forma ocurre con los cinco años que corresponden al tiempo que Altagracia dedicó al servicio de las Gutiérrez, donde se han seleccionado algunos incidentes a los cuales se ha dedicado más esfuerzo y detalle mientras la mayor parte de los incidentes ocurridos no son incluidos. En el caso específico de la forma de vida de las Gutiérrez, esta forma de presentación se justifica: su vida era una absoluta monotonía.

De los cinco años restantes, la narración se concentra en el día en que Altagracia regresa al barrio, el primer día

de trabajo en la casa del general retirado, el día en que abandona el trabajo con el general y el día en que abandona el hospital y regresa a Tepito a completar su venganza.

Estos cuatro días resultan ser los días más significativos en términos de los cambios que se van generando en el personaje de La Malhora. Los incidentes importantes que ocurren en otros momentos durante el transcurso de estos cinco años se despachan con una o dos oraciones.

curr Los momentos vividos por los personajes cubren un ámbito temporal más extenso, pero igualmente impreciso. La Tapatía hace alusiones a su pasado de gloria cuando vivía en el barrio San Juan de Dios, pero no puede precisarse cuánto tiempo hace desde que salió de allí. Solamente puede establecerse su pasado hasta cinco años de la fecha en que se inicia la historia, cuando fue arrestada y juzgada por robo y homicidio frustrado, resultando absuelta de estos cargos.

La Y El doctor Samuel remonta sus recuerdos a diferentes momentos en su pasado pero solamente puede establecerse que estuvo cinco años recibiendo tratamiento psiquiátrico antes de **entrar** a formar parte de la historia que se describe en la novela.

La M Las Gutiérrez **establecen** recuerdos de la Revolución que pueden precisarse y fijarse históricamente, como la revuelta de Carranza y de Villa, que cubre el periodo comprendido entre los años 1913 y 1917. Sin embargo, no se establece cuánto tiempo ha transcurrido desde ese hecho

hasta el presente en que se desarrolla la novela. De igual forma, el general retirado alude a sus experiencias militares, señalando que fue condecorado por su participación en el Sitio de Querétaro (hecho acaecido en junio de 1867), vivió bajo el gobierno de Porfirio Díaz (entre 1875 y 1910) y conoció el gobierno durante la Revolución hasta la presidencia de Huerta. Es el personaje que cubre un periodo de tiempo existencial mayor pero tampoco fija el tiempo transcurrido entre sus vivencias y su ubicación dentro del conjunto de incidentes que componen la novela.

~~recla~~ El recurso de no establecer relaciones claras con tiempos históricos precisos añade a la novela una posibilidad de proyección mayor pues promueve el que un público lector más amplio puede responder e identificarse con su temática y su mensaje. En este hecho ya puede vislumbrarse un interés de Mariano Azuela por alcanzar unos ámbitos mucho más amplios. La mayor parte de sus obras anteriores a La Malhora resultan ser mucho más específicas en cuanto a su dimensión y alcance temporal.

~~Meis~~ Dimensión espacial. Contrario a las proyecciones establecidas en el aspecto de gravitación de lo temporal, las dimensiones espaciales en las que se desarrolla la trama de La Malhora resultan ser sumamente específicas y reconocibles.

La historia se ubica en el área norte de la Ciudad de México, Distrito Federal, específicamente en la zona arrabalera de los barrios de Tepito y la Bolsa. Para el año

1923, cuando se publica la novela, estos barrios constituían las afueras de la ciudad y se consideraban el cinturón de miseria de la Ciudad de México. Actualmente ya están integrados a la urbe debido al alto índice de crecimiento y expansión que ha afectado a la Ciudad de México durante las seis décadas subsiguientes.

Dentro de este ámbito, Tepito, los personajes se mueven a lo largo de calles reales como Donceles y Relox ³³, que aún conservan sus nombres, al igual que la Avenida del Trabajo ³⁴, la Avenida Madero ³⁵ y Dr. Vertiz ³⁶. La Tapatía reclama ser oriunda del barrio San Juan de Dios ³⁷ mientras La Malhora posiblemente haya vivido en Peralvillo.³⁸

El interés en especificar y delimitar el ámbito espacial a estos lugares responde a la intención realista del autor de recrear la realidad social conocida tal cual es. El conocimiento personal y directo que tiene de estos ambientes y sus personajes le provee excelentes materiales para establecer un cuadro ambiental perfecto que le permita desarrollar sus críticas y su tesis sobre la condición humana y la injusticia social que sufren estos seres humanos marginados.

En uno de sus ensayos, titulado "El novelista y su

³³ Ibid., p. 952.

³⁴ Ibid., p. 961.

³⁵ Ibid., p. 977.

³⁶ Ibid., p. 972.

³⁷ Ibid., p. 953.

³⁸ Ibid., p. 958.

Ambiente", el doctor Mariano Azuela reconstruye su contacto directo con este ambiente y sus personajes señalando:

Por esos días habitaba una casona al oriente del jardín de Santiago Tlaltelolco y mi clientela estaba formada por gente de Peralvillo y Tepito o sea de Fray Bartolomé de las Casas, flor y nata del hampa metropolitana. Con cierta frecuencia era solicitado para impartir mis servicios de médico a la rinconada de Santa Ana, 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 cruzar el mercado de Tepito de paso a mis quehaceres de Beneficiencia. ³⁹

La fuerza y la claridad con que Mariano Azuela logra recrear los distintos ambientes que presenta en su novela constituyen uno de sus logros en la obra. En su presentación del barrio de Tepito se establece una excelente contraposición entre las características del ambiente exterior del barrio (la calle) y el ambiente interior predominante (el interior de las pulquerías, en este caso, El Vacilón). Aunque el personaje de La Malhora se mueve a través de distintos ambientes fuera de Tepito, éstos vienen a constituir uno solo, el mundo exterior, y el alma de La Malhora ya está determinada por las impresiones y experiencias vividas en el barrio de Tepito, representativo de la vida en la miseria.

En el ambiente exterior de Tepito predominan los elementos del frío y de la indiferencia. La frialdad de la época del año en que se marca el inicio de la acción corresponde con la frialdad, el sentido de desvinculación y la enajenación e indiferencia de los personajes que deambulan

³⁹ Mariano Azuela, Obras completas, Vol. III, p. 1114.

por ese exterior frío. Señala Azuela:

Hasta principios de enero el invierno había sido muy moderado, pero el once llegó la onda fría y a las dieciséis del trece un cielo bituminoso como el asfalto mojado de las calles acababa de engullirse el sol. La lluvia menuda y el vientecillo helado hacían esconder las manos, y quienes no llevaban paraguas ni abrigo invertían las vueltas de sus sacos sobre la nuca y encogidos y cabizbajos pasaban apresuradamente. 40

En otro pasaje, ante la expectación y ansiedad que produce en Marcelo la posible caída de el Flaco y su muerte, el ambiente a su alrededor mantiene características de absoluta y lúgubre frialdad e indiferencia hacia el personaje:

Oíase el sordo discurrir de los automóviles de linternas apagadas, achaparradas, desfilando rápidas cual interminable procesión de negros ataúdes. Los globos de alabastro de la luz, blancos aún, entre las madejas de hilos y de calles. El mismo brillo metálico del agua en el asfalto parecía esclerótica de agonizante. 41

En absoluto contraste, el ambiente dentro de El Vacilón se caracteriza por el colorido y la luz, lo artificial y lo falso, que se encuentran en oposición al estado anímico de los personajes. Al describir al personaje de Marcelo en medio de su ambiente, escribe Azuela:

Ante una mesilla mugrienta en el interior de El Vacilón, un hombre robusto y sanguíneo se mantenía inmóvil. Los lazos y banderas de papel de china de vivos colores, la esmeralda de las jarras de vidrio, los platos de filetes de oro -adorno de los muros-, las esferitas pendientes del techo, que el viento colado de la calle agitaba levemente, no iluminaban un solo instante sus ojos reconcentrados y turbios. 42

40 Mariano Azuela, Obras completas, Vol. II, p. 951.

41 Ibid., p. 952.

42 Ibid., p. 951.

También se establece el contraste entre la actitud de espera y ansiedad de La Tapatía y el ambiente interior de la pulquería a través de la siguiente descripción:

...El Vacilón rebosaba. Risas jocundas de mandolinas, quejumbres de la séptima de Don Apolonio y "Flores Purísimas" del Flaco, tenor de mucha fama en Tepito. Oleaje de harapos sucios e insolentes como mantos reales; cabezas achayotadas renegridas; semblantes regocijadamente siniestros; cintilación de pupilas felinas y blancura calofriante de acuminados colmillos. Bajo lámparas veladas por pantallas de papel crepé, contraste rudo de líneas y claroscuro, desintegración incesante de masas y relieves. 43

Aunque las descripciones del ambiente en el interior de El Vacilón y el exterior de las calles en Tepito resultan en la creación de atmósferas opuestas, Azuela establece una relación de comunicación entre ambas a través de la puerta que da acceso a El Vacilón. En esta relación, ambos ambientes ejercen cambios momentáneos uno en el otro, y se modifican, como puede apreciarse en la siguiente recreación:

Abrió. Una franja de luz encendió los baches; estrecha cinta luminosa en el fango negro. Casas, muros, empedrados, el llanto de la noche, todo un mar de fango. Entró una ráfaga helada, se agitaron las esferitas de colores y los focos eléctricos. En las paredes danzaron estrambóticas sombras chinescas. 44

Esta misma dicotomía entre el exterior y el interior puede apreciarse nuevamente en la descripción siguiente, que presenta también otro momento en que se abren las puertas de

43 Ibid., p. 953.

44 Ibid., p. 954.

El Vacilón, convirtiendo las puertas en un pasillo entre un ambiente y otro:

El rumor entra como un soplo en la noche. Allá afuera acaban de asesinar a un hombre. Bastaría cerrar las puertas, pues. Pero dos discos rojos razgan la negrura de la calle y en la puerta asoman dos graves rostros embozados de azul. ⁴⁵

Fuera del barrio de Tepito, el ambiente de la casa de las Gutiérrez es fiel reflejo de las condiciones y actitudes de estas tres mujeres. La enumeración de sus características en serie, como un rezo, ofrece más que una descripción; es una recreación lingüística que provee una idea completa del mismo. Azuela escribe:

El júbilo de Altagracia, pues, durante el primer momento -ambiente de libertad, igualdad y fraternidad- cedió a la opresión de un cambio brusco de alturas, a la inquietud angustiosa del camino extraviado. Esoterismo en las palabras llanas, actitud hierática en los gestos sencillos, vida superior en el peremne trabajo y en la peremne oración. El tac tac de las dos Singer, el rumor hipnótico de los rezos sin fin: un rosario de cinco, alimento predecesor de cada alimento del cuerpo; padrenuestros y avemarías, credos, salves y trisagios "por el eterno descanso de mi abuelo, de mi padre, de mi tío, de mi amigo, de mi enemigo" y vuelta luego con los vivos: "Mi madrina de confirmación, la madrecita de la Villa, mi confesor, mi vecina del 34, el viejito del estanquillo" hasta acabar con "estas gentes del gobierno que nos rige, a quien Su Divina Majestad haga la maravilla de abrirles los ojos del entendimiento". Homenaje y desagravio por las vanidades humanas en el retacito de seda, flores en oro y rojo litúrgico de los forros de las Visitas de Nuestro Amo; un pedazo de terciopelo morado y orla de fino encaje en la trecena de Nuestro Seráfico Padre Señor San Francisco. Y todo un muestrario

⁴⁵ Ibid., p. 956.

de lanas, sedas y algodones en la carcomida y bien sudada librería de novenas y triduos de todos los santos mayores del año. Sin faltar en los días feriados el granito de incienso fino y un par de velones retorcidos y lacrimosos. Tuteo con Dios, bromas con los santos y la Corte Celestial ocupada no más en atender hasta las íntimas necesidades de la familia, en su accesoria de catorce pesos mensuales.

Atmósfera de sebo fundido, desgarrada a cada cambio del tiempo por el canto anginoso del gallo viejo que arranca tres simétricos suspiros y orienta seis ojos aborregados rumbo a Irapuato. 46

En el retorno de Altagracia a Tepito, esta vez visto a la luz del día y con la claridad de una verdad que comienza a revelarse en el alma del personaje, la pintura del ambiente se hace más cruel y desagradable pero, simultáneamente, más amplia, colorida y variada. Mientras más conciencia desarrolla Altagracia de su condición, más patente se hace para ella la fealdad del ambiente en que ha crecido y deformado su alma. Azuela describe este ambiente con las siguientes palabras:

Pero los ojos de Altagracia vagan por las ondulaciones acuminadas de la lona gris de una carpa, el gigantesco aro de hierro de la ola giratoria, la torrecilla de ladrillos achinados de una iglesia absurda. Absurdos también los graves postes y festones de la electricidad. Pasan a lo largo de una calle sobre un caserío mezclado que va empequeñeciéndose hasta lamer el polvo, hasta fundirse en la línea verde gris de la falda de los cerros y allá muy cerca de un cielo como ojo con catarata. 47

El cuadro ambiental se completa con unas pinceladas que recogen una actitud moralizante y reflexiones del autor

46 Ibid., p. 968.

47 Ibid., p. 971.

sobre la realidad social que se trasluce en la descripción del ambiente:

La anarquía de la línea y del plano en casetas, barracas y puestos arrojados al azar. Anarquía del color incoloro. Hormiguero de rostros hoscos y cansados, párpados de bayeta, piernas sopladas, cachuchas, un tejano sarnoso, toallas y sweaters imposibles. Harapos que van y vienen en la impasibilidad sublime de la inconciencia. Fraternalmente de la mano la maldad y la imbecilidad que se ignoran. Por los suelos escuadrones de zapatos embetunados, gestosos y gachos de fatiga e insolación; a los bordes de los tejamaniles sin ensamble y de las hojadelatas chorreando moho, tendedores perpetuos de ropas descoloridas y flácidas como ahorcados. Un canario, la espada de general y una Biblia protestante; afroditas económicas, la oración del Justo Juez y un durmiente de acero; una alcachofa agusanada y sobre el lomo de un armadillo vivo un bonete de cura. Mobiliario, vestuario, bestiario y vituallas. Letras, industrias, bellas artes y forrajes. Vertedero de todo el desecho de México en remojo y remozo. El gran colector de la calle de la Paz roto en una cloaca. La omnipotente pátima de la mugre abrillantándolo todo, como es brillante y repulida la superficie de un pantano. 48

En las descripciones del paisaje de Tepito que desarrolla Mariano Azuela siempre dominan los rasgos y características negativas de este ambiente. No existe una sola nota que sugiera belleza dentro del conglomerado de casas, estructuras y personajes que integran el barrio. Las escenas donde se pueden percibir imágenes de este ambiente se encuentran determinadas y pintadas con colores oscuros, grises, imprecisos, sucios o descoloridos.

Los elementos que se mencionan como componentes del

⁴⁸ Ibid., p. 971.

paisaje urbano (casas, calles, aceras, mercados, vertederos y pulquerías) comparten todos una misma apariencia de miseria, abandono, suciedad y deterioro. Tepito llega a adquirir dimensiones de personaje que se cierne sobre la Malhora como una sombra de influencia perniciosa. Además, complementa las formas de vida inmoral y delictiva que mantienen los personajes proveyendo un ambiente antiestético y feo que le sirva de marco escénico apropiado a la fealdad de sus vidas.

Con la creación y descripción de este ambiente, el autor sugiere la integración y manifestación de los conceptos maldad, inmoralidad y fealdad como tres realidades inseparables y afines que pueden interpretarse como proyecciones de una misma realidad con tres caras. Dentro de un mundo feo, sólo pueden existir y desarrollarse seres humanos que respondan a la fealdad del ambiente con una vida y actitudes similares a las características que presenta ese ambiente.

Na
cu
ot
en
fo
pr
en
bi
di
Lo

CAPITULO III

ESTRUCTURAS Y PROCEDIMIENTOS

Organización de los materiales. La novela La Malhora, a pesar de ser una obra sumamente corta, se ofrece estructurada en cinco capítulos, no identificados como tales pero diferenciados entre sí y encabezados por títulos íntimamente relacionados con su contenido. Cada uno de estos capítulos constituye una unidad separada que delimita y aísla distintos momentos en la vida del personaje principal. Aunque ordenados cronológicamente, estos capítulos no responden a un patrón de narración cronológica de continuidad inmediata de los hechos y se evidencian lagunas temporales entre ellos.

El primer capítulo, "Bajo la onda fría", establece magistralmente el ambiente arrabalero en que se desenvuelven el personaje principal y los personajes que constituyen el centro de interés principal a lo largo de la novela: La Malhora, La Tapatía y Marcelo. Está constituido por siete cuadros que se encuentran separados y diferenciados unos de otros por un recurso técnico de proveer un doble espacio entre línea y línea entre un cuadro y otro. Cada cuadro forma una secuencia narrativa que tiene como función el proveer perspectivas distintas de unos mismos personajes en interacción con otros personajes, darle curso a la posibilidad de varias líneas de acción que ocurren en lugares distintos o marcar cambios en el tiempo o en el espacio. La escala de presentación es casi completa, pues se ofrecen

muchos detalles sobre los incidentes acontecidos en un periodo de tiempo relativamente corto.

El primer cuadro ubica al lector en el tiempo, el lugar y la atmósfera inicial: 4:00 de la tarde de un frío y tenebroso trece de enero, en el interior de El Vacilón, pulquería del barrio de Tepito. Marcelo, La Tapatía y el Flaco comparten con aprehensión y a través de su conversación se establecen las características de las formas de relación que prevalecen entre ellos. Marcelo y el Flaco salen a la calle con intenciones de cometer un acto que se sugiere delictivo pero no se establece claramente y no llega a concretarse. El Flaco sufre un accidente y Marcelo lo abandona.

Hay tres momentos y atmósferas básicas en el cuadro: escena callejera - interior de El Vacilón - escena callejera, que marcan un ambiente exterior (frío) complementado por una actitud de los personajes (indiferencia), una entrada a un ambiente interior (activo y colorido)) complementado por otra actitud en los personajes (solidaridad) y, finalmente, una salida al ambiente exterior inicial y a la actitud de indiferencia. El avance temporal no es significativo pues abarca algunos minutos solamente.

El segundo cuadro se inicia en el interior de El Vacilón y establece un cambio en el tiempo. Han transcurrido varias horas a partir del tiempo señalado en el cuadro inicial y se ha operado un cambio en los personajes presentes. En adición a La Tapatía se añaden a la acción los personajes de Epigmenio y La Malhora, que inmediatamente pueden

caracterizarse a través de sus ejecuciones. El cuadro mantiene el ambiente interior de El Vacilón pero el autor permite al lector establecer contacto con el ambiente exterior a través de la puerta, que se abre en dos ocasiones significativas: la primera, por la curiosidad de La Tapatía, permite que ésta se percate parcialmente de un asesinato que se está perpetrando en algún lugar del ambiente exterior; la segunda, es la entrada de Marcelo en el recinto, que sirve de cierre al cuadro, generando cierto suspenso.

