

Presencia del lenguaje cinematográfico en la narrativa moderna de Mariano Azuela: un análisis comparativo

CON SUS NOVELAS vanguardistas, *La malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1932), Azuela se aparta de la línea trazada por su famosa novela, *Los de abajo*. En ellas, deja de lado su temática, y la Revolución, si está presente, sirve únicamente como telón de fondo para dramas más personales; adquiere un tono intimista, disminuye la crítica social para volverse moral y ética, explora el pensamiento de sus personajes y su percepción —muchas veces alterada— de la realidad¹. Finalmente, con la experimentación de técnicas vanguardistas, dichas novelas alcanzan una complejidad estilística que las hace inaccesibles al público e, incluso, a la crítica de la época, que al no tener parámetros para juzgarlas, prefiere ignorarlas².

¹ Eliud Martínez en *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*, señala: “es esta preocupación por la realidad interna lo que lleva a Azuela de la novela puramente social a la novelística moderna” (33).

² Según el propio autor en sus *Páginas autobiográficas* envió *La malhora* a un concurso de novela con “fundadas esperanzas de un éxito [...] obtuv(o) una sorpresa como pocas h(a) tenido en (su) vida de viejo batallador: el Jurado declaró desierto el concurso” (175). *El desquite* es, a la fecha, la novela experimental más incomprendida e ignorada del doctor Azuela, “*El desquite* no obtuvo éxito ni en México ni en el extranjero” (176). En cambio, *La luciérnaga* corrió mejor suerte entre los literatos, pero acabó la imagen de Azuela de escritor popular y sencillo pues su primera edición se empolvó en los estantes de las librerías, sin ser comprada ni, por supuesto, leída. “*La luciérnaga* [...] ha sido el mayor éxito literario que he tenido en mi vida, al mismo tiempo que el fracaso económico más rotundo” (176).

Los pocos críticos que arriesgan unas palabras, las califican de “barrocas y herméticas” (Francisco Monterde), novelas de “atardecer” (Luis Leal) o de “transición” (Manuel Pedro González). Aún, quienes comprenden más claramente su sesgo vanguardista las consideran inacabadas o mal logradas. Enrique Anderson Imbert diagnostica a Mariano Azuela contagiado de “estridentismo”, y con “unas pocas ronchas sobre la piel” (443). Asimismo se alegra de que eventualmente “recobr(ara) la salud y volvi(era) a lo suyo, que era la crónica, la crítica sociales” (443).

La malhora... El desquite... y La luciérnaga, constituyen una trilogía de novelas de técnica espuria, prestada, conscientemente mimética y estafalaria. Por contraste con anteriores [...] carece de autenticidad tanto como de viabilidad artística. En estas tres novelas —tan celebradas por algunos critiquillos con espíritu de “snobs”— todo es ficticio, fingido, extraño al arte de narrar que el doctor Azuela había perfeccionado en sus obras anteriores. Es una fórmula artificiosa y artera, impuesta por el snobismo ambiente y, por lo tanto, bastarda y sin legitimación posible (González, 168).

No cabe duda que se trata de críticas miopes, sin embargo, es una actitud enclavada en una época en donde la única revolución concebible era la política y social que aconteció en el país durante la segunda década del siglo, y no una revolución en el arte y en las letras, de la que Azuela parece precursor (en lo que a narrativa concierne).

Las primeras décadas del siglo fueron especialmente activas en la producción de nuevos estilos y estructuras artísticas. En primer lugar, se encuentran los movimientos vanguardistas europeos: surrealismo, futurismo, dadaísmo; también, la introducción de novedades estructurales narrativas como el monólogo interior, el

fluir de la conciencia, la libre asociación de ideas —provenientes, en gran medida, del auge del psicoanálisis— que alcanzaron su máxima exposición con James Joyce.