La recepción que se brinda a Marcelo marca el inicio del tercer cuadro, sin que medie cambio temporal o ambiental entre este cuadro y el anterior. El cambio que se opera en este cuadro radica en el centro de interés de la acción, que recae en Marcelo inicialmente y luego se mueve hacia La Malhora y hacia una mancha de sangre que La Malhora y La Tapatía descubren en el sweater de Marcelo y aumenta el suspenso, despertando sospechas .

El cuadro siguiente mantiene en sus comienzos el ambiente interior de El Vacilón y presenta un brevísimo contacto con el exterior con la entrada de dos policías que vienen a investigar lo que ha pasado afuera. Luego del proceso infructuoso de un interrogatorio, se establece un segundo movimiento hacia el ambiente exterior cuando los policías se marchan y La Malhora decide salir con ellos. En el exterior, se amplía la información sobre el asesinato y se centraliza la atención en La Malhora, quien descubre que el muerto es su padre y se desploma. Al recobrar el conocimiento, La Malhora se encuentra en un nuevo ambiente, donde es interrogada

sobre lo que pueda conocer relacionado con la muerte de su padre y luego puesta en libertad.

El quinto cuadro se inicia con un cambio temporal que lleva la acción hasta el día siguiente a los hechos antes descritos. La Malhora es el centro de interés de la acción y deambula por el ambiente exterior. Se establece una laguna en términos de incidentes y tiempo y se retoma la escena con la entrada de La Malhora a El Vacilón, poco antes de las 8:00 de la noche.

Ubicada en este ambiente, La Malhora establece interacción con La Tapatía y luego con Epigmenio, que vino a traerle un cuchillo. Se mantiene contacto con el ambiente exterior a través de La Tapatía, quien se colocó en la puerta, y con la entrada de Marcelo, que es obligado a salir inmediatamente por La Tapatía. El cuadro se cierra con la insinuación de una conspiración entre La Tapatía y Marcelo, ubicados en el ambiente exterior.

El próximo cuadro se inicia con un nuevo cambio temporal, amanecer del día siguiente, un segundo asesinato y La Malhora golpeada en una calle. Luego de la descripción de estos incidentes, hay una retrospectiva para reconstruir hechos del pasado de La Tapatía, que promueven un cambio en el centro de interés de la narración hacia el personaje de La Tapatía.

El séptimo y último cuadro del capítulo vuelve a establecer un drástico cambio al ubicar el inicio de la narración en el inconsciente de La Malhora, a través de una descripción impresionista de la realidad que percibe La

Malhora al despertar en medio de un delirio alcohólico. Hay cambio en la ambientación (que lleva la acción a una sala de un hospital) y en el tiempo, que ya no puede precisarse. El cuadro se completa con un nuevo desmayo de La Malhora y las palabras de un nuevo personaje que sirve de enlace entre este capítulo y el capítulo siguiente.

Al seguir el desarrollo de los hechos y los personajes a lo largo de todo el capítulo, se percibe un movimiento oscilatorio entre las dos formas ambientales básicas que se presentan en el capítulo y, simultáneamente, entre los dos personajes que constituyen la base del triángulo conflictivo que se presenta como centro de interés de la novela: La Malhora, La Tapatía y Marcelo. De igual forma, cada nuevo acercamiento a cada uno de estos personajes provee una percepción más intensa y dramática de sus personalidades. El movimiento de una forma ambiental a otra promueve una nota de suspenso e intensidad a los incidentes que van tejiendo la trama.

El segundo capítulo de la novela, "La reencarnación de Lenin", está constituido por cuatro unidades de las cuales tres mantienen características en común. Estas están narradas en primera persona, desde la perspectiva intelectual de un nuevo personaje, el doctor Samuel.

La primera de estas unidades plantea en una forma desarticulada y a grandes rasgos la historia del doctor Samuel y su primera impresión al conocer a La Malhora. Las dos unidades siguientes describen su interpretación del

conflicto existencial que vive La Malhora y la alternativa que ofrece el doctor Samuel a ese conflicto. La unidad final es una Nota Bene del autor que establece como terminó la relación entre La Malhora y esta familia, y que retorna la narración a la tercera persona.

El capítulo reubica la acción fuera del barrio de Tepito, en la residencia del doctor Samuel. No establece cambios temporales significativos porque se enlaza al capítulo inicial a través del personaje de la esposa del doctor Samuel, quien introduce a La Malhora en esta residencia luego de rescatarla del hospital.

Entre la segunda y la tercera unidad narrativa se establece el paso o transcurrir de tres meses, pero no se evidencia ninguna otra alusión al paso del tiempo entre otras unidades narrativas. La escala de narración puede considerarse una escala de narración resumida e incluye una laguna temporal.

La organización de los incidentes resulta muy imprecisa pues el lector sólo puede percatarse de lo que sucede a través de las expresiones del doctor Samuel y la interpretación que él hace de la realidad que le rodea. Estas expresiones están tergiversadas por la locura que caracteriza a este personaje y entretejidas con situaciones previas. Ejemplo de esta situación es el hecho de que el doctor Samuel ve en La Malhora la reencarnación de Lenin, su perro muerto hace algunos años, y establece asociaciones entre los rasgos físicos de ambos y en el trato que da a La Malhora.

La Malhora, ahora reconocida como Altagracia fuera del barrio de Tepitó, se mantiene como centro de interés de la acción aunque vista e interpretada bajo la perspectiva de la demencia del doctor Samuel.

El tercer capítulo, titulado "Santo...Santo...Santo", mantiene el centro del interés narrativo en Altagracia pero la reubica en otro ambiente distinto, la casa de las Gutiérrez, aún fuera del barrio de Tepitó. Se mantiene la escala de presentación resumida hasta el final del capítulo, cuando cambia a escala completa.

Este capítulo está dividido en cinco cuadros, el primero de los cuales sirve de introducción y enlace al capítulo porque establece el efecto anímico que ha generado en Altagracia su relación con el doctor Samuel: un deseo de rehabilitación física y espiritual.

El segundo cuadro reconstruye la historia de las Gutiérrez desde que salieron de Irapuato huyendo de los estragos de la Revolución hasta el momento en que, ubicadas en Ciudad de México, decidieron solicitar los servicios de una criada.

El tercer cuadro describe el ambiente que prevalece en la casa de las Gutiérrez, que sirve para alimentar el deseo de rehabilitación de Altagracia y donde "el espíritu de Altagracia boga como la paloma, en la lámpara de aceite del Sagrado Corazón de Jesús." ¹

¹ Ibid., p. 969.

El quinto cuadro establece un cambio sustancial en el tiempo que promueve la rehabilitación física total de Altagracia. Simultáneamente se presenta la culminación de la transformación del personaje en términos espirituales, cuando decide confesar y comulgar, y la culminación de su rehabilitación física que convierte su cuerpo en una tentación carnal. Una vez más se evidencia la dualidad del personaje.

El último cuadro del capítulo presenta la reaparición de La Tapatía en la vida de Altagracia, provocando el renacer irremediable de La Malhora que Altagracia había olvidado. El capítulo termina con la expulsión de La Malhora de la casa de las Gutiérrez.

El capítulo cuarto, "La Tapatía -Se pintan rótulos-", recoge el retroceso en el proceso de desarrollo de Altagracia a través de la presentación de un cambio radical en las actitudes del personaje y el ambiente. Reubicada en Tepito, luego de cinco años de ausencia, La Malhora no se encuentra con una imagen reconocible del barrio que tanto influyó en su forma de ser. Sin embargo, los personajes conocidos aún están allí, aunque algo transformados. Una vez más, luego de indagar por el paradero de La Tapatía, la Malhora recae en su alcoholismo, acompañada de el Flaco.

Conforman este capítulo dos cuadros opuestos que presentan escalas de narración también opuestas. El primer cuadro es el encuentro de La Malhora con Tepito, que se presenta con una escala de narración completa. El segundo cuadro es un nuevo intento de rehabilitación al ubicarse en la casa de

un general retirado, en calidad de sirvienta.

Narrado en escala de presentación resumida, este segundo cuadro marca un nuevo cambio de ambiente que resulta estéril porque el personaje ya no puede superar su condición. Según describe el autor, "como Altagracia comenzaba a idiotizarse a fuerza de desveladas y no podía salir aún de la convalecencia de su último lance,"² decidió dejar el empleo.

El último capítulo de la novela culmina y cierra la estructura cíclica de la obra. Bajo el título "La Malhora", el capítulo presenta el encuentro final del personaje que retorna al barrio de Tepito a completar su destino, enfrentándose a La Tapatía y a Marcelo.

El capítulo está dividido en dos cuadros, de los cuales el primero resume cinco años de deambular de La Malhora como afanadora en los hospitales. El segundo cuadro constituye un resumen de toda su vida, la toma de conciencia sobre su condición y el acto final de liberación mediante el asesinato de Marcelo, "su salud y su vida en la hoja de un cuchillo."³

El movimiento de la obra se resume y completa en el punto de origen: La Malhora, producto de Tepito; salida de Tepito y encuentro de Altagracia; fracaso de Altagracia, sujeta a La Malhora por el odio; vuelta a Tepito y culminación de La Malhora, redención mediante el asesinato.

² Ibid., p. 974.

³ Ibid., p. 975.

El crítico literario Luis Leal identifica este movimiento en su principio y en su fin pero considera que la estructura no es circular. Sobre este aspecto, Leal señala lo siguiente:

...Todos estos episodios están integrados en torno a el personaje central, La Malhora, que nunca abandona la escena. La acción da principio y termina en el mismo lugar. Sin embargo, la estructura no es como en Los de abajo, circular, sino más bien cuadriforme. El autor ha estructurado cuatro etapas de la vida de una prostituta y creado una nueva forma en la narrativa mexicana. La Malhora ya apunta hacia la novela de nuestros días. 4

La estructuración que señala Luis Leal establece una tercera parte compuesta de dos escenas que **incluye** la casa de las beatas Gutiérrez y la casa del general retirado.⁵ A diferencia del señor Leal, consideramos el paso de Alta-gracia por la casa del doctor Samuel, la casa de las Gutiérrez y la casa del general retirado como gradaciones en intensidad en una sola etapa: la etapa de búsqueda de rehabilitación y paz espiritual que comienza con el doctor Samuel. Esta interpretación es congruente con el constante movimiento pendular que caracteriza la organización interna evidente en los capítulos que conforman la novela.

Sin embargo, no hay dudas de que la estructuración de la obra "crea una nueva forma en la narrativa mexicana y apunta hacia la novela de nuestros días,"⁶ como apunta Luis Leal. En este hecho radica uno de los valores más importantes de la novela.

⁴ Luis Leal, Op. cit., p. 32.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

El narrador. En la mayor parte de la literatura contemporánea, los autores asumen una actitud muy objetiva y presentan su material muy indirectamente, sin inmiscuirse en la narración, como lo hacían los escritores tradicionales, en cuyas obras el autor dialogaba abiertamente con el lector. La novela mexicana anterior y contemporánea de Azuela respondía a los conceptos tradicionales. Mariano Azuela establece una nueva actitud con sus novelas experimentales La Malhora, La luciérnaga y El desquite y aunque el ejercicio de estas nuevas inquietudes ante la función y participación del narrador se hacen más patentes en La luciérnaga y El desquite, ya en La Malhora se capta una posición que no responde a lo tradicional.

En la narración de la novela La Malhora prevalece el punto de vista de la tercera persona omnisciente, donde el narrador todo lo conoce y todo lo ve, inclusive el alma de los personajes. Sin embargo, a pesar de poseer este conocimiento, no lo da a conocer abiertamente al lector. En algunas ocasiones, resulta ser un narrador insinuante en lo que se refiere a los sentimientos y actitudes de los personajes, lo que le provee matices de narrador subjetivo, y es muy poco lo que apunta sobre las motivaciones interiores de los personajes, lo que provee más participación del lector en el proceso de crear.

En otros aspectos, y durante el desarrollo de la mayor parte de la narración, se percibe la intención de mantener una posición de narrador limitado a la descripción de incidentes y a la interpretación de los mismos. En este proceso

de interpretación de la realidad que hace el narrador y que pretende ser objetiva y mínima al inicio de la narración, puede percibirse un aumento en intensidad y subjetividad según se avanza en la historia, y que se trasluce en una actitud de identificación con el personaje principal y un abierto repudio hacia los otros personajes que la atan a Tepito.

En una ocasión, el narrador se manifiesta insinuando una posición de narrador testigo con interés de participar en los hechos que contempla. "Da gana de preguntarla", escribe Azuela, "pero, ¿quién primero? Hay cosas que lo hacen vacilar a uno, casi temer,"⁷ como si existiera la posibilidad de integrarse a los personajes que rodean a la Malhora y compartir con ella.

También se trasluce una reflexión que identifica al narrador en una actitud de querer ser uno con el personaje central, la Malhora, y que resultaría más acertada en una narración en primera persona. "Casi sola," escribe Azuela, "porque la Tapatía la asiste con efusivos y reiterados vasos de pulque. ¡La Tapatía! A bien que una misma no sabe quién la quiere bien y quién no."⁸

Existe desarrollo de la narración efectiva en primera persona como recurso de esta novela en el segundo capítulo, "La reencarnación de Lenin." El narrador es un personaje,

⁷ Mariano Azuela, Op. cit., p. 960.

⁸ Ibid.

el doctor Samuel, médico demente que recoge a Altagracia en su residencia. A través de la narración en primera persona, Azuela nos presenta la realidad entendida desde otra perspectiva muy distinta y subjetiva. No hay relación lógica ni cronológica en la relación de incidentes. El conocimiento que adquiere el lector está adulterado por esa interpretación de los hechos que hace el consciente desequilibrado del doctor Samuel, convertido en narrador.

Este capítulo constituye un logro más del escritor en términos del dominio del arte narrativo. Azuela logra recrear toda la historia del doctor Samuel, novela dentro de la novela, a través de las percepciones aisladas y aparentemente incoherentes de un narrador que, ubicado dentro de su ilogicidad como personaje demente, evidencia una gran capacidad para el razonamiento lógico.

El capítulo "La reencarnación de Lenin" es representativo y excelente ejemplo del objetivo experimental y la intención de cambio y renovación que estimuló a Azuela para escribir esta novela. En su ensayo "El novelista y su ambiente", refiriéndose a esta situación, el autor establece:

Repito, pues, que cansado de ser autor sólo conocido en mi casa, tomé la resolución valiente de dar una campanada, escribiendo con técnica moderna y de última hora. Estudié con detenimiento esa técnica que consiste nada menos que en el truco bien conocido de retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y frases, para obtener el efecto de la novedad.⁹

Su creación superó su intención y trascendió en obras subsiguientes.

⁹ Ibid., Vol. III, p. 1113

Procesos narrativos. La Malhora presenta el uso acertado y combinado de varios procesos narrativos. Azuela posee la capacidad y la destreza de combinar el uso de la descripción, la narración y el diálogo, de tal forma que cada uno de estos recursos se complementen entre sí para envolver al lector en un todo: la obra.

No puede señalarse que alguno de estos procesos narrativos predomine sobre otro. La interrelación que establece Azuela logra crear una narración que fluye libremente, incluyendo todo lo que el autor ha considerado necesario para su propósito sin que en ningún momento se abuse de algún recurso y se canse al lector. Tampoco se obliga al lector a envolverse en una realidad dada con lujo de detalles, privándole de la oportunidad de ser co-partícipe y autor de la narración.

Las descripciones son breves y se pueden clasificar en dos estilos descriptivos que pueden resultar extremos opuestos: la precisión y el detallismo realista y la imprecisión de la imagen metafórica. En las manifestaciones de ambos estilos descriptivos, Azuela siempre resulta ser muy selectivo y describe sólo lo significativo para efectos de sus propósitos. Una pintura de un personaje nos ilustra esta forma de describir cuando leemos:

El Flaco lo era como arbusto sin savia ni sostén; tres prolongaciones paralelas, visera, nariz y barba; rostro y cachucha inte grándose en un todo pétreo e inexpresivo. ¹⁰

¹⁰ Ibid., Vol. II, p. 951.

El uso de la descripción no está limitada a una función específica pues Azuela describe enlazando la descripción con diálogos y narración para lograr la creación de ambientes, la caracterización de personajes y el avance y desarrollo de la acción.

El uso del diálogo y la narración se establecen dentro del mismo patrón antes señalado . El diálogo, sin embargo, sobresale por lo movido, ágil y bien logrado. Es una excelente recreación del diálogo y lenguaje cotidiano propio de los grupos sociales que representan los personajes y su elaboración constituye un logro creativo de Azuela. En La Malhora , el diálogo puede clasificarse como muestra de un estilo indirecto libre donde predomina el uso del diálogo directo sobre el uso del diálogo indirecto.

En la recreación del diálogo prevalece la misma actitud selectiva y precisa que determina el uso de la descripción. Puede percibirse mucho de los personajes a través de este diálogo entre Epigmenio y La Tapatía:

Hermético a sospechas que pudieran agriarle la alegría de la velada, Epigmenio se decidió:

-Lo que es ahora sí me cumples, Tapatía.

-Hoy menos que nunca.

-¿Por qué?...

-No sé... me siento mal. Desde en la tarde no puedo ver la mía...

-Nunca te ha faltado pretexto.

-Te digo que no... mira... en fin, cosas que yo no te sabría explicar.

-Pretextos.

-¿No oíste a las ocho cómo aullaba un perro allá en la calle? No sé, de veras, qué me pasa; tengo ese lamento aquí en los oídos... Me he acordado de mi gente... ¡Oye, se me figura que está ladrando

todavía! Déjame ir a la puerta. ¹¹

En el uso de los procesos narrativos, Azuela mantiene la esencia del estilo que ya había evidenciado en sus obras **anteriores**. El cambio que puede señalarse en relación a sus primeras novelas radica en el hecho de que en La Malhora; el uso y combinación de estos procesos narrativos resulta mucho más cuidado y efectivo. En su intención de crear una novela que resulte retadora, el autor ha limitado el permitirse contarle al lector y se preocupa por entremezclar las claves de la historia y esconderlas en la interrelación del diálogo, la narración y la descripción. Eventualmente, luego de la publicación de La Malhora, La Luciérnaga y El desquite, su estilo vuelve a manifestarse menos enrevesado y sus estructuras narrativas se simplifican. Aunque el uso de las nuevas técnicas no se abandona del todo, el autor retorna a los usos tradicionales de los procesos narrativos que prevalecían en la novela mexicana. Este cambio responde a los conceptos que tiene Azuela sobre la novela y que se insinúan en sus ensayos "El novelista y su ambiente", donde señala:

Después del éxito incompleto de La Luciérnaga, obra en la que -como acertadamente lo ha escrito uno de esos críticos ramplones que creen que el genio estriba en retorcer palabras y frases- 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

¹¹ Ibid., p. 953.

sobado ahora de martirizar las palabras, para dárselas de inteligente, ingenioso, agudo. Reconozco que decir las cosas con claridad es exponerse a lo que califiquen a uno cuando menos de tonto; pero es más decente, más honrado.

Reconozco también que el truco en la novela es tan importante como en la prestidigitación y el ilusionismo. El novelista y el prestidigitador trabajan para el gran público y éste es tornadizo, caprichoso y exigente. Si el ilusionista no cuida de renovar oportunamente sus brujerías, el día menos pensado encuentra su salón desierto y la taquilla vacía. El novelista vive bajo la amenaza constante de que las ediciones de sus libros se queden vírgenes en las bodegas de las librerías y de que éstas le cierren las puertas si no renueva sus procedimientos de exposición y forma. ¹²

A pesar de su adhesión a las formas más tradicionales, sus novelas experimentales dejan huellas en escritores posteriores tales como Agustín Yáñez (Al filo del agua, 1947), Juan Rulfo (Pedro Páramo, 1955), Carlos Fuentes (La muerte de Artemio Cruz, 1962) y otros. De acuerdo con Luis Leal, "en esos escritores, como en otros más jóvenes, se subliman los procedimientos narrativos de Azuela." ¹³

Novedades técnicas. Azuela, en sus autoevaluaciones y comentarios sobre lo novedoso que se incluye en La Malhora resulta un crítico muy limitado y no se hace justicia. Luis Leal, por ejemplo, evidencia haber visto algo más que "retorcer palabras y frases y oscurecer conceptos y expresiones" cuando establece el siguiente comentario sobre la técnica de Mariano Azuela en su novela La Malhora:

¹² Ibid., Vol. III, p. 1118.

¹³ Luis Leal, Op. cit., p. 49.

La nueva técnica que utiliza Azuela no consiste solamente, como nos dice, en el truco de retorcer palabras y frases. Hay más, como podemos ver en La Malhora: los bruscos cambios de tema, los tiempos superpuestos, el desarrollo ilógico de la fábula, los flash backs, la interrupción de las escenas a medio desarrollo y la descripción parcial de los personajes. Lo más desconcertante de la estructura, en relación con sus novelas anteriores, es el desarrollo de la trama, que no es cronológico.¹⁴

Los recursos técnicos que utiliza Mariano Azuela no son originales. Como él mismo señala, se dedicó a estudiarlos con detenimiento en autores europeos y norteamericanos de difusión internacional durante la década de 1920-1930, ya que su intención era adquirir más prestigio en el exterior y con críticos más honestos.¹⁵

A pesar de esta circunstancia, Azuela logra la originalidad con sus técnicas aprendidas, pues abre caminos en la literatura mexicana, demasiado encerrada en la narración tradicional hasta entonces. Las dimensiones de este logro superan, inclusive, las barreras de las fronteras mexicanas y se hacen extensivas a las literaturas de otros países hispanoamericanos, convirtiendo a Mariano Azuela en un escritor innovador en la literatura hispanoamericana.

La medida en que se aparta de las técnicas tradicionales responde al conocimiento que ha logrado alcanzar de las técnicas modernas, muchas de las cuales se están empezando a desarrollar aún en los comienzos de la década del 1920.

¹⁴ Ibid., p. 32.

¹⁵ Mariano Azuela, Op. cit., Vol. III, p. 1113.

Algunos escritores innovadores, cuyos trabajos Azuela leyó, son sus contemporáneos y están produciendo su obra literaria entre las décadas de 1920 y 1940. Tal es el caso de Aldous Huxley, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald y Wassermann, a quienes Azuela señala haber leído y estudiado. Marcel Proust, Thomas Mann, Henry James y Franz Kafka, anteriores a Azuela, también constituyeron algunas de sus lecturas. El Ulysses, de James Joyce, obra publicada en 1922 y que resultara tan significativa en el desarrollo de nuevas corrientes literarias, señala no haber podido terminar de leerla en treinta años.¹⁶

El capítulo inicial, en sus primeros dos párrafos, abre la lectura de la novela con un ejemplo del uso que hace Mariano Azuela de la técnica de presentación panorámica, combinada con la técnica de presentación escénica. De una imagen abarcadora que incluye cielo y calles en un atardecer frío y lluvioso, el autor va reduciendo el foco de atención hasta adentrarse en la presentación detallada y cerrada del ambiente y los personajes de *El Vacilón*.

En el uso de la técnica de presentación escénica combina la presentación pictórica, describe mediante palabras, y la presentación dramática, donde las características internas se manifiestan a través de gestos externos y acciones. Muy sugerente resulta el pasaje en que Marcelo abandona a el Flaco, cuando éste está a punto de caer al vacío en el

¹⁶ Ibid., p. 579.

primer capítulo de la novela:

Lo de abajo fue más grave aún. Una llama intensísima iluminó el alma de Marcelo, pero fuego deslumbrador, instantáneo no más, como el grito de terror arriba.

Entonces una sonrisa siniestra de decepción. Nadie le seguía. Pero sus zapatones desclavijados chapoteaban sordos y precipitados por los charcos. 17

El uso de las combinaciones de presentaciones panorámicas que se reducen hasta constituir acercamientos detallados ("close ups") a personajes, ambientes y acciones se repite a lo largo de toda la novela. Este recurso crea un efecto muy parecido a la estructura conocida como linterna mágica, donde se produce la proyección de imágenes seguidas de distintos enfoques temáticos de distintos momentos temporales y espaciales, semejante al efecto de edición usado en el cine.

El uso acertado del recurso conocido como dato escondido se establece como uno de los puntales que utiliza el autor para hacer de su novela una obra de calidad innovadora. En La Malhora se presentan omisiones significativas, tanto en silencios temporales como en la no mención de ciertos datos de la historia para dar más relieve y fuerza narrativa a esos datos que han sido momentánea o totalmente suprimidos. Las dos manifestaciones del dato escondido, el dato escondido elíptico y el dato escondido en hipérbatom, constituyen técnicas que Azuela maneja con destreza.

Constiuyen datos escondidos elípticos el origen real :

¹⁷ Ibid., Vol. II, p. 953.

de La Malhora y la vida que tuvo antes de ser seducida por Marcelo, en qué consistía el acto delictivo que el Flaco planeó llevar a cabo con Marcelo y que no se concretizó,¹⁸ el origen de la actitud de Marcelo contra el Flaco,¹⁹ la relación entre Alfonso y el doctor Samuel,²⁰ la posibilidad de que el doctor Samuel intentara una vivisección en un ser humano vivo,²¹ el acto de seducción de Altagracia por el doctor Samuel,²² y la seducción y posible embarazo de La Malhora por el médico practicante.²³ Ninguno de estos datos llega a aclararse durante el desarrollo de la trama y permanecen como una incógnita para la interpretación imaginativa del lector.

Los datos escondidos en hipérbatom tienen el efecto de que su revelación modifica retrospectivamente la historia. Entre los más significativos se encuentran el origen y la causa de los vicios y actitudes de La Malhora y su relación con Marcelo, que se descubre en el último capítulo de la novela.²⁴ También constituyen datos escondidos en hipérbatom el origen de la salpicadura de sangre que tiene Marcelo²⁵ y que luego Altagracia vincula al asesinato de su padre; la actitud de La Malhora contra La Tapatía, que comienza a evidenciarse en el primer capítulo y se va acrecentando a

18 Ibid., p. 952.
 19 Ibid., p. 953.
 20 Ibid., p. 963.
 21 Ibid., p. 966.
 22 Ibid., p. 967.
 23 Ibid., p. 975.
 24 Ibid., p. 976.
 25 Ibid., p. 956.

lo largo de la trama hasta que adquiere sentido en el capítulo final,²⁶ el nombre del asesino de Epigmenio,²⁷ y la relación de Altagracia y Lenin.²⁸

La técnica de retrospectión es usada por Azuela en varias ocasiones. Hay retrospectión en la presentación de la historia de La Tapatía, que se ofrece como un retroceso en el tiempo de la historia y se ubica luego del asesinato de Epigmenio, aunque refiere acontecimientos ocurridos cinco años antes. También hay retroceso temporal al reconstruir la historia de las Gutiérrez, que se presenta en el momento en que Altagracia entra bajo su servicio pero recrea incidentes ocurridos antes de ese momento.

Las historias que narran el doctor Samuel, el veterano retirado y la propia Altagracia en el último capítulo, no constituyen retrospectión debido a que no alteran el tiempo de la narración. Constituyen un recuento de recuerdos de incidentes pasados que los personajes narran o describen en un tiempo ubicado en el presente de la historia. Las tres estructuras pueden considerarse ejemplos de soliloquios con destinatarios, que se identifican como otra técnica de presentación usada por Azuela para enriquecer la estructuración y la variedad de recursos de su novela.

El método onírico también está presente en La Malhora de una forma que resulta muy interesante. Azuela describe

26 Ibid., p. 976
 27 Ibid., p. 961
 28 Ibid., p. 964

el delirio que sufre La Malhora como resultado de su avanzado alcoholismo, e incluye en el delirio, una serie de elementos que resultan significativos para la historia. En este delirio se fragmentan momentos del asesinato del Epigmenio y del asalto que sufrió La Malhora, se establecen motivos que constituirán elementos claves de la historia y se establece una gradación en el nivel de conciencia del personaje que se mueven desde una enajenación total hasta una afirmación consciente:

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. Ella también, sí, ella con sus dientes de porcelana y su risa de loba. ¡Ella!... Y no poder estrangularla siquiera...

Entonces las ramas abiertas de la tenaza le desgranán los maxilares; los ojos se retraen dentro de sus hornacinas, las quijadas chocan estridentes, las mismas alas de la nariz se repliegan aterrizadas.

-¡No, ya no!... ¡Piedad!... ¡Que no quiero ya!...

Y ésa, la de los dientes de lobo, que no le quita su risa de berbigüf de en medio del corazón.

-Que no quiero... ¡Que mejor me dejen morir!...

Un momento o una eternidad de tregua. Oscuridad y silencio de un cerebro apagado.

Después se repite el mismo film: una, dos, diez, cien, mil miles de veces.

-¡Animo, ánimo!... Ya vuelve en sí... un traguito más...

-¡Que no quiero!... 29

La técnica del contrapunto aparece en La Malhora como una modalidad distinta: contrapunto ambiental. Este recurso puede apreciarse, sobre todo, en la estructuración del

²⁹ Ibid., p. 962.

primer capítulo, donde el autor va desarrollando dos ambientes paralelos para integrar los elementos de dos historias que terminan convirtiéndose en una sola, **de la misma forma** que los dos ambientes llegan a constituir uno solo: Tepito. Estos ambientes son las calles de Tepito y el interior de El Vacilón; la historia es el asesinato del padre de La Malhora, que se recrea con incidentes y personajes dentro y fuera de El Vacilón.

Tambien se establece una especie de contrapunto en el segundo capítulo. Este contrapunto envuelve la proyección de los hechos que hace el doctor Samuel y los incidentes que constituyen los hechos reales fuera de la interpretación del doctor Samuel. Mariano Azuela, a través del soliloquio del doctor, presenta una parte de la realidad; el lector debe preocuparse por rescatar y reconstruir los hechos reales partiendo de lo que el doctor relata. Esta misma estructuración de incidentes reales en contrapunto con interpretaciones de esos incidentes se repite en el cuadro que describe a Altagracia bajo el servicio del general retirado. Sin embargo, en este cuadro hay más intervención del narrador en la presentación de los hechos reales que se dan paralelos a los comentarios del general.

Es, con la utilización que hace Mariano Azuela de estas técnicas, que La Malhora "ya apunta hacia la novela de nuestros días", como señalara Luis Leal.

CAPITULO IV

LOS PERSONAJES

Procedencia social. Los personajes que conforman el mundo descrito en la novela La Malhora y que constituyen pilares de la acción provienen, en su mayoría, de los niveles sociales más bajos en la escala social mexicana. Aunque el autor establece dos niveles sociales, aquellos personajes que pertenecen al nivel social más alto (el doctor Samuel, las Gutiérrez, el general retirado) no tienen tanta fuerza en el desarrollo de la acción como los personajes de la clase baja.

La Malhora, la Tapatía, Marcelo, el Flaco y Epigmenio son personajes representativos de una clase social baja, marginada en la miseria y la pobreza, que ha degenerado en la delincuencia como forma de vida. No es historia de gente pobre la que describe Azuela en La Malhora; es novela de arrabales donde la moralidad está determinada por la criminalidad. Azuela señala su contacto directo con las formas de vida y los personajes de este tipo de barrio cuando escribe:

...Desde mi infancia y en mi adolescencia conocí una gran variedad de hampones: mi padre era dueño de una tienda de abarrotes y en mis horas libres de las tareas escolares solía ayudarlo en el despacho. En ese tiempo se podía vender sin restricciones fiscales ni de ninguna otra especie, desde un cuarterón de frijol hasta una vara de manta, una libra de manteca o un cuartillo de petróleo o una botella de aguardiente catalán. Y también copas: los borrachitos hacían en el propio mostrador su consumo, menudeándola a su placer, en charla con sus amigos hasta que se aburrían lo mismo que en cualquier cantina. Así aprendí su vocabulario, sus gestos, sus maneras, su calor. Más tarde perfeccioné estos conocimientos en mis correrías de revolucionario, conviviendo con hampones

venidos de los cuatro puntos cardinales. Y cuando fui médico de venéreas en el Consultorio número 3 de la Beneficencia Pública, enclavado en las mismas entrañas de Tepito, nada me quedaba por aprender.

...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 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 mosquetes. ¹

La Malhora, personaje principal, es el más representativo de este grupo social. Azuela la describe como un personaje trágico "nacida con la herencia de muchas fallas físicas y mentales, madurada con la educación y moral de los hampones metropolitanos." ² "Su tragedia es la tragedia vulgar de esos seres nacidos en el estercolero que a los primeros rayos del sol se marchitan y mueren." ³

Su aparición en la novela está marcada por una descripción que refleja la decadencia absoluta que ha alcanzado, producto de esta herencia social que recibe. ⁴ La reducción a "cosa de pulquería" que establece el autor en su descripción, dramatiza aún más el proceso de degeneración y asimilación del personaje con su ambiente social.

¹ Mariano Azuela, Op. cit., Vol. III, p. 1114-1115.

² Ibid., p. 1115.

³ Ibid.

⁴ Ibid., Vol. II, p. 954.

La Tapatía, de pasado sumamente turbulento, se siente orgullosa de su lugar de procedencia, "del mero barrio de San Juan de Dios,"⁵ que la ubica como oriunda de una clase social media baja. Sin embargo, sus actitudes y formas de vida (prostituta, ladrona, asesina) reflejan más el ambiente social propio de Tepito y de la Malhora, aunque la Tapatía siempre se ubica por encima de ella ya que no evidencia el mismo nivel de degeneración física aunque en su moralidad estén a la par. Observa algunas costumbres que le permiten mantener un mayor control sobre sus actos que el que evidencian poseer otros personajes de su misma extracción social. De ella se señala que, aunque antes bebía, "el día en que el tequila alcanzó cotizaciones de champaña la Tapatía aprendió abstinencia. Y con la abstinencia se le reveló una actitud atávica, la economía, luego otras."⁶

De su pasado social guarda reminiscencias que sugieren que, efectivamente, proviene de una clase social más holgada. Entre sus recuerdos, el autor señala:

...el chocolate caliente, espeso y oloroso de allá, el colchón de pura lana con sábanas de calicot muy limpias, las blusas y faldas de gasa con mucho listón y encaje, y las amistades de allá -¡ésas eran amistades!-⁷

Su ubicación en Tepito se debe al engaño que sufrió por un militar que la sedujo y la llevó allí. "Malhaya para el de

⁵ Ibid., p. 953.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

los galones sobredorados y franjas de zagalejo," maldice, "que me sacó de un tendejón decente para venir a tirarme a estos mugreros de Tepito." ⁸

A partir de esa experiencia, la Tapatía se dedica a hacer su vida dentro de las condiciones y limitaciones que el barrio de Tepito le impone, atendiendo un puesto de tortas y fritangas y los requerimientos amorosos de Epigmenio y otros hombres, siempre y cuando hubiere una ganancia razonable. Dentro de este ambiente de criminalidad en que se desenvuelve, la Tapatía se caracteriza por una cualidad que le resulta muy productiva; es sumamente intuitiva y responde a sus presentimientos. Por ejemplo, anticipa la muerte del padre de la Malhora en el aullido de un perro,⁹ es la única que logra escuchar y distinguir los sonidos de la calle que le anuncian una muerte y que el autor señala como comunes en la colonia de la Bolsa,¹⁰ y anticipa la entrada de Marcelo, sin verlo, cuando sintió "la fosforecencia de unos ojos que la herían por la espalda." ¹¹

Marcelo constituye un misterio dentro de todo el grupo de personajes representativos de la clase social baja. Reservado, silencioso, hermético, a pesar de su gran importancia dentro de la novela, no se ofrece mucha información

⁸ Ibid.,

⁹ Ibid., p. 954.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., p. 955.

sobre él. Marcha sobre la vida de la Malhora como una sombra y aparenta ser el prototipo del galán de los barrios bajos, seductor, chulo y de gran arraigo y popularidad en la pulquería. Aunque pintor de oficio, también posee historial delictivo y su presencia inspira respeto y temor dentro de los círculos criminales que se reúnen en El Vacilón, donde todos lo conocen.

Epigmenio, el Flaco y Don Apolonio completan el conjunto de personajes de este ambiente social pero no resultan figuras significativas dentro del contexto de la novela. Su función es de enlace, ambientación y relleno para el cuadro de personajes propios del barrio de Tepito que Azuela desea crear.

El Flaco es compañero de labores de Marcelo, pintor, alcohólico y "tenor de mucha fama en Tepito,"¹² prototipo del cantor de pulquería, personaje típico en este tipo de ambiente. Don Apolonio es el patrón de El Vacilón y quien usualmente acompaña a el Flaco en la guitarra. Epigmenio es cliente asiduo de El Vacilón, propietario de un puesto de carnes y pretendiente de la Tapatía.

Entre los personajes representativos de la segunda escala social que se presenta en la novela, el doctor Samuel es el personaje que proviene de la posición social más alta. Su profesión le ha permitido alcanzar una posición de prestigio y una solidez económica que le facilita

¹² Ibid., p. 953.

vivir holgadamente a pesar de no estar ejerciendo como médico debido a su locura. Puede ubicarse su posición dentro de una clase media alta y, junto a su esposa, son representativos de las actitudes del grupo social al que pertenecen. Sus valores son algo ambiguos y practican las rutinas propias del tedio de la clase media, que se ilustran a través de la descripción que el doctor Samuel hace de su esposa:

Aparte de su indomable fiereza hogareña, tiene tres manías: contradecirme absolutamente, martirizar mi hiperacusia con regueros de porcelanas y cristales estrellados y hacer obras de misericordia. Primero la puericultura; pero su sistema de alimentación (leche condensada con yerbabuena) sólo le ha dejado una docena de blancas lápidas en Dolores. Prefirió entonces bautizar chinos. Todos los que en quince años nos han lavado la ropa recibieron las aguas lustrales y su regalo respectivo de su madrina. Pero Li Ung Chang descubrió torpemente que en cuatro años se había bautizado catorce veces y que la lavandería era fruto de su doble industria. Ahora se consagra a redimir mujeres caídas y fuera del estado de merecer, con sus honrosas excepciones. ¹³

Las Gutiérrez, "mamá enfisematosa, dos niñas mirando venir los cuarenta, tápalos de cucaracha en cucurucho, cinta azul, faldas amplias y reptantes, tacón de piso," ¹⁴ son personajes representativos de todo un sub grupo asociado a una clase social que surge como producto secundario de la Revolución: los ricos venidos a menos. Oriundas de Irapuato, ciudad conservadora y tradicional, abandonan su tierra durante la revuelta de Carranza y Villa, huyendo de los comentarios que corrían de boca en boca sobre los actos

¹³ Ibid., p. 963.