Por otro lado, son los años de formación del lenguaje cinematográfico³; con la introducción del movimiento de cámara y el montaje, el cine deja de ser un mero reproductor de la realidad y se inicia su uso con fines discursivos, para lo que requiere una narrativa propia⁴. Sus elementos son recuperados por algunas corrientes literarias de vanguardia, en particular el futurismo, y más tarde por la novela, empleando técnicas como el pancronismo, los saltos temporales, la fragmentación en secuencias y la estereoscopia (alternancia de diversos puntos de vista o narradores en primera y tercera persona, en otras palabras, entre una visión objetiva y una subjetiva) empleados por Conrad, Huxley, Woolf y los norteamericanos de la generación perdida, William Faulkner y John Dos Passos⁵.

Durante los años cincuenta, Umberto Eco publica sus aproximaciones teóricas en torno a la obra de arte abierta. Según él, ésta consiste, a grandes rasgos, en la elaboración de textos deliberadamente polisémicos, con ciertas ambigüedades y espacios de indeterminación, de manera que se propicie la participación activa del

³ En estos años encontramos la mayor producción del norteamericano Griffith y de los soviéticos, Eisenstein y Pudovkin.

⁴ A pesar de sus malas experiencias con la venta de argumentos y guiones para películas, Azuela se muestra entusiasta por el cine narrativo y señala, “para mí, el cine fue uno de los hallazgos más venturosos, más que por lo que en sus comienzos daba por lo mucho que prometía. Cuando pasados sus primeros balbuceos comenzaron las tímidas y torpes tentativas de hacer drama y comedia [...] me regocijé en lo más íntimo de mi alma” (*Páginas autobiográficas*, 216).

⁵ A pesar de su preferencia por el estilo conciso y sencillo, Azuela se reconoce admirador de los estilos de Huxley, Faulkner, Woolf y Wassermann (*Páginas autobiográficas*, 178 y 181).

lector o del espectador, según sea el caso, en la resolución de las ambigüedades y en su interpretación particular de la obra. De acuerdo a Eco, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, los artistas empezaron a adquirir conciencia de la importancia de dicha apertura y a emplear distintas técnicas que la generaran; las expuestas en el párrafo anterior fueron algunas de éstas.

La poética de la obra “abierta” tiende, [...] a proveer en el intérprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada (Eco 1984 74-75).

En *Páginas autobiográficas*, Mariano Azuela presenta una actitud contradictoria en lo concerniente a la novela moderna y su incursión en ésta. Por un lado, considera los ejercicios estructurales y estilísticos trucos gastados de ilusionismo, provocados por la vanidad de sus autores; y por otro, admira los trabajos experimentales de escritores extranjeros, “las novelas cuajadas modernas, digamos las de Faulkner o de Virginia Woolf, no sólo merecen la atención sino los más calurosos aplausos de los lectores que no son bobos fáciles de embaucar”. De igual forma, pese a considerar estos procedimientos ajenos a su narrativa habitual, concisa y sencilla, Mariano Azuela experimentó con ellos durante la década de los veinte; en sus propias palabras: “acertar con las nuevas tendencias es el afán que impulsa de vez en vez al novelista a dar un viraje en su técnica”⁶.

Así nacieron sus tres novelas, *La malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1932), siendo esta última la de mayor acep-

⁶ Mariano Azuela, citado por Raimundo Ramos en su prólogo a *Tres novelas*. Fondo de Cultura Económica, 1995, 10. *Páginas autobiográficas* (178).

tación entre la crítica que considera a las dos anteriores como ejercicios, más o menos fallidos, en relación con la tercera, proclamada como una de las mejores novelas del autor⁷. Lo más notable es su digno resultado pese al desprecio del autor por las técnicas y estructuras narrativas modernas.

Después del éxito incompleto de *La luciérnaga*, tuve una sensación de vergüenza de haber incurrido en este truco tan sobado ahora de martirizar las palabras, para dárselas de inteligente, ingenioso y agudo... Reconozco que decir las cosas con claridad es exponerse a que lo califiquen a uno cuando menos de tonto, pero es más decente, más honrado (Azuela 177).

Eliud Martínez reivindica los valores literarios de las tres novelas, justificando el empleo de novedades técnicas y estructurales en ellas. En dicho libro se nos muestra un Azuela distinto, el escritor comprometido socialmente e iniciador de la Novela de la Revolución Mexicana⁸ sino como el artista creativo en constante búsqueda de más y mejores medios de expresión.