¹⁴ Ibid., p. 967.

anticlericales de los revolucionarios y dejando atrás una posición social privilegiada de clase alta dominante. Su actitud responde a una mentalidad religiosa que evidencia un fanatismo irracional que no se complementa con virtudes cristianas y que resulta muy común en México.

Las Gutiérrez llegan a México amparadas bajo lo que ellas entienden es "la voluntad de Dios" ¹⁵ y en medio del caos revolucionario ven cómo se pierden sus tres casas de Irapuato y su historial de posición social. Aunque su nueva condición económica no es igual a la que ostentaban originalmente, logran ahorrar lo suficiente para volver a Irapuato pero, en lugar del viaje, deciden aprovechar el dinero para contratar una criada "porque la fuerza del instinto es más poderosa cuanto más se desciende en la especie," ¹⁶ según apunta Azuela.

El general retirado y su hermana, la señorita Eugenia, completan el desfile de personajes provenientes de la clase social más alta que aparece en la novela. Como las Gutiérrez, este personaje es también representativo de individuos que, luego de un pasado social de mucha altura, han venido a reducir su vida a recuerdos de ese origen social luego de la crisis revolucionaria. Aunque evidencian poseer algún tipo de riqueza y estabilidad económica se nota en ellos su decadencia y descenso hacia niveles socio económicos inferiores.

¹⁵ Ibid., p. 968.

¹⁶ Ibid.

Métodos de caracterización. Para lograr la caracterización de los personajes en la novela, Azuela combina técnicas de caracterización directa e indirecta.

La caracterización inicial de la Malhora se establece a través del recurso de la descripción directa, que nos permite conocer las características físicas del personaje. Esta descripción resulta grotesca y sumamente negativa ya que el personaje es descrito con los detalles de todos los vicios propios de su decadente condición inmoral e ignorancia. La primera imagen que se crea en el lector inspira asco y absoluto rechazo.

Sin embargo, según se avanza en la novela, la técnica de caracterización cambia y el lector comienza a conocer más de la Malhora a través de sus actos, sus reacciones y las proyecciones de su personalidad que nos sugieren otros personajes. Esta forma de caracterización va suavizando la imagen negativa inicial del personaje y matizándola con detalles de humanidad que llevan al lector a desarrollar simpatía y compasión por el personaje y sus circunstancias.

Al final de la novela, cuando la Malhora completa su caracterización describiendo en sus propias palabras lo que ha sido su vida, el autor añade otro recurso más que completa todo el personaje: la técnica de la autocaracterización, que constituye una modalidad de la caracterización directa. El personaje hablando de sí mismo en una especie de apología termina por redimirse ante los ojos del lector.

Los métodos empleados para lograr la caracterización

de la Tapatía se organizan de una forma opuesta a los métodos de caracterización de la Malhora. En el caso de la Tapatía, no media ninguna descripción directa del autor en el inicio de la historia, a pesar de que la Tapatía es uno de los personajes que aparecen en escena desde las primeras páginas. No existe alusión alguna a las características físicas que posee este personaje, con excepción de dos detalles que terminan convirtiéndose en motivos recurrentes: "su risa de loba y dientes de porcelana" ¹⁷ y la descripción burlesca que hace de ella la Malhora, cuando señala que tiene "patas de gallo, pelo postizo, muelas picadas y unas manchas en las piernas del tamaño de un centavo." ¹⁸

Para la Tapatía prevalece el método de caracterización indirecta que va completándose a través de sus intervenciones a lo largo de la trama.

El proceso de caracterización de Marcelo combina los métodos de caracterización directa y caracterización indirecta desde el momento mismo en que el personaje entra en escena. Marcelo es el primer personaje que se presenta al lector y Azuela crea con su caracterización un excelente efecto de misterio y suspenso, gracias al recurso de proyectar descripciones a medias, trucas e imprecisas. Además, los detalles de la fisonomía de Marcelo que se destacan se refieren a características del personaje que resultan sombrías, como sus ojos reconcentrados y turbios y su silencio.

¹⁷ Ibid., p. 962.
¹⁸ Ibid.

En el personaje de Marcelo, la forma de caracterización que prevalece es la caracterización indirecta, que sigue el mismo patrón de presentación de las descripciones que se refieren a él pues las intervenciones del personaje y sus actos siempre están rodeados del misterio, de lo que no se dice abiertamente o de lo que no se conoce. Marcelo actúa como un fantasma y sus movimientos son oscuros y ambivalentes hasta el final de la trama, cuando es asesinado sin que el lector haya podido hacerse una idea concreta de cómo era y cuáles eran sus motivaciones.

Epigmenio y el Flaco, personajes de muy poco desarrollo, se presentan a través de una caracterización eminentemente directa. Su función y limitada participación en la acción no provee para abundar sobre ellos o desarrollar una caracterización más amplia usando otros recursos.

Azuela desarrolla la caracterización del doctor Samuel a través del monólogo que establece este personaje y que constituye una autocaracterización. El doctor Samuel se presenta al lector señalando cómo es y qué ha hecho durante su vida. De esta forma se complementa una descripción con el cuadro que se proyecta a través de sus acciones, narradas por él mismo. Este recurso de la narración en primera persona produce unos efectos ambiguos porque, debido a la condición de demencia que sufre el doctor, los señalamientos que él hace sobre sí mismo pueden resultar dudosos. Sin embargo, aunque la locura afecte su percepción de lo que es y lo que le rodea, como personaje secundario en la novela el doctor Samuel es uno de los que aparece mejor caracterizados. Su

caracterización resulta tan abarcadora que con él, como centro de interés, puede construirse otra nueva novela.

No sucede igual con los personajes conocidos como las Gutiérrez, a quienes Azuela describe, caracterizándolas directamente desde su aparición. En ellas se da el fenómeno de la caracterización grupal, ya que no se distingue una de otra por ningún rasgo peculiar específico, salvo lo que Azuela establece en la primera línea de su descripción: "madre enfisematosa, dos niñas mirando venir los cuarenta." ¹⁹ A partir de ese detalle inicial, las Gutiérrez se mueven como si fueran una, actúan como si fueran una, piensan como si fueran una. En sus diálogos no se establece quién habla ni quién hace; sólo se identifican como las Gutiérrez, siempre en plural, haciendo juntas lo mismo y a la misma vez.

La descripción que se hace del general retirado, personaje sin nombre propio, resulta ser muy breve pero muy gráfica. Dos frases del autor nos dan su imagen: "voz de xocoxtle y de cántaro constipado"... "especie de don Quijote en paños menores." ²⁰ El resto de su caracterización se establece a través de sus actos y sus comentarios, que nos permiten reconstruir gran parte de su vida.

Otros personajes de aparición esporádica y sin mucha trascendencia se despachan con una breve descripción de algún detalle que resulte significativo en su fisonomía.

¹⁹ Ibid., p. 967.

²⁰ Ibid., p. 972

La hermana del general retirado, Eugenia, también es descrita con una breve intervención del narrador, igualmente gráfica: "ciento noventa libras, botas de doble suela, traje sastre, sombrero conotier. Relampaguea, resopla, gime, bufa y prorrumpe..."²¹

En el proceso de caracterización de todos los personajes, cuando media alguna descripción se destaca y prevalece un recurso muy definitorio de Azuela: la animalización. Cada uno de los personajes principales y la mayor parte de los secundarios se asocia a algún animal a través de alguno de sus rasgos físicos o en la forma de llevar a cabo alguna acción. En ocasiones, la imagen creada mediante esta asociación se repite para identificar al personaje sin nombrarlo, como ocurre con las Gutiérrez, "cucarachas en cucurucho".²²

En el primer capítulo se nos presenta a Marcelo a la expectativa "como fiera atónita;"²³ el Flaco asciende por los andamios "como araña minúscula"²⁴ y durante su caída, "sus piernas se entrelazaban a un poste como serpientes;"²⁵ los clientes de El Vacilón presentan "pupilas felinas y blancura calofriante de acuminados colmillos;"²⁶ la Malhora se presenta "empapada, encogida como perro mojado;"²⁷ el

²¹ Ibid., p. 973.

²² Ibid., p. 967.

²³ Ibid., p. 952.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., p. 953.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., p. 956.

novel juez instructor que interroga a la Malhora es "hermoso pavo real de los de la última hornada";²⁸ en su sopor y delirio, la Malhora lanza un "berrido de becerra fogueada"²⁹ ante "la zorruna sonrisa del escribiente,"³⁰ "colmillo de víbora."³¹ Epigmenio huye de El vacilón "como perro encohetado,"³² y la Malhora identifica a la Tapatía en su pesadilla como "la de dientes de lobo."³³

En el tercer capítulo, las Gutiérrez son "tápalos de cucaracha en cucurucho"³⁴ y llegan a Ciudad de México a la zaga de "los tiburones despavoridos de la impiedad y de los dientes amarillos que fajados a la cintura y sobre el pecho venía enseñándole el muy católico y sufrido pueblo mexicano."³⁵ En el encuentro de la Tapatía y la Malhora, "gallos finos de pelea, fijos los ojos y restirado el pescuezo,"³⁶ se oye un "chillido de rata cogida en la trampa"³⁷ cuando la Malhora le arranca de un mordisco un fragmento del lóbulo de la nariz a la Tapatía.

Este proceso de animalización tiene como propósito acentuar el grado de deshumanización que han alcanzado los personajes en estas condiciones de vida sin valores.

28 Ibid., p. 958.

29 Ibid.

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Ibid., p. 961.

33 Ibid., p. 962.

34 Ibid., p. 967.

35 Ibid., p. 968.

36 Ibid., p. 970

37 Ibid.

Todos los personajes, con excepción de la Malhora, evidencian caracterizaciones estáticas y unilaterales. Aunque el autor amplía y enriquece las imágenes que presenta de este conglomerado de seres a través de descripciones y la conducta que ejecutan ante los distintos incidentes que integran la trama, cada nuevo detalle que se añade reafirma o completa las imágenes originales sin que se pueda percibir cambios en su personalidad, desarrollo o surgimiento de nuevas motivaciones.

En el caso de la Malhora, el personaje manifiesta un proceso de cambio y desarrollo que altera sus actitudes, valores y formas de conducta. La Malhora que conocemos con el inicio de la narración no es la misma Malhora que se proyecta en el último capítulo. La enajenación absoluta que la distinguía y que se manifestaba a través de una total apatía ante la vida es sustituida por una actitud de toma de conciencia de su realidad y sus posibilidades como Altagracia y la manifestación de un deseo por encontrarse y cambiar su destino por uno más positivo. Este aspecto se justifica y se promueve a través del contacto que el personaje establece con otros personajes y ambientes distintos al original, que le facilitan nuevas y distintas perspectivas, moldean su alma y le proveen experiencias de aprendizaje que otros personajes no tienen. Sin embargo, esta experiencia de cambio resulta dolorosa y frustrante porque despierta en ella el choque violento de mundos, ideales y valores en oposición que intenta reunir e integrar mediante la acción que ejecuta al final de la novela, cuando asesina a Marcelo y pide rezos a la Tapatía.

Problemas que encarnan los personajes. El problema fundamental de la novela, encarnado en el personaje de la Malhora, puede definirse como el efecto determinista del ambiente y la educación en la conformación de las actitudes de los seres humanos ante la vida y su posibilidad de éxito o fracaso en la misma. En la oposición a la realidad y la búsqueda de unas condiciones ideales que no se puedan ubicar dentro de planos reales, los individuos encontrarán su destrucción.

La Malhora está condicionada sin remedio a vivir una existencia infame que culminará en un acto de violencia y sangre, para repetir lo que ha visto y aprendido de su medio desde niña, deambulando por Tepito. Contra este destino se levanta inútilmente su voluntad y su deseo idealista de redención a través del amor, presente en las falsas promesas de Marcelo que terminan convirtiéndose en el trampolín que lanza a Altagracia contra las realidades de Tepito: la prostitución, el alcoholismo, la adicción, el hambre, la humillación, el engaño, la burla, el dolor, el asesinato, la muerte, la venganza.

En los inicios de la novela ya no existe motivación para la vida en este personaje y todo a su alrededor le resulta más de lo ya conocido o le resulta indiferente:

...Todo está bien. ¿Qué más dá despertar bajo el recio puntapié del pulquero que abre su establecimiento, retirando estorbos del quicio, que en una de estas salas tan limpias, con todo y su olor a remedios? Igual es pernoctar en húmeda galera de

Comisaría que en cualquier basurero de la Bolsa,
al calor de dos o tres perros famélicos. ³⁸

Su intento fallido de venganza le permite percatarse de que el alcohol es enemigo de su vida y su propósito y decide abstenerse de beber:

...Madre mía de la Conchita, te juro que no he de probar una gota mientras... mientras...

Y cae agotada otra vez.

Por lo demás, Altagracia La Malhora se ha salvado. ³⁹

Su decisión de no beber se asocia a un desmayo que no le permite completar el pensamiento, para que el lector pueda determinar si hay convicción legítima de la necesidad de rehabilitación y búsqueda de una forma ideal de vida o sólo intención de no beber mientras no complete su venganza y acepte su realidad. La conjunción de sus dos nombres, Altagracia La Malhora, señalan la convivencia y simultaneidad de ambas actitudes en este momento, mal interpretado por la esposa del doctor Samuel, quien la atiende. "Cuenta con mi ayuda..." señala, "Usted quiere redimirse, adivino sus palabras. Todo corre de mi cuenta. Me la llevo a mi propia casa, hija mía..." ⁴⁰

Luego de la experiencia adquirida en la casa del doctor Samuel y gracias a los consejos que éste le diera, Altagracia se reafirma en su interés de rehabilitación con un interés más auténtico y fundamentado en el amor, pero un concepto del amor que no responde a su realidad:

³⁸ Ibid., p. 957

³⁹ Ibid., p. 963

⁴⁰ Ibid.

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

Altagracia, ebria del heroísmo del médico santo, mártir y loco pensó: "Todos están perdonados".⁴¹

Esta intención de redención idealista se reafirma en la vida que descubre en la casa de las Gutiérrez y "su alma se volatilizó en el ambiente de paz espiritual; dejóse arrastrar por la mansa corriente de un sopor sin ensueños ni pesadillas."⁴² Sin embargo, yace en Altagracia el mundo real que no puede negar, germen de lo pecaminoso, y "la vida vegetativa, odiosa, perversa, devolvió forma y color a sus carnes,"⁴³ reafirmandose su predisposición y arraigo a las formas de vida de Tepito. La Malhora resurge ante un inesperado encuentro con la Tapatía, representativa de la realidad social que la Malhora-Altagracia intenta superar.

En medio de su proceso de desarrollo, la Malhora va cobrando conciencia de su verdadera condición. Retorna al barrio de Tepito, pero ya éste no le parece el mismo porque ella no es la misma. Su percepción de la realidad ha sido desdibujada por la intromisión de valores ajenos a su ambiente.

⁴¹ Ibid., p. 967.

⁴² Ibid., p. 969.

⁴³ Ibid.

Nuevas experiencias le demuestran al personaje que su deseo de rehabilitación, su negación de su realidad, es estéril y no dará fruto. Su destino está en la realidad de Tepito, en la venganza, en el acto criminal que domina la vida de los habitantes del barrio. Cinco años de deambular evitando ese encuentro con su realidad se resumen en medio de su última borrachera:

¿Qué? Sus ojos alucinados leen muy claro en la esmeralda del cristal, La Tapatía - 'Se pintan rótulos!...

Un géisser brota entonces del fango de pez derretida.

La incógnita de su vida en la hoja brillante de un cuchillo.

Da un grito de júbilo, se levanta y corre al Volador.

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

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

Y con las muelas de la Tapatía y el abdomen pujante de Marcelo, medio sofocado bajo el catrecito de hierro en la accesoria 'Se pintan rótulos', la Malhora talló dos cristales que corrigieran su astigmatismo mental. 44

La Tapatía es la contraparte de la misma situación que representa la Malhora, entendida desde una perspectiva distinta. Mientras la Malhora surge y se forma en Tepito, la Tapatía llega a Tepito de otro ambiente más rico en oportunidades. Ambas caen ante el engaño del amor de falsas promesas; la Malhora intenta una rehabilitación mediante el

44 Ibid., p. 977.

ejercicio de su voluntad y el amor, lo ideal; la Tapatía se acomoda a su nueva condición y en absoluto control de sus circunstancias, manipula los elementos adversos de su destino para sobrevivir en Tepito, la realidad. Mientras la Malhora se rebela, la Tapatía se acomoda y se adapta; mientras Altagracia busca un mundo moral ideal, la Tapatía acepta su inmoralidad y vive de ella. La gran diferencia entre ambas está determinada por el deseo de cambio de la Malhora a través de unos valores que no tienen sentido práctico en el medioambiente de Tepito. La Tapatía no está ajena a esos valores pero logra una reconciliación **con la realidad**. Por ejemplo, en dos ocasiones en que encara o anticipa la posibilidad de una muerte, acostumbra rezar un padrenuestro y una avemaría. Lo hace cuando anticipa la muerte del padre de la Malhora ⁴⁵ y mientras espera por Marcelo para advertirle sobre las intenciones de la Malhora, que quiere matarlo. La ironía de Azuela se manifiesta en el comentario del narrador, que señala que la Tapatía "siempre tuvo temor de Dios y amó a su prójimo como a sí misma" ⁴⁶ cuando justifica esta acción del personaje.

Sin embargo, la Tapatía resulta ser participante en el asesinato de Epigmenio y la golpiza de la Malhora. "Marcelo habría hecho las cosas bien; pero sin finalidad... La Tapatía

⁴⁵ Ibid., p. 954.

⁴⁶ Ibid., p. 961.

no. Donde ponía negro resultaba blanco y un puñado de fango al pasar por sus manos se tornaba copo de armiño." 47

El conflicto entre lo ideal y lo real, la aspiración y la condición, sólo puede resolverse aceptando la realidad.

El doctor Samuel se encuentra perdido entre estos dos polos y la reconstrucción que hace de su pasado evidencia su lucha.

El doctor Samuel identifica a Altagracia con Lenin, su perro asesinado, por el parecido que cree ver en las miradas de ambos y el color de sus ojos. Por esta razón entiende a Altagracia como la reencarnación de Lenin y surge en su mente la idea de la culminación de la obra que no fue terminada cuando intentó la vivisección de su perro. Una vez más, las aspiraciones ideales no responden a las circunstancias que evidencian la realidad.

Dentro de su locura, el doctor Samuel es capaz de intuir circunstancias que Altagracia no logra entender del todo pero que le plantean la realidad de su vida, como cuando le señala:

...Si tu odio ha de apagarse en un borbotón de sangre, no incurras en la afrenta de empalidecer... Pero el odio es algo monstruosamente pesado para el que odia. El cura te enseñó que al vértice del odio está el infierno; yo te digo que donde acaba el odio comienza la escala de Jacob. Ayúdame a subir más; ayúdame a subir más. 48

47 Ibid.

48 Ibid., p. 966.

Ante la paciencia que evidencia tener para escuchar, la Malhora se confía al doctor Samuel y establece una relación de afinidad con él, que el doctor inclina hacia la seducción, planteándose el acto sexual como una manifestación de amor que llevará a ambos a la redención, en lo que se establece nuevamente la relación idealista en contraposición con lo real.

La importancia del doctor Samuel radica principalmente en el hecho de que es el primer personaje que pone a Altagracia en contacto con la posibilidad de una vida distinta y la redención a través del amor, aunque con un concepto distorsionado, irreal e impracticable por motivos de su herencia social y su vinculación al medioambiente de Tepito. Además, el amor que predica el doctor Samuel tampoco responde a una manifestación del amor que pueda valorarse positivamente:

El amor es dádiva, Altagracia. La otra fue un pozo seco. ¿Qué pueden darse dos pozos secos? ¡Bendigo el crimen que hizo brotar borbotones de luz! Es inútil tu resistencia al centro de gravedad. Coincidirán en un punto tu odio y mi crimen; chocarán con estruendo de nubes y se fundirán en el oro líquido de la dádiva.

El sello húmedo de tus labios ponga en nosotros la primera palabra de Cristo. 49

El problema de la aspiración por lo ideal en lucha con el plano real también se evidencia en las Gutiérrez, desde una perspectiva religiosa. Las Gutiérrez presentan

49 Ibid.

actitudes que no son auténticas ni constituyen mucho menos valores positivos a pesar de que proyectan formas de conducta que pueden ser interpretadas como propias de cristianos auténticos. Su clamor a Dios no surge de una necesidad auténtica de encontrar a Dios y se niega el precepto básico del cristianismo, el perdón, en la escena que se presenta luego de la pelea entre la Malhora y la Tapatía:

En trémolo sobreagudo, las santas mujeres entonan ante el altar: ¡"Santo...Santo...Santo! ¡Es Dios de Bondad! ¡Siendo Trino y Uno por la Eternidad!"

Y la puerta está atrancada y los cerrojos corridos.

¿A qué llamar, pues?

Pensamientos y sentimientos se funden en un desconsuelo infinito, en la indiferencia universal infinita y en la impiedad de un cielo hueco.⁵⁰

La necesidad de enfrentar la realidad y vivir con ella, adaptarse a ella, rechazando los sueños y las aspiraciones de lo ideal se reafirma finalmente en las palabras de despedida que le dirige la enfermera cuando la Malhora sale del hospital:

...¡Insomnios, hija, insomnios!... Yo sé. En el Colegio de niñas de Nuestra Señora de Lourdes los dejé prendidos con mis tocas blancas y mi banda azul. ¡Se pone una insoportable! Como tú. Pero aquí erraste el camino y por eso te echan. Estos médicos lo único que saben hacer bien con nosotras es el amor. Un amor puro, desinteresado, sin consecuencias, ¿entiendes? Algo delicioso, primor. Bueno, pues con eso y tu pulque después de cenar, una, dos, tres, cuantas medidas te pida tu cuerpo...¡Mirame a mí! ¡Remedio que nunca falla...! ⁵¹

⁵⁰ Ibid., p. 970.

⁵¹ Ibid., p. 976.

La total desintegración del mundo ideal de la Malhora se manifiesta en un párrafo que resume su vida y sus aspiraciones:

Tumulto de imágenes, deseos, reminiscencias. En su cerebro suben y bajan y se revuelven ideas incógnitas, absurdas, heterogéneas. Vocerío abigarrado; los aplausos y silbidos y las dianas de una carpa que no existe; el croar estúpido de un gritón de lotería que no ha de creer ni en la paz de los sepulcros; las querellas engomadas de los cilindros, los caballitos que no andan y las bocinas que nadie oye. Camas blancas también y blusas blancas y pabellones blancos y siluetas atormentadas. La faz cadavérica del doctor y el brillo contradictorio de sus ojos y de su boca en perenne sonrisa; la esfinge odiosa de un practicante impertinente e intruso, el tac tac tac de las Singer y el rumor insopportable 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. ⁵²

Después de la crisis producto del enfretamiento con la realidad, el personaje se completa al completar su realidad y aceptar su destino: el asesinato, la venganza, la criminal vida de Tepito.

Sintaxis de los personajes. La novela La Malhora tiene como eje de interés el desarrollo y movimiento del personaje Altagracia-la Malhora en lucha contra su herencia social. Este personaje no puede entenderse ni interpretarse desvinculado de otros dos actantes, la Tapatía y Marcelo, elementos dentro de ese ambiente social que representa su herencia.

⁵² Ibid., p. 977.

Juntos los tres, conforman una relación conflictiva de forma triangular, donde Marcelo ocupa la posición de vértice superior común a dos ángulos opuestos, la Malhora y la Tapatía. Asumiendo una función de hombre compartido, modifica y da origen a los actos que llevan a cabo ambas mujeres y que, a pesar de tener un centro de origen común se proyectan hacia objetivos contrapuestos que representan la oposición realidad-ideal planteada a través de la novela.

Marcelo genera, con su engaño, el sentimiento de odio que contamina la vida de Altagracia y destruye sus posibilidades de realización positiva como ser humano; la empuja por los caminos de Tepito hacia el alcoholismo, la adicción y la prostitución, convirtiéndose en el símbolo de su perdición y en el objetivo de su venganza. Para la Tapatía, Marcelo constituye la posibilidad de estabilidad, seguridad y una reubicación en el barrio de Tepito que le permita desenvolverse y vivir sin grandes preocupaciones.

Ambas mujeres ven, una en la otra, a la rival que entorpece su camino hacia el objetivo común prede~~terminado~~; Marcelo. La Malhora suma en contra de la Tapatía el hecho de que Marcelo la abandonó por su intervención; delató sus intenciones de matarlo, obstruyendo su venganza, y participó en el asesinato de Epigmenio y la golpiza que recibió de Marcelo. La Tapatía ve en la Malhora a la persona que puede malograr sus planes de alcanzar alguna estabilidad al lado del hombre que desea, matando a Marcelo por venganza.

Marcelo es personaje que se muestra indiferente a los

conflictos entre ambas mujeres y a los sentimientos que él mismo genera en ellas. Su interés en la Malhora se satisface en la seducción y se mueve a la Tapatía para satisfacer un interés de otro tipo. Su asociación con una y con otra es producto de intereses y conveniencias egoístas, personales y desligadas de todo tipo de afecto o sentimiento. Contra él, la Malhora guarda el rencor producto de su seducción y su abandono, de haber asesinado a su padre y de la golpiza que le infringiera cuanto intentó tomar venganza. Sin embargo, a pesar de su función de generador de pasiones y acciones, su participación directa en la acción es muy limitada y se establece sólo en el inicio y en el final de la narración, sin volver a intervenir en el movimiento de Altagracia a lo largo de la novela.

El doctor Samuel desempeña una función de muro de contención al movimiento de deterioro y degeneración que se produce en la Malhora luego de la seducción y el asesinato de su padre. Simultáneamente, re-orienta la dirección del movimiento del personaje hacia un camino que la aparta de sus objetivos y le genera nuevos problemas: identidad, moralidad y funcionalidad. Ante las proyecciones temáticas de la novela, el doctor Samuel es una falsa puerta de escape a la realidad de la Malhora.

Las Gutiérrez juegan un papel de intensificadoras del proceso que ha generado el doctor Samuel, abriendo nuevas perspectivas y matices a la posibilidad de redención a través de un falso concepto del amor que sólo separa aún más a

Altagracia de sus verdaderas motivaciones, creando más confusión en el personaje.

El personaje que representa la posición de contacto con el sentimiento de odio que Marcelo genera en la Malhora es la Tapatía. Su vinculación a Marcelo promueve el que su sola aparición reviva en Altagracia el contacto con sus motivaciones iniciales y además sirva como receptor de las proyecciones de la violencia que la Malhora ha ido acrecentando mientras ha tratado de apartarse de su objetivo inicial.

Sin embargo, hay dos caminos que ya se han abierto ante la Malhora y se presenta una tercera y última oportunidad de intentar apartar al personaje de sus motivaciones básicas a través de su relación con el general retirado. Este personaje, con su actitud intolerante y prejuiciada, constituye la barrera final que encuentra Altagracia en su movimiento de escape hacia formas más positivas de vida y hace que su intento fracase.

La relación de Altagracia con estos tres personajes (el doctor Samuel, las Gutiérrez y el general retirado), representa una proyección opuesta a su propia esencia que marca el conflicto del personaje, dividido en tres etapas: desconocimiento de la realidad, culminación del engaño, re-encuentro con la realidad.

Epigmenio y el Flaco, en su breve relación con la Malhora, constituyen agentes que sostienen la relación de Altagracia con Tepito y su ambiente de hampones y delinquentes. Además, promueven y estimulan para que el objetivo

de la Malhora se concretice llevando a cabo un acto criminal que la identifique plenamente con Tepito. Epigmenio le provee el cuchillo para vengarse de Marcelo; el Flaco la lleva a la cantina y la pone en contacto directo con el pulque.

En una forma semejante, el médico practicante y la enfermera del hospital de Beneficencia reafirman con sus actos y sus palabras la realidad de su mal, que Altagracia se obstina en rechazar.

El juez instructor, los policías y el escribiente cumplen una función caracterizadora. Se relacionan al personaje de la Malhora para ampliar y reafirmar los detalles de su caracterización inicial. Ofrecen información sobre su pasado y su condición anímica y física. Por su poca participación en la hilación de la trama y la función secundaria que desempeñan, estos personajes resultan incidentales, se mencionan e identifican por su oficio y constituyen personajes tipos innominados.

Las escenas determinadas por tríos de personajes constiuyen una estructura que se repite a lo largo de toda la novela. Todas las escenas están constituídas por encuentros donde prevalecen tres personajes, sub-cuadros triáticos. En el capítulo primero, estos sub-cuadros están compuestos por las siguientes combinaciones: Tapatía, Marcelo, el Flaco; Tapatía, Epigmenio, la Malhora; Marcelo, el Flaco, la Malhora; dos policías, la Malhora; el escribiente, la Malhora, el juez instructor, y la Malhora, la Tapatía, la esposa del doctor Samuel.

En el capítulo segundo se dan las combinaciones doctor Samuel, su esposa, Alfonso, y doctor Samuel, Altagracia, Lenin. Posteriormente, en los capítulos subsiguientes encontramos: las Gutiérrez, la Malhora, la Tapatía; Tepito, la Malhora, el Flaco; el general retirado, Eugenia, la Malhora; la enfermera, el médico practicante, la Malhora, y finalmente, la Malhora, Marcelo, la Tapatía, en el encuentro decisivo de los personajes que conforman el triángulo conflictivo básico que sólo logra concretarse en el cuadro final.

Aunque aparece identificado desde el inicio de la novela, Azuela utiliza el recurso de intensificar el interés por el conflicto haciendo estas agrupaciones sin que en ningún momento se combinen Marcelo, la Tapatía y la Malhora en una acción concreta que tenga a la Malhora como centro motor ya que esto representaría el final. La hilación de personajes se convierte en una especie de juego de asociación tratando de evitar el triángulo conflictivo básico pero manteniendo contactos, ya sean directos o indirectos, entre un mínimo de dos de sus ejes.

CAPITULO V

FORMAS EXTERNAS

Vocabulario. El uso del vocabulario que hace Mariano Azuela en la novela La Malhora no se diferencia significativamente de los usos que hace en sus novelas anteriores. En este particular, la obra no recoge elementos innovadores que respondan a la intención expresada por el autor de escribir una novela distinta, hermética, moderna.

Este singular hecho se debe a que ya este cambio se había operado años antes en obras de Azuela anteriores a La Malhora. Puede señalarse que Azuela ensaya en su novela la renovación de las formas externas en primer lugar, y luego pasa a la renovación de las estructuras internas y los procedimientos narrativos. Mientras los cambios en las formas externas permanecen para convertirse en una constante en su obra, los ensayos con nuevas estructuras y procedimientos no resultaron tan significativos como agentes definitorios de sus escritos posteriores a La Malhora, La Luciérnaga y El desquite.

El vocabulario de La Malhora intenta alcanzar niveles simples, sencillos y populares, sin aspiraciones de perfección gramatical o altitudes clásicas. Sin embargo, en muchas ocasiones se aleja del nivel popular y se ubica dentro de un nivel culto, a pesar de que Azuela siempre concedió una gran importancia al lenguaje sencillo y popular en respuesta a sus conceptos de lo que debe ser literatura. Establecía que el escritor debe escribir para ser entendido por el pueblo, por la masa, por el hombre común, y no para satisfacer

la demanda de una minoría intelectual de críticos. Su convicción se expresa a través del siguiente comentario en su ensayo titulado "El novelista y su ambiente":

Con elementos de esta naturaleza compuse La Malhora. Con tenacidad 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 me entra por un oído se me escapa por el otro.¹

Sin embargo, el concepto de lo popular y de lo que es pueblo en Mariano Azuela está determinado en lo que se consideraría una clase media más o menos educada, que no es representativa de la mayoría del pueblo mexicano. Esta condición lo separa de lo verdaderamente popular.

Las formas del vocabulario popular más representativo que alcanza en sus novelas están contenidas en el uso que hace de los mexicanismos. Aunque no predominan ni constituyen una aportación cuantitativa considerable, encontramos muestras de mexicanismos usados muy acertadamente en boca de los personajes, las descripciones y algunos fragmentos narrativos.

Entre los mexicanismos y sus usos se pueden destacar los que incluye para matizar la descripción con una función adjetival, como es el caso de cabezas "achayotadas",² de forma semejante al chayote, y voz de "xoconoxtle",³ que es una

¹ Mariano Azuela, Op. cit., Vol. III, p. 1115.

² Ibid., Vol. II, p. 953.

³ Ibid., p. 972.

variedad de tuna muy agria.

Otros mexicanismos constituyen sustantivos que llevan implícito en su uso alguna forma de comparación, como el uso de "cuate,"⁴ que significa hermano mellizo y se usa para insinuar gran familiaridad; "tecolotes,"⁵ que proviene de la palabra azteca tecolotl y significa lechuza, refiriéndose a los policías; "chafalote,"⁶ palabra que se usa para denominar un cuchillo grande y ordinario y, como vulgarismo, denomina al pene. Algunos están cargados de un sentido afectivo o se modifican para expresar algún grado de afectividad, como ocurre con "gachupín,"⁷ sustantivo que denomina al español conquistador y está cargado con un sentido despectivo, y "principalito",⁸ que se refiere a un pequeño capital para gestionar algún negocio y es de uso común en Puerto Rico y Chile.

Junto al vocabulario, también evidencia el uso de dichos y expresiones de uso común, algunas de las cuales, aunque no se pueden considerar mexicanismos, sí constituyen formas de expresión populares. Entre las más repetidas se encuentra la expresión "del mero", del mismo, que implica énfasis y reafirmación en algún aspecto, como cuando la Tapatía señala ser

⁴ Ibid., p. 955.

⁵ Ibid., p. 953.

⁶ Ibid., p. 960.

⁷ Ibid., p. 973.

⁸ Ibid., p. 962.

"del mero barrio San Juan de Dios."⁹

También se destaca la intromisión del "pues" coloquial, muletilla muy mexicana. "¿Qué araña, pues, le ha picado?,"¹⁰ señala la Tapatía. "¿No vienes, pues?,"¹¹ pregunta el Flaco. "¿Serías, pues, capaz de casarte conmigo?,"¹² la pregunta la Tapatía a Epigmenio, y luego, a Marcelo: "¿Qué tenía, pues, esta tarde?,"¹³ "A qué llamar, pues,"¹⁴ añade el narrador.

La novela incluye dichos populares que resultan formas expresivas de personajes de la clase baja, interesados en decir más con menos palabras. Entre éstos, de uso muy común, pueden citarse los siguientes: "¿Qué araña, pues, le ha picado?," que se refiere a un cambio en el estado de ánimo; "un puñete no más y hasta el barrio pierde,"¹⁵ que refleja la poca fuerza, importancia o aguante de un individuo, al igual que la frase "no es mecha"¹⁶ y "no es el león como lo pintan."¹⁷ "Tuna picada por los pájaros antes de madurar,"¹⁸ se refiere a la mujer que pierde su virginidad antes

⁹ Ibid., p. 953.

¹⁰ Ibid., p. 951.

¹¹ Ibid., p. 952.

¹² Ibid., p. 955.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., p. 970.

¹⁵ Ibid., p. 956.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., p. 955.

¹⁸ Ibid., p. 969

de casarse; "como haber Dios en los cielos,"¹⁹ que constituye una expresión de énfasis para darle credibilidad a una proposición, y "la cruda,"²⁰ refiriéndose a la borrachera. Asociadas al ambiente del hampa se citan "siempre salió la tuna,"²¹ que es un vulgarismo que alude a la aparición de espectadores y curiosos en alguna refriega; "se armó la bola,"²² que implica el surgimiento de pelea o violencia; "conque te vas a rajar,"²³ que alude al acto de abandonar o no cumplir con una obligación contraída, y "qué poca madre tienes,"²⁴ que implica poca hombría, decisión, fuerza de voluntad, dignidad o cualquier condición especial necesaria para llevar a cabo una tarea.

La influencia del idioma inglés en el vocabulario de la novela puede percibirse a través del uso de algunos anglicismos como "**sweater**" y "ticket", de uso común entre los grupos sociales de clase media y clase baja. También se destaca el uso de lenguaje técnico propio de la medicina o de personas vinculadas a las ciencias biológicas, y que Azuela utiliza con mucha frecuencia, no sólo para denominar situaciones, procesos u objetos, sino también para describir y crear imágenes. Dentro de esta categoría pueden incluirse

¹⁹ Ibid., p. 975.

²⁰ Ibid., p. 958.

²¹ Ibid., p. 976.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

"rostro apoplético," "esclerótica de agonizante," "ambliópica," "cacodilatos," "nucléinas," "estrícnicos," "vivisección" y otras. Este uso constante de términos médicos y científicos responden a la influencia que ejerce la profesión de Mariano Azuela en su lenguaje y vocabulario y a los movimientos literarios del realismo y el naturalismo, cuyas características y principios estéticos compartió.

Algunas manifestaciones de vocabulario culto y alusiones propias de ambientes intelectuales se manifiestan en los fragmentos que incluyen personajes propios de la clase alta, como el doctor Samuel y el general retirado. Estas alusiones se refieren a libros, personajes históricos o personajes literarios en su mayoría. Solamente la cita "mens sana in corpore sano,"²⁵ expresión latina asociada a niveles culturales altos, aparece desarticulada de un personaje de estos niveles sociales e integrada a la narración.

Llama la atención el hecho de que, a pesar de que la mayor parte de los personajes provienen del ambiente de inmoralidad y delincuencia del barrio de Tepito, en sus diálogos no se incluyen palabras obscenas. Sólo dos personajes, el Flaco y la Malhora, registran en sus diálogos alguna muestra de este tipo de vocabulario. En las ocasiones en que esto ocurre, Azuela insinúa el vocablo pero no lo completa, autocensurando su uso de estas expresiones populares. Por ejemplo, el Flaco le responde a la Malhora: "¡Anda, co...

²⁵ Ibid., p. 974.

por la mera voz no más!"²⁶ Más adelante en la narración, la Malhora reconstruye su intento de asesinar a Marcelo y describe que le ataca con un cuchillo, mientras le grita: "Toma hijo de la... pa que no te pierdas."²⁷

Los conceptos literarios y las intenciones que motivan a Mariano Azuela a escribir determinan, en gran medida, la creatividad del autor en el uso y selección del vocabulario de sus novelas. Retos lingüísticos como la creación de neologismos, la creación de efectos y matices por recuperación etimológica o el rescate de arcaísmos no constituyen parte del interés creativo de Azuela. Su vocabulario, para responder a su interés y su intención literaria, debe mantenerse dentro de los niveles más sencillos y directos de tal forma que su mensaje pueda ser comprendido.

Categorías morfológicas. El mismo principio de interés en la sencillez que motiva y determina el vocabulario que Azuela utiliza en sus novelas determina el nivel de creatividad del autor en el uso de las palabras desde la perspectiva de las categorías morfológicas.

Escritor por aficción, Mariano Azuela no desarrolla un proceso de estudio de su estilo con intenciones de mejorar sus posibles fallas estilísticas, su redacción o su gramática, como es el caso de otros escritores, que tienen como centro de interés la depuración de su estilo y la innovación

²⁶ Ibid., p. 972.

²⁷ Ibid., p. 976.

lingüística.

Las palabras en la novela La Malhora se encuentran bastante atadas a sus funciones gramaticales tradicionales. No obstante, el autor desarrolla unos aspectos que resultan de interés.

Se destaca el uso abundante de adjetivos y de construcciones de preposiciones y adjetivos para modificar y ampliar los alcances expresivos de los sustantivos. Esto ocurre especialmente en las descripciones, donde éstos tienden a colocarse en series, como puede ilustrarse en el párrafo siguiente:

Ante una mesilla mugrienta en el interior de El Vacilón, un hombre robusto y sanguíneo se mantenía inmóvil. Los lazos y banderas de papel de china de vivos colores, la esmeralda de las jarras de vidrio, los platos de filetes de oro -adorno de los muros-, las esferitas pendientes del techo, que el viento colado de la calle agitaba levemente, no iluminaban un solo instante sus ojos reconcentrados y turbios.²⁸

Estas construcciones se repiten en cada descripción constituyendo un rasgo de estilo que, en múltiples ocasiones se combina con omisiones del verbo, haciendo de las oraciones una cadena de construcciones nominales:

Una canción descoyuntada, pasos pausados en los baches, dos luces fugitivas que ora se acercan, ora se alejan en la calle lóbrega, bajo el zumbar monótono de la lluvia.²⁹

El uso del recurso de la omisión verbal, abre la descripción a posibilidades de gran dramatismo y movimiento:

²⁸
²⁹ Ibid., p. 951.
Ibid., p. 956.

El Vacilón rebosaba. Risas jocundas de mandolinas, quejumbres de la séptima de don Apolonio y Flores purísimas de el Flaco, tenor de mucha fama en Tepito. Oleaje de harapos sucios e insolentes como mantos reales; cabezas achayotadas, renegridas; semblantes regocijadamente siniestros; cintilación de pupilas felinas y blancura calofriante de acuminados colmillos. Bajo lámparas, veladas por pantallas de papel crepé, contraste rudo de líneas y claroscuros, desintegración incesante de masas y relieves. 30

En otras ocasiones, la omisión del verbo sirve a la función de creación de una atmósfera de suspenso o de misterio, como cuando el autor describe: "Del fondo sombrío y grasiento, entre la hilachera tumultuosa, una voz:"³¹ o cuando señala: "Una canción descoyuntada, pasos pausados en los baches, dos luces fugitivas que ora se acercan, ora se alejan en la calle lóbrega, bajo el zumbar monótono de la lluvia."³²

También se utiliza la omisión del verbo para yuxtaponer cuadros en contraste, de los cuales podemos citar dos casos representativos: "Una inyección de éter sulfúrico y un berri-de becerra. Al punto se reincorpora."³³ y "Un momento o una eternidad de tregua. Oscuridad y silencio de un cerebro apagado."³⁴

El artículo también se omite con un efecto muy semejante, que además tiende a fragmentar la imagen descrita. La

30 Ibid., p. 953.
 31 Ibid., p. 955.
 32 Ibid., p. 956.
 33 Ibid., p. 958.
 34 Ibid., p. 962.

descripción de el Flaco sirve de ejemplo a este recurso:

El Flaco lo era como arbusto sin savia ni sostén: tres prolongaciones paralelas, visera, nariz y barba; rostro y cachucha integrándose en un todo pétreo e inexpresivo.³⁵

La sustitución y omisión de los nombres de los personajes, que aparecen identificados por pronombres o por sustantivos comunes (el hombre, la mujer) también constituye un recurso del autor que contribuye a lograr una atmósfera de suspenso y ambigüedad. "Debían conocerse bien," escribe Azuela, "porque ni aquél insistió ni éste se movió de su sitio."³⁶

La interjección es un elemento predominante en los diálogos incluidos en la novela y en algunos fragmentos narrativos. En la mayoría de los casos, el uso de la interjección responde a la búsqueda de la recreación más exacta posible de las formas expresivas de los personajes. Sin embargo, encontramos situaciones en que la interjección aparece sustantivada, para crear un efecto especial que intenta suavizar los matices de una escena violenta y crear una atmósfera especial, como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

Atento el oído, percibió un grito ronco en la lobreguez impenetrable, luego rumor de pasos que se alejan con precipitación, después un ¡ay! que se repitió tres veces, desfalleciendo hasta extinguirse en un sordo estertor. ³⁷

³⁵ Ibid., p. 951.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., p. 954.

En otras ocasiones, la interjección tiene implicaciones onomatopéyicas, como se ilustra en la escena en que la Malhora describe a la Tapatía y señala: "Si es capricho, ensártalo entónces... ¡Zas!, uno a fondo y te lo quitas de enfrente."³⁸

Imágenes. La novela La Malhora posee una gran cantidad de imágenes llenas de fuerza y colorido que reflejan el interés del autor por lograr la tarea de transmitir no sólo ideas, sino también sensaciones a través de la palabra escrita.

En el estilo de Mariano Azuela predomina la modalidad impresionista, que tiende a agolpar las sensaciones percibidas y reproducirlas sin que medie en ellas alguna forma de análisis o interpretación. Sin embargo, en algunos momentos también se pueden identificar algunas descripciones orientadas desde una actitud expresionista, para responder a otros propósitos.

Algunas citas del texto pueden ilustrar, además de otras ya incluidas, las manifestaciones de esta actitud impresionista de Azuela, como cuando describe: "Bañada de púrpura, entre las manos de la Malhora se levanta una pesada cabeza, un rostro todo arrugas y canas, los ojos desmesuradamente fijos, la boca espumeante en rosa..."³⁹ También puede percibirse esta actitud en otro fragmento de la misma

³⁸ Ibid., p. 955.

³⁹ Ibid., p. 957.

página, cuando escribe:

Entreabre sus párpados de plomo: un gran pabellón blanco, doble hilera de camas blancas, siluetas taciturnas al descolorido e intermitente sol que entra por puertas y ventanas. Sopla el airecillo quejumbroso en los yertos ramajes del jardín.⁴⁰

La descripción de una pelea de perros en Tepito, también ilustra su afinidad con el expresionismo:

Bajo un sol rubio todavía que hace diamantes, rubíes y esmeraldas de los vidrios de un basurero, hay un manchón leonado de negro y blanco, que ora se extiende, ora se concreta. Son seis, siete, ocho, nueve con el acólito pinto, tonto y entrometido. Ella gira sobre sí en el centro y tiene el espanto de su fugaz majestad amenzada. Y algo más. Por decirlo así, ha perdido los estribos. De pronto dos gritos penetrantes, de rabia uno, de dolor el otro; confusión de orejas, hocicos, patas, colas, y la mancha se desmorona. Entonces reorganizase solemne y premiosa la procesión a media calle; lenguas rojas pendientes, de ritmo apresurado, ojos consumiéndose en un problema de trigonometría y colas en rígidas interrogaciones. Esponsales y combates. ⁴¹

Dentro del efecto total que producen estos cuadros, Azuela crea imágenes fragmentadas que apelan a los sentidos y que contribuyen al efecto total al combinarse con símiles y metáforas.

La conformación de las metáforas dentro de la obra de Azuela presenta distintos niveles de comparación, de desarrollo, de función, de contenido poético, de grado de confrontación entre los elementos que las componen y de abstracción. La gran variedad creativa puede ilustrarse a través de los

⁴⁰

Ibid.

⁴¹

Ibid., p. 970

siguientes ejemplos:

Risas jocundas de mandolinas, quejumbres de la séptima de don Apolonia.⁴²

Oleaaje de harapos sucios e insolentes como mantos reales.⁴³

...el llanto de la noche.⁴⁴

...una voz metálica con sonoridades de aguardiente.⁴⁵

Había dejado de llover, el cielo se despedajaba en una inmensa plancha de zinc, la luna subía como pedazo de oblea y el aire zumbaba en tropelío desenfrenado de saetas.⁴⁶

Pasan a lo largo de una calle sobre un caserío mezquino que va empequeñeciéndose hasta lamer el polvo, hasta fundirse en la línea verde gris de la falda de los cerros, y allá muy cerca de un cielo como ojo con catarata.⁴⁷

Voz de xoconoxtle y de cántaro constipado.⁴⁸

Relación entre las formas externas y el contenido.

Puede establecerse que las formas externas que utiliza Mariana Azuela en su novela La Malhora responden y se integran con efectividad a las estructuras innovadoras, los procesos

42 Ibid., p. 953.

43 Ibid.

44 Ibid.

45 Ibid.

46 Ibid., p. 961.

47 Ibid., p. 971.

48 Ibid., p. 972.

narrativos y el contenido de la novela. Sus formas externas reflejan un cambio significativo en relación a las formas externas tradicionales que prevalecían en la novela mexicana hasta los comienzos del siglo XX y con su renovación de las mismas a través de la literatura de la Revolución, ya Mariano Azuela es responsable de nuevas alternativas.

Javier Icaxa señala que este fenómeno está asociado directamente con el fenómeno mismo de las formas de vida y actitudes que surgen con la Revolución y en su libro La Revolución mexicana y la literatura, escribe, citando a Barbusse, las siguientes palabras:

Tal estado de ánimo, tan agudos problemas, prestan a nuestra época perfil inconfundible. Y sus características aparecen claras en la literatura. Barbusse las define en éstos términos: "La transformación operada en el modo de escribir consiste en lo siguiente: se han eliminado de la palabra escrita sus lentitudes, lo convencional, los circunloquios. Digámoslo también: la cortesía del lenguaje de antaño. Se han roído y recortado las viejas metáforas; se han aplicado más directamente las palabras al objeto o a la idea; se han introducido en la imagen, que es la sustancia del estilo, la nitidez científica, la velocidad, la línea recta, la concisión esquemática. Se ha roto la frase tradicional para darle relieve y reflejos que resalten más. La escritura se ha tornado de ropaje en piel." 49

Concretizada la renovación de estas formas externas desde la aparición de su novela Los de abajo, Mariano Azuela se plantea la integración de estructuras internas innovadoras a estas formas externas ya logradas y consigue

⁴⁹ Javier Icaxa, Op. cit., p. 17.

escribir tres novelas, La Malhora, La Luciérnaga y El desquite, que en sus formas externas y sus estructuras internas pueden considerarse logros literarios que se anticipan a su época.

RECAPITULACION

El estudio de la literatura de la Revolución mexicana y las influencias que ha tenido esta literatura en obras mexicanas e hispanoamericanas posteriores aún no ha sido completado. Las proyecciones originales que definían la literatura de la Revolución como el conjunto de obras que contenían este fenómeno como elemento de su temática, describían este hecho histórico o valorizaban las consecuencias del mismo ha dado paso a nuevas interpretaciones de esta literatura que han encontrado elementos revolucionarios más allá del aspecto temático y descriptivo. La literatura de la Revolución mexicana cuenta en su repertorio con obras que, aunque no resultan ser de la Revolución por su contenido temático, son obras revolucionarias por su estilo, su estructura, el uso innovador de los procesos narrativos, el lenguaje y otros aspectos que son resultado indirecto del cambio que la Revolución trajo a la literatura.

Mariano Azuela, iniciador de la modalidad literaria conocida como literatura de la Revolución, manifiesta en su obra literaria una actitud creativa e innovadora que supera las limitaciones de la tradición que sufría la novela mexicana de su tiempo y se convierte en escritor innovador y revolucionario en muchos aspectos.

Para dar comienzo a su labor como escritor revolucionario, su novela Los de abajo establece el interés original en el fenómeno histórico de la Revolución como una realidad que puede y debe convertirse en literatura, abriendo las puertas

a todo un conglomerado de escritores y obras que retomarán este interés y le darán continuidad y desarrollo.

Como aportación adicional, Mariano Azuela altera el patrón de uso de las formas del lenguaje que manifiestan las novelas mexicanas tradicionales y da origen a una nueva forma de escribir, un estilo distinto, que puede recoger y proyectar toda la realidad y la violencia que se encierra en el hecho revolucionario en una forma más eficiente. Con la Revolución, el pueblo mexicano sufre un cambio violento en sus formas de vida que altera todos los órdenes sociales, los valores y los conceptos estéticos, creándose una realidad nueva que no puede describirse a través de las formas del lenguaje ni los movimientos literarios que se cultivaban antes de la Revolución.

Los movimientos literarios de escape y evasión que surgen durante el periodo inicial de actividad revolucionaria (como la literatura colonialista) intentan aferrarse a realidades pasadas para las cuales el uso tradicional del lenguaje resultaba apropiado. Contrario a éstos, Mariano Azuela, en su interés de enfrentar con honestidad la realidad revolucionaria que vive, entiende que se hace necesaria la implementación del uso de nuevas formas del lenguaje y un nuevo estilo que también resulten revolucionarios, y los ensaya en Los de abajo, con mucho éxito.

Luego de haber iniciado estos cambios en el uso del lenguaje y el interés temático prevaleciente en las novelas mexicanas, el autor reincide en su interés innovador, ensayando

nuevas formas en la estructuración de sus novelas, los procedimientos narrativos y la organización de las secuencias narrativas, el uso de técnicas novedosas, las formas para lograr la caracterización de los personajes y la gravitación de lo temporal. En estos aspectos, resulta ser tan innovador que la crítica de su época es incapaz de entender la funcionalidad de estos recursos y valorizar sus logros y las proyecciones que tienen estos experimentos literarios en la literatura mexicana e hispanoamericana en general.

(La Malhora, La luciérnaga y El desquite, novelas que resultan ser el producto de este interés del autor en cultivar nuevas técnicas, no reciben el apoyo del público mexicano y pasan prácticamente desapercibidas en los ojos de los lectores de su época, originando una actitud de frustración y desaliento en el autor, que posteriormente le lleva a retornar a sus técnicas anteriores a la trilogía.

Entre estas obras se destaca La Malhora, con la cual se inicia esta etapa de renovación técnica en el autor, y que resulta de especial interés por un gran número de factores. En esta obra, Azuela consigue crear un personaje, Altagracia-La Malhora, cuya caracterización, desarrollo y problemática constituyen un logro significativo.

Aunque La Malhora, como personaje, evidencia poseer características comunes a muchos otros personajes de aparición anterior a la suya, su imagen y sus circunstancias se fijan en la mente del lector en una forma impactante. La niña-mujer

seducida y lanzada a la prostitución, la adicción, el alcoholismo y la criminalidad por voluntad del destino y de una sociedad incapaz de ofrecerle unas mejores formas de vida, se convierte en una nueva heroína trágica en su lucha contra su existencia, su herencia y su condición.

Los personajes que la rodean se integran a la acción y cumplen su función como agentes de la vida y la sociedad que Mariano Azuela pretende criticar, creando un cuadro magistral del mundo delictivo del barrio de Tepito, deshumanizado e inmoral como resultado de la miseria, la frustración y la falta de educación.

En la creación del ambiente de la novela La Malhora radica otro de los logros del escritor. A través del innovador recurso del contrapunto, Mariano Azuela va tejiendo la creación de un ambiente, el mundo del barrio de Tepito, que combina dos atmósferas opuestas: la frialdad del mundo exterior de las calles en contraposición al calor y movimiento del mundo interior de las pulquerías.

A estos efectos antes señalados deben añadirse el recurso de la narración en primera persona, proyectando la interpretación de la realidad que puede hacer un médico demente; la penetración en el subconsciente de un personaje a través de la recreación de su delirio, matizando distintos niveles de conciencia; el uso del dato escondido en elipsis y en hipérbatom; la interrupción violenta del hilo narrativo, las descripciones o los diálogos, para crear efectos especiales; la ruptura con la continuidad temporal cronológica a través

de la retrospectiva; los cambios de ritmo y de intensidad en la escala de narración y el uso de acercamientos que parten de descripciones panorámicas y van reduciéndose hasta constituir "close ups".

Todas estas innovaciones literarias, aunque no producen cambios inmediatos en el ambiente literario mexicano, se recogen en escritores mexicanos e hispanoamericanos posteriores a Azuela que ensayan, repiten y desarrollan estas modalidades técnicas hasta lograr alcanzar la atención de la crítica mundial con obras más logradas y trabajadas. A pesar del anonimato inicial, la nueva crítica contemporánea ya ha comenzado a concederle a Azuela su legítima posición como innovador en las letras mexicanas e hispanoamericanas. Nuevos estudios de la obra de Mariano Azuela podrán reafirmar y justificar aún más su importancia como escritor.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras de Mariano Azuela:

1. Obras completas, Vol. I., Prólogo de Francisco Monterde., México, Fondo de Cultura Económica, 1958, xxiii-1126 págs.
2. Obras completas, Vol. II., México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 1131 págs.
3. Obras completas, Vol. III., Bibliografía por Alf Chumacero., México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 1307 págs.

II. Estudios y trabajos sobre Mariano Azuela:

1. Abreu Gómez, E., La mitad de la Verdad, sobre: Azuela, Mariano, El camarada Pantoja, Letras de México, México, 1937, núm. 20, pág. 4.
2. Adoum, Jorge Enrique, Mariano Azuela, el novelista de la Revolución, Letras del Ecuador, Quito, 1952, VI, núm. 75-76, [sin pág.]⁺
3. Andino, Berto, Los juegos políticos, clasistas y étnicos en las novelas de Mariano Azuela sobre la Revolución mexicana, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, abril de 1981, núm. 370, págs. 144-150.
4. Arango L., Manuel Antonio, Aspectos sociales en ocho escritores hispánicos, Bogotá, Colombia, Ediciones Tercer Mundo, 1981, 175 págs.
5. Arellano, Jesús, El Dr. Leal estudia a Azuela, "El Nacional", México, 11 de febrero de 1962.
6. _____, sobre: Azuela, Mariano, La Maldición, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 232 págs., "El Nacional", México, 14 de octubre de 1955.

⁺ Esta anotación entre corchetes indica que no pudo señalarse el número de la página del artículo debido a que se trabajó con recortes que no tenían la información bibliográfica completa. Una anotación entre corchetes que lea "sin núm." señalará que no se pudo señalar el número de la revista por razones similares.

7. Arias Campoamor, J. F., Baroja y Azuela, Correo Literario, Madrid, 1952, III, núm. 45, [sin pág.].
8. Azuela, Salvador, De la vida y pensamiento de Mariano Azuela, Universidad de México, México, 1952, VI, núm. 66, [sin pág.].
9. _____, La obra literaria de Zolá en el juicio de Mariano Azuela, El Libro y el Pueblo, México, 1964, IV, núm. 13, págs. 5-7.
10. Benítez, Nelva, Los de abajo, de Mariano Azuela, "El Nacional", México, 6 de abril de 1964, pág. 16.
11. Berler, Beatrice, Azuela y la veracidad histórica, Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Pennsylvania, 1966, XXXII, págs. 289-305.
12. Bermúdez, Elvira, Mariano Azuela, novelista, "La República", México, enero de 1956, pág. 22.
13. Bertrand de Muñoz, Maryse, Un paralelismo estructural: Los de abajo, de Mariano Azuela y For Whom the Bells Tolls, de Ernest Hemingway, La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, julio-diciembre de 1971, XIX, núm. 73-74, págs. 237-246.
14. Caldillo Madrigal, Salvador, La obra novelística de Mariano Azuela, La Nueva Democracia, Nueva York, 1962, XLII, núm. 4, págs. 38-40.
15. Chumacero, Alf, sobre: Azuela, Mariano, Obras completas, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 2 volúmenes, "Novedades", México en la Cultura, México, 21 de diciembre de 1958.
16. Crow, J. A., sobre: Azuela, Mariano, Los de abajo, Edited by J. E. Englekirk and L.B. Kiddle, The Modern Language Forum, Los Angeles, California, 1940, XXV, núm. 43, [sin pág.].
17. De Paola, Luis, Azuela o el primer desencanto, Nueva Estafeta, Madrid, febrero de 1981, núm. 27, págs. 97-98.
18. Díaz Fernández, J., sobre: Azuela, Mariano, Los de abajo, "El Sol", Madrid, 26 de agosto de 1927.
19. Díaz Plaja, Guillermo, Presencias americanas en nuestros años "veinte" (V) 1921: Mariano Azuela, La Estafeta Literaria, Madrid, 1974, núm. 544, pág. 9.
20. Díez Canedo, E., sobre: Azuela, Mariano, Los de abajo, "El Sol", Madrid, 3 de septiembre de 1926.

21. Englekirk, J. E., The Discovery of Los de abajo, of Azuela, Hispania, Stanford, California, 1935, XVIII, [sin núm.], págs. 52-53.
22. Ferretis, J., Mariano Azuela, Crisol, México, 1935, XIII, págs. 154-158.
23. Fretes, Hilda Gladys, La Revolución mexicana a través de una novela, Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana, Mendoza, Argentina, 1959, I, núm. 1, págs. 83-92.
24. Gallegos, A., El lenguaje popular en las novelas de Mariano Azuela, Tesis de la Universidad de México, 1950, 127 págs.
25. González de Mendoza, J. M., Mariano Azuela y lo mexicano, Cuadernos Americanos, México, 1952, núm. 63, págs. 282-285.
26. _____, Prólogo de Mala Yerba, Universidad, México, D.F., 1937, IV, núm. 20, págs. 13-16.
27. _____, sobre: Azuela, Mariano, Mala Yerba, El Libro y el Pueblo, México, 1934, XII, págs. 553-558.
28. González, Manuel Pedro, Cien años de novela mexicana, de Mariano Azuela, Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Pennsylvania, 1948, XIV, págs. 23-29.
30. _____, Tres autores americanos, Atenea, Concepción, Chile, 1934, XXVI, págs. 180-185.
31. Iduarte, A., sobre: Azuela, Mariano, Nueva burguesía, Revue d'Histoire Moderne, París, 1944, X, pág. 49.
32. Jackson, Richard L., Notas sobre Los de abajo y La negra Angustias, Annali Sezione Romanza, Instituto Universitario Orientale, Napole, 1966, VIII, núm. 2, págs. 261-264.
33. J. C. de T., Riesgo y ventura de un novelista: Mariano Azuela, Estudios Americanos, Sevilla, 1959, XVII, págs. 263-264.
34. Kutéischikova, Vera, Mariano Azuela. Con motivo del 95 aniversario de su nacimiento, Boletín de Información de la Embajada de la URSS en México, México, enero de 1968, XXV, [sin pág.] .

35. Larbaud, Valery, Prólogo a Los de abajo. Traducción de B. Ortiz de Montellano., Contemporáneo, México, 1930, II, núm. 21, págs. 127-143.
36. Latcham, Ricardo A., El realismo mexicano de Mariano Azuela, "El Nacional", Caracas, 19 de enero de 1956.
37. Leal, Luis, Los de abajo 50 años después, "El Nacional", México, 5 de diciembre de 1965, pág. 1.
38. _____, Mariano Azuela, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, 56 págs.
39. _____, Mariano Azuela, novelista médico, Revue d'Histoire Moderne, París, 1962, XXVIII, págs. 295-303.
40. _____, Mariano Azuela, Vida y Obra, México, Editorial de Andrea, 1961, 182 págs.
41. Leiva, Raúl, Epistolario y archivo de Mariano Azuela, Vida Universitaria, Monterrey, México, 1969, XVIII, núm. 962, [sin pág.].
42. Levy, Hurt, La Luciérnaga: Title, Leitmotif, and Structural Unity, Philological Quarterly, Iowa, 1972, 51, núm. 1, págs. 321-328.
43. Mancisidor, José, Mi deuda con Azuela, "El Nacional", México, 25 de agosto de 1927.
44. Mejía Sánchez, Ernesto, Ensayo sobre Azuela, La Gaceta, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, XVI, núm. 17, págs. 3-5.
45. Monterde, Francisco, En torno a Los de abajo, del Dr. Mariano Azuela, Filosofía y Letras, México, 1952, XXIII, págs. 265-269.
46. _____, La etapa del hermetismo en la obra del Dr. Mariano Azuela, Cuadernos Americanos, México, 1952, núm. 63, págs. 286-288.
47. _____, La novela inicial de la Revolución mexicana, "El Nacional", 3 de agosto de 1958.
48. _____, Mariano Azuela y la crítica mexicana; artículos, estudios y reseñas, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, 183 págs.

49. Moore, E. R., Biografía y Bibliografía de don Mariano Azuela, Abside, México, 1940, IV, núm. 3, págs. 50-64.
51. Moral, Agustín, Forma y estilo de Mariano Azuela, El Libro y el Pueblo, México, octubre-diciembre de 1966, núms. 21-23, págs. 53-55.
52. Murad, Timothy, Animal Imagery and Structural Unity in Mariano Azuela's Los de abajo, Journal of Spanish Studies Twentieth Century, Kansas, Fall 1979, VII, núm. 2, págs. 207-221.
53. _____, Foreshadowing, Duplication, and Structural Unity in Mariano Azuela's Los de abajo, Hispania, Boston, December 1981, LXIV, num. 4, págs. 550-556.
54. Murillo, Cruz, Héctor, Azuela y el Fondo de Cultura Económica, La Gaceta, Fondo de Cultura Económica, México, 1967, XIV, núm. 160, [sin pág.] .
55. Nemptzow, Mary, Esa sangre, una novela inédita del Dr. Mariano Azuela, Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Pennsylvania, 1947, XIII, núm. 26, págs. 65-70.
56. Palacios, Emmanuel, Mariano Azuela, Un testimonio literario, Xallixtlíco, Guadalajara, México, 1952, núm. 9, págs. 5-17.
57. Rama, Angel, El perspectivismo social en la novela de Mariano Azuela, Revista Iberoamericana de Literatura, Montevideo, Uruguay, 1966, I, núm. 1, págs. 63-94.
58. Ramos, Raymundo, Tres novelas de Mariano Azuela: La Malhora, La Luciérnaga y El desquite. Prólogo de..., México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 177 págs.
59. Robe, Stanley L., Dos comentarios de 1915 sobre Los de abajo, Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Pennsylvania, abril-junio de 1975, XLI, núm. 91, págs. 267-272.
60. Robledo Esparza, Cecilia Elvira, Expresión de la realidad mexicana en las obras de Mariano Azuela, Armas y Letras, Monterrey, México, 1962, V, núm 1-2, págs. 25-44.

61. Rodríguez Coronel, Rogelio, Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución mexicana, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1975, 236 págs.
62. Rodríguez Monegal, Emir, Mariano Azuela inédito, "Marcha", Montevideo, 10 de agosto de 1956.
63. _____, Mariano Azuela y la novela de la Revolución mexicana, Número, Montevideo, 1952, IV, núm. 20, págs. 199-210.
64. Salazar, Alejandro, Los de abajo, ¿novela revolucionaria?, "El Nacional", México, 18 de noviembre de 1962, pág. 2.
65. Sánchez, Luis Alberto, Las obras de Azuela saben a revelación y a revolución, La Gaceta, Fondo de Cultura Económica, México, agosto de 1960, [sin pág.] .
66. _____, Mariano Azuela, Revista Nacional de Cultura, Caracas, 1962, XXIV, núm. 151-152, págs. 117-127.
67. _____, sobre: Azuela, Mariano, Obras completas, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 3 volúmenes, Actes de IVE. Congrèss International de Littérature Comparée, La Haye, 1960, núm. 44, págs. 112-113.
68. Santamaría, Enrique Marcos, El machismo en México y tres novelas de Mariano Azuela, Tesis de la Universidad de Nuevo México, 1976, 184 págs.
68. Santana, Jorge A., El oportunista en la narrativa de Mariano Azuela, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1973, XCII, núm. 275, págs. 297-330.
70. Selva, Mauricio de la, Mariano Azuela, Obras completas, México, 1958, 2 volúmenes, Cuadernos Americanos, México, 1959, XVIII, núm. 2, págs. 271-273.
71. S. V. S., sobre: Azuela, Mariano, Obras completas, Prólogo de Francisco Monterde, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana, Mendoza, Argentina, 1961, III, núm. 3, págs. 157-159.

72. Torres Rioseco, A., Mariano Azuela, Revista Cubana, Habana, Cuba, 1938, XI, págs. 44-72.
73. Woolsey, A. W., Los protagonistas de algunas novelas de Mariano Azuela, Hispania, Stanford, California, 1940, XXIII, págs. 341-348.

III. Bibliografía general:

1. Alexander, Robert J., Today's Latin America, New York, Doubleday & Company, Inc., 1962, 263 págs.
2. Anderson Inbert, E., Historia de la literatura Hispanoamericana (5ta. edición, Tomo II), México, Breviario del Fondo de Cultura Económica, 1966, 466 págs.
3. Azancot, Leopoldo, Fundación de la novela latinoamericana, Índice, Madrid, noviembre de 1968, núm. 237, págs. 33-35.
4. Benedetti, Mario, Letras del continente mestizo, Montevideo, Arca, 1969, 262 págs.
5. Bloch-Michel, La "Nueva novela", Traducción de G. Torrente Ballester, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967, 153 págs.
6. Borinsky, Alicia, ¿Qué leemos cuando leemos?, Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Pennsylvania, octubre-diciembre de 1974, XL, núm. 89, págs. 659-667.
7. Carballo, Emmanuel, Narrativa mexicana de hoy, Prólogo, selección y notas de..., Madrid, Alianza Editorial, 1969, 268 págs.
8. Castagnino, Raúl, El análisis literario, (10ma. edición, ampliada y actualizada), Buenos Aires, Editorial Nova, 1976, 410 págs.
9. De Guzmán, Daniel, México Epico - ensayo socio cultural-, México, Costa-Amic, Editor, 1962, 276 págs.
10. Dorfman, Ariel, Crisis y esperanza de América. La literatura y los problemas del hombre actual, Ercilla, Santiago de Chile, 22 de junio de 1966, I, núm. 620, pág. 60.

11. Franco, Jean, El viaje frustrado de la literatura hispanoamericana contemporánea, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, marzo-abril de 1969, IX, núm. 53, págs. 119-122.
12. Franco Góngora, Joaquín, La seguridad social en México, México, Impresiones Nacionales, 1970, 75 págs.
13. Fuentes, Carlos, La Nueva Novela hispanoamericana, México, Cuadernos de Joaquín Mortíz, 1969, 98 págs.
14. Gamboa, Federico, La novela mexicana, México, Eusebio Gómez de la Puente, Editor, 1914, 27 págs.
15. Garfias.M., Luis, La Revolución mexicana, compendio histórico, político y militar, México, Panorama Editorial, S.A., 1980, 222 págs.
16. González, Manuel Pedro, Trayectoria de la novela en México, México, Ediciones Botas, 1951, 418 págs.
- ✓ 17. González Peña, Carlos, Historia de la literatura mexicana -desde los orígenes hasta nuestros días (XIV edición), México, Editorial Porrúa, S.A., 1981, 362 págs.
18. Gertel, Zunilda, La novela hispanoamericana contemporánea, Buenos Aires, Editorial Columba, 1970, 199 págs.
19. Harss, Luis y Bárbara Dohmann, Into the Mainstream. Conversations with Latin American Writers. New York, Evanston and London, Harper & Row Publishers, 1967, 385 págs.
20. Henríquez Ureña, Pedro, Historia de la Cultura en la América Hispánica. (IX reimpresión), México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 171 págs.
21. Icaza, Xavier, La Revolución mexicana y la literatura, México, Conferencias del Palacio de Bellas Artes, 1934, 49 págs.
22. Jiménez Rueda, Julio, Historia de la literatura mexicana, (V edición), México, Ediciones Botas, 1953, 387 págs.

23. Latcham, Ricardo, Perspectivas de la literatura hispanoamericana contemporánea -la novela-, Atenea, Concepción, Chile, 1958, XXXV, núm. 380-381, págs. 305-336.
24. Llaforge, Jorge, Nueva novela latinoamericana, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969, 309 págs.
25. Loveluck, Juan, La novela hispanoamericana, Chile, Editorial Universitaria Chile, S. A., 1969, 375 págs.
26. Martín, José Luis, Literatura Hispanoamericana Contemporánea, Río Piedras, Editorial Edil, 1973, 393 págs.
27. Mejía Sánchez, Ernesto, Observaciones sobre la novela latinoamericana contemporánea, Espiral, Bogotá, septiembre de 1967, núm. 103, págs. 5-12.
28. _____, Examen de la novela latinoamericana, Letras del Ecuador, Quito, abril de 1969, XXIV, núm. 182, págs. 4-5.
29. Navarro, Joaquina, La novela realista mexicana, México, Compañía General de Ediciones, 1955, 333 págs.
30. Octavio Prinzo, Juan, La temática de la novela hispanoamericana, FiloloskiPregled, Belgrado, 1964, III-IV, [sin núm.], págs. 89-101.
31. Ortega, Julio, La contemplación y la fiesta, ensayos sobre la nueva novela latinoamericana, Lima, Editorial Universitaria, 1968, 112 págs.
32. Ortiz Mac Cormick, Ricardo, La novela de la expectativa o la exploración, Letras Nacionales, Bogotá, enero-febrero de 1967, XII, [sin núm.], págs. 34-40.
33. Rama, Angel, Diez problemas para el novelista latinoamericano, Casa de las Américas, La Habana, octubre-noviembre de 1964, XXVI, [sin núm.], pág. 31.
34. Razza, Luis G., Panorama de la actual literatura latinoamericana, La Habana, Casa de las Américas, 1969, 282 págs.

35. Roa Bastos, Augusto, Imagen y perspectiva de la literatura hispanoamericana actual, La Universidad, San Salvador, enero-febrero de 1968, año I, [sin núm.], págs. 7-17.
36. Rodríguez Lapuente, Manuel, Historia de Iberoamérica, Barcelona, España, Editorial Ramón Sopena, S. A., 1968, 679 págs.
37. Rodríguez Monegal, Alfonso, Los nuevos novelistas, Ideas, Artes y Letras, Lima, enero-junio de 1968, año XIX, núm. 71-72, pág. 2.
38. Rodríguez Rivera, Guillermo, Notas sobre el desarrollo literario hispanoamericano, Casa de las Américas, La Habana, mayo-junio de 1969, IX, núm. 54, págs. 154-163.
39. Sánchez, Luis Alberto, Historia General de América (3 Tomos), Madrid, España, Ediciones Rodas, 1972, 1304 págs.
40. Santamaría, Francisco J., Diccionario de mexicanismos (Tercera edición), México, Editorial Porrúa, 1978, 1207 págs.
41. Sardiña, Ricardo R., Breve historia de Hispanoamérica, Cincinnati, Ohio, South Western Publishing, Co., 1982, 407 págs.
42. Seymour-Smith, Martin, Who's Who in Twentieth Century Literature, New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1976, 573 págs.
43. Solórsano, Carlos, La novela y el teatro en Hispanoamérica, Siempre, México, 22 de enero de 1969, núm. 813, págs. xi-xii.
44. Vargas Llosa, Mario, Novela primitiva y novela de creación en América Latina, Revista de la Universidad de México, México, D.F., junio de 1969, XXIII, núm. 10, págs. 29-36.
45. Vilanova, Antonio et al, Las Literaturas contemporáneas en el mundo, Barcelona, España, Editorial Vicens-Vives, 1967, 420 págs.
46. Warner, Ralph E., Historia de la novela mexicana en el siglo XIX, México, Antigua Librería Robredo, 1953, 130 págs.

47. Yankas, Lautaro, Valores de la narrativa hispanoamericana actual, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, agosto de 1967, XXXVI, núm. 236, págs. 334-379.

INDICE

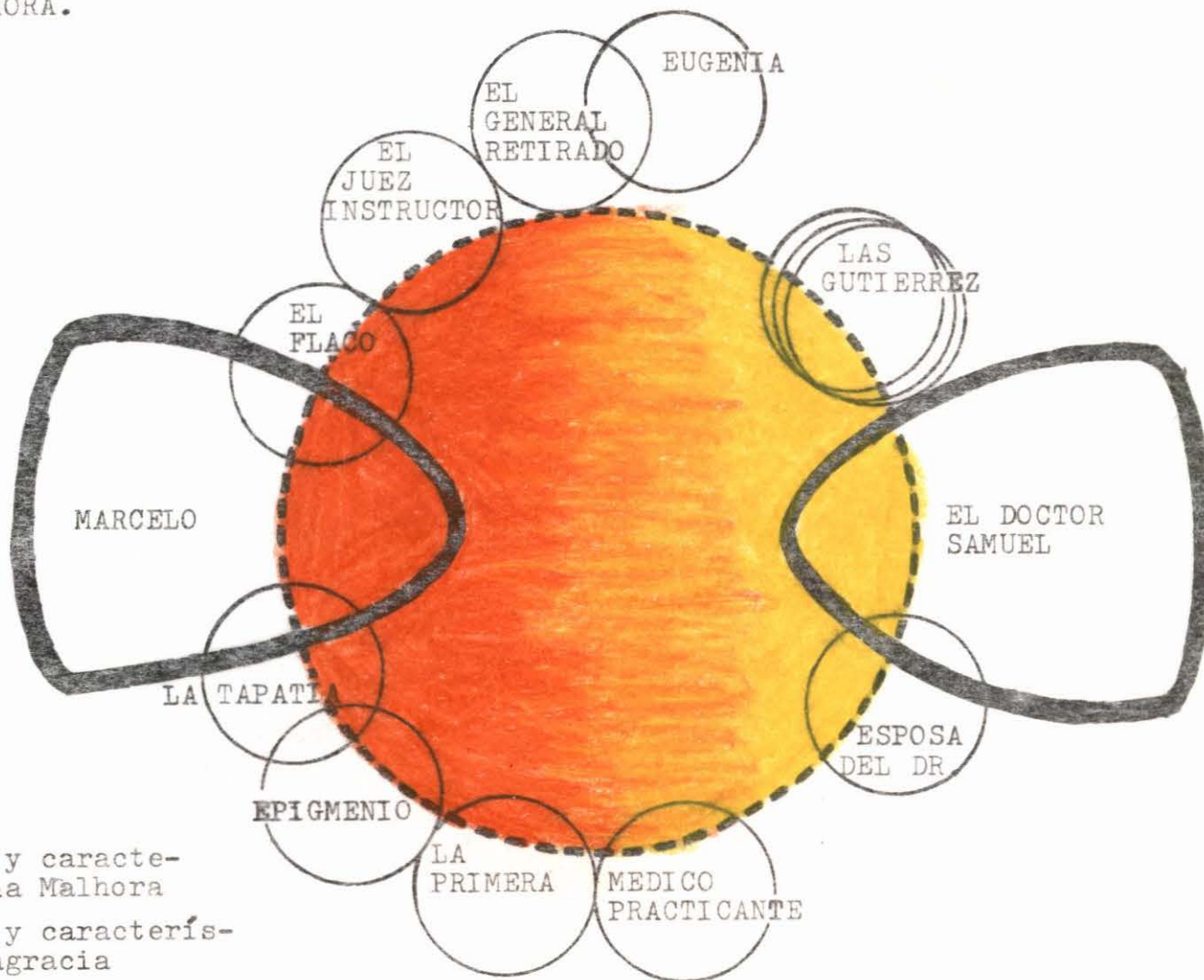
Introducción	i
La obra literaria de Mariano Azuela en su contexto.	1
Momento histórico.....	1
Contexto literario.....	9
La obra literaria de Mariano Azuela.....	27
<u>La Malhora</u>	37
Contenidos.....	45
Explicación del título.....	45
Materiales narrativos.....	47
Temas.....	51
Gravitación de lo temporal.....	71
Dimensión espacial.....	74
Estructuras y procedimientos.....	83
Organización de los materiales.....	83
El narrador.....	93
Procesos narrativos.....	96
Novedades técnicas.....	99
Los personajes.....	107
Procedencia social.....	107
Métodos de caracterización.....	114
Problemas que encarnan los personajes.....	121
Formas externas.....	135
Vocabulario.....	135
Categorías morfológicas.....	141

Imágenes.....	145
Relación entre las formas externas y el contenido	147
Recapitulación.....	150
Bibliografía.....	155
Índice.....	166

APENDICE I

ILUSTRACIONES GRAFICAS DE ALGUNAS ESTRUCTURAS Y
ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA NOVELA LA MALHORA,
DE MARIANO AZUELA

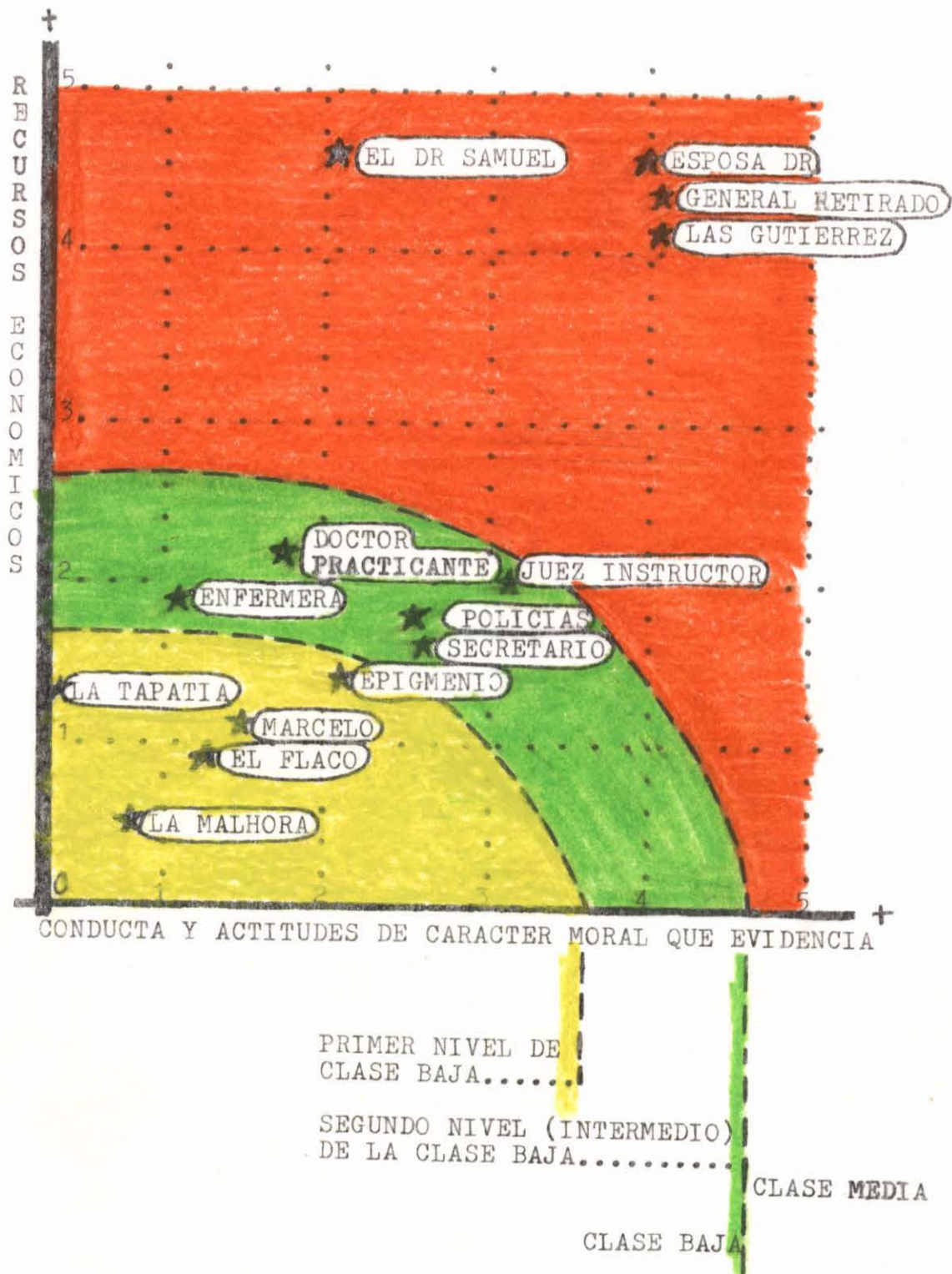
Gráfica 1 : GRAVITACION Y PENETRACION DE LOS PERSONAJES EN LA IDENTIFICACION DE LA PERSONALIDAD DE LA MALHORA.



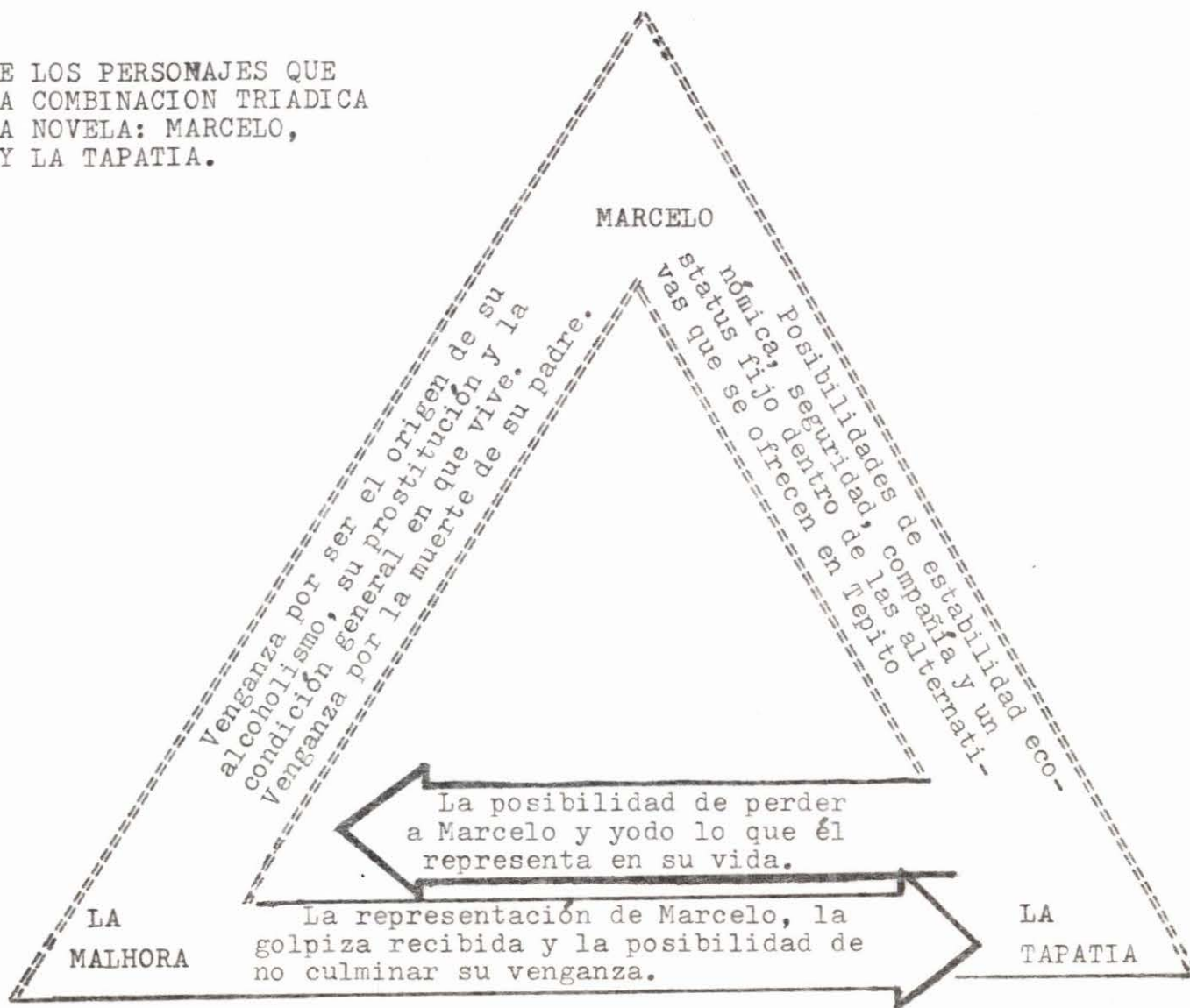
Leyenda:

- (with dashed border): Proyecciones y características de la Malhora
- (with dotted border): Proyecciones y características de Altagracia
- (solid): Personajes de la novela
- ◻ (thick black outline): Personajes representativos de actitudes antagónicas

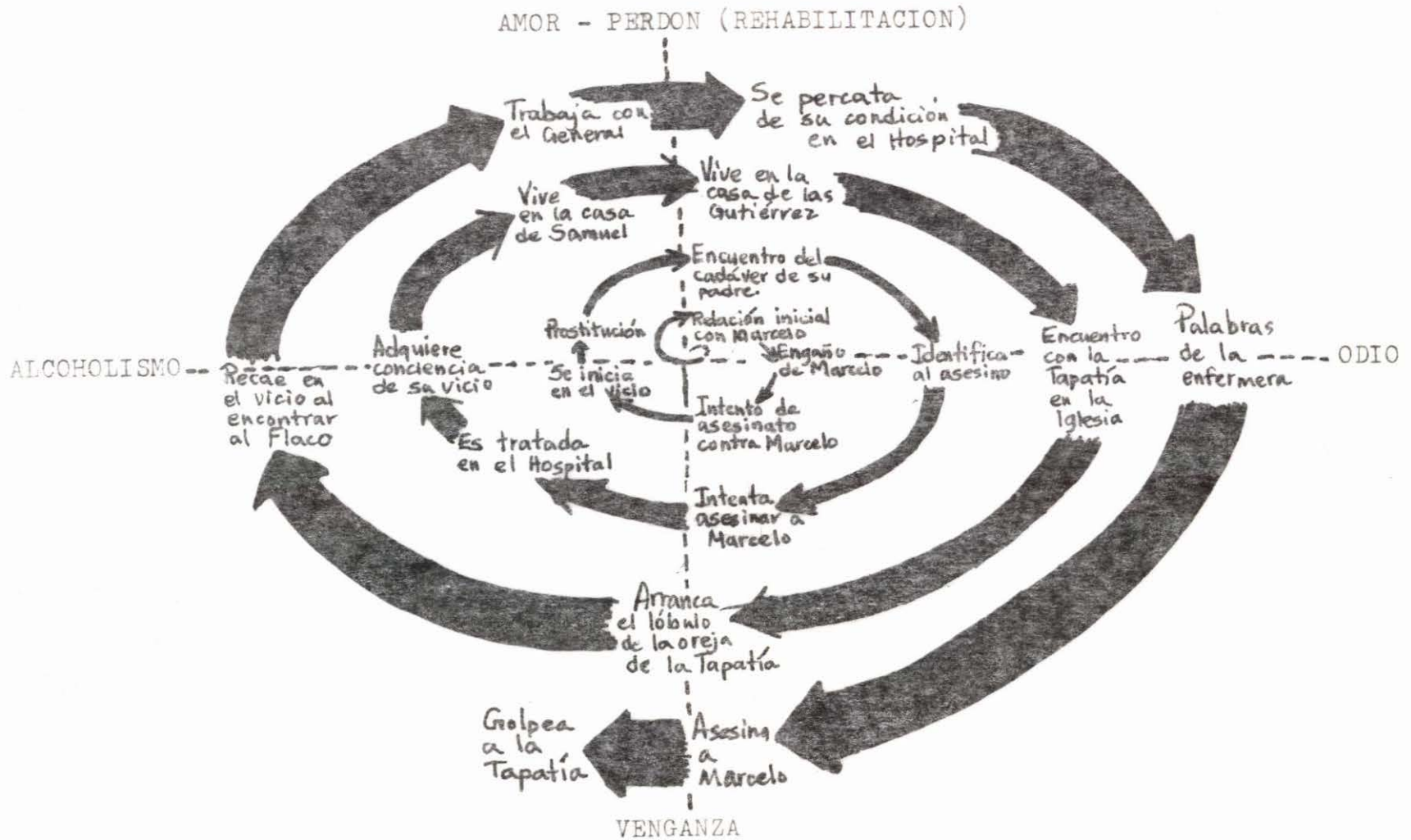
Gráfica 2 : UBICACION DE LOS PERSONAJES EN NIVELES SOCIALES



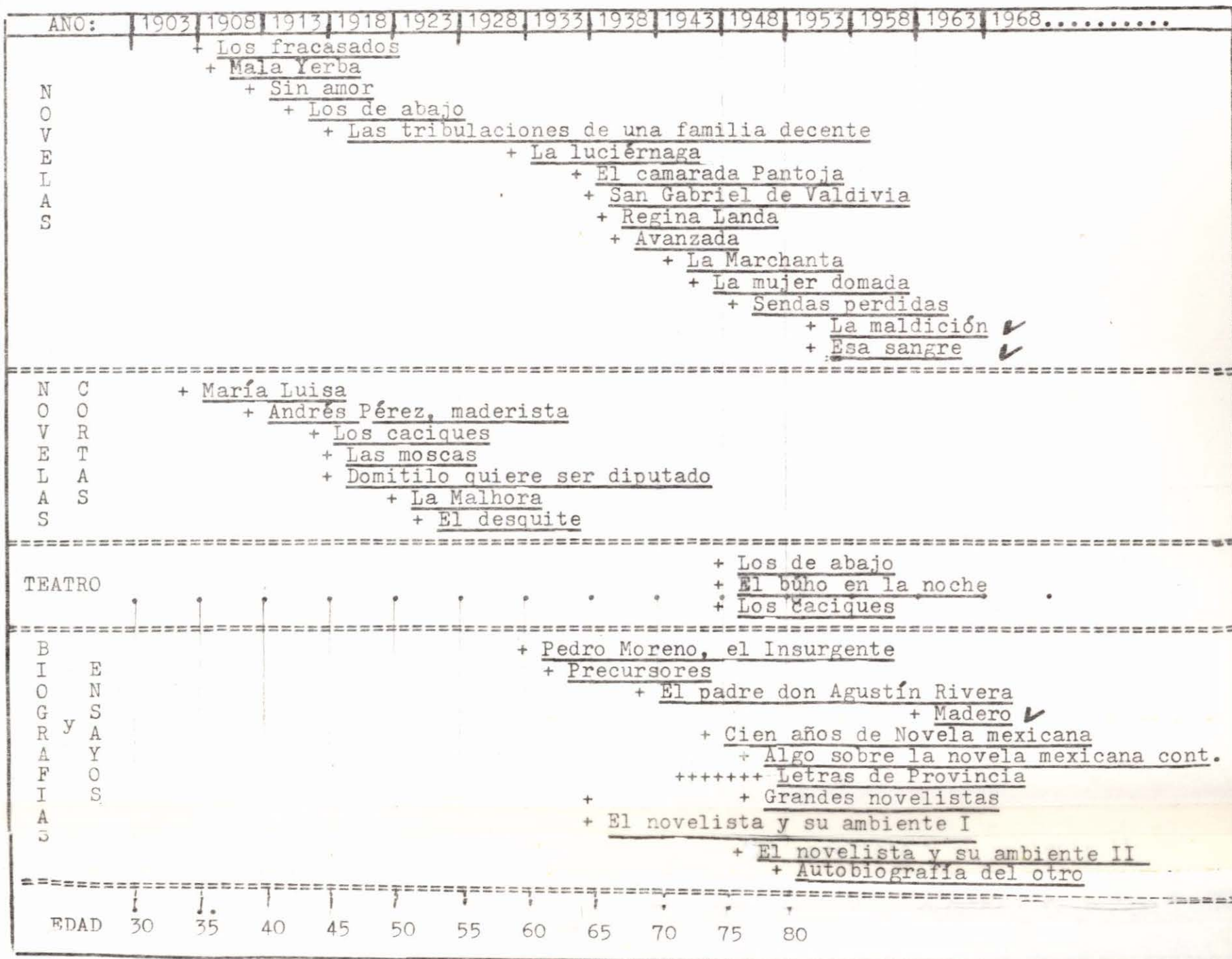
Gráfica 3 : ACTITUDES DE LOS PERSONAJES QUE CONFORMAN LA COMBINACION TRIADICA BASICA DE LA NOVELA: MARCELO, LA MALHORA Y LA TAPATIA.



Gráfica 4 : MOVIMIENTOS EN ESPIRAL DE LA MALHORA EN SU PROCESO DE DESARROLLO DE ACTITUDES PARA RESPONDER A LOS HECHOS QUE CONFORMAN LA ACCION



Gráfica 5 : CRONOLOGIA DE LAS OBRAS MAS IMPORTANTES DE MARIANO AZUELA GONZALEZ



✓ : Publicados póstumamente