Como muchos de sus contemporáneos europeos y norteamericanos, Mariano Azuela está al día en la evolución y desarrollo seguido tanto en las otras artes como en la teoría crítica y artística. Tendencias europeas tales como cubismo, futurismo, imaginismo, dadaísmo, surrealismo y estridentismo mexicano, dejan su marca en las tres novelas modernas en: la estructura narrativa fragmentada y discontinuada, la supresión de conectivas sin-

⁷ Sin embargo, una lectura de las tres novelas revela los valores literarios de cada una, en tal sentido elabora Eliud Martínez su trabajo *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*.

⁸ Título tan sobado y amplio que abarcó prácticamente toda la narrativa mexicana de la primera mitad del siglo, baste recordar que *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y *La muerte de Artemio Cruz*, pese a tocar la revolución tangencialmente, son consideradas dentro de este rubro.

tácticas, el énfasis en la imagen, el destrozamiento y reensamble de formas para crear nuevas estructuras, la dislocación y sobreimposición del tiempo y la simultaneidad, así como en la atención dada al dinamismo de la tecnología y la vida moderna (Eliud 108).

Como sugiere Martínez, la novedad de Azuela no fue temática sino estructural. Al contrario de sus demás novelas, la Revolución Mexicana en estos casos es un agente externo y no su tema dominante; es mucho más clara su relación con las novelas naturalistas francesas de Zola, Balzac y los hermanos Goncourt. De manera que las tres novelas de Azuela se encuentran a caballo entre dos siglos, con temas, personajes y tratamientos enclavados en el siglo XIX, pero con estilo y estructuras vanguardistas del XX⁹.

Las tres novelas tienen cierta unidad temática, sus personajes de una manera u otra vienen a menos, refugiándose en el alcohol, la promiscuidad y las drogas, lo que acelera su degradación física y moral, hasta que terminan en la miseria humana absoluta. El tratamiento de éstas no es objetivo, es más, se trata de narraciones ejemplares y moralizantes que buscan una denuncia social y, sobre todo, ética.

La malhora es la historia de Altagracia, una prostituta alcohólica que trama la venganza en contra del asesinato de su padre y raptor, Marcelo, un pintor de brocha gorda, y su cómplice, la dueña de una pulquería, la Tapatía. Desde la infancia está predestinada al

⁹ Azuela sugiere en sus páginas autobiográficas esta doble influencia de los novelistas naturalistas del XIX y los vanguardistas del XX: "Si hoy leemos a Huxley, Faulkner o a Wassermann, por ejemplo, de preferencia a Dickens o a Balzac, esto no significa superioridad de aquéllos sobre éstos, sino simplemente que sus temas y formas de expresión se ajustan con más acierto al gusto y sensibilidad de nuestro tiempo, corren paralelamente con las corrientes espirituales de hoy y plantean los problemas que nos atraen" (*Páginas*, 178).

alcoholismo pues ambos padres lo padecían. A lo largo de los once años que transcurren en la novela, el lector es testigo de sus numerosos intentos de regeneración para verla caer una y otra vez en su adicción por el pulque. Su historia nos recuerda *Germinie Lacerteux* de los hermanos Goncourt y *Santa* de Gamboa. De las tres novelas, ésta es la que más reminiscencias naturalistas posee.

El desquite trata del matrimonio sin amor de Lupita con Blas, un rico comerciante sin escrúpulos ni educación. Tras la inexplicable muerte de Blas, Lupita es acusada de asesinato por su hijo adoptivo, Ricardo, quien pretende la herencia. El abogado Martín, un enamorado de juventud de Lupita, la defiende y se casa con ella. Sin embargo, las situaciones anteriores han hecho estragos en la mente de su mujer, quien alucina con el fantasma del marido muerto.

Por último, *La luciérnaga*, retoma muchos elementos de *Las tribulaciones de una familia decente*, así como de *La malhora*; nuevamente se trata de una novela urbana, y la manera en que los barrios bajos y sus hampones corrompen a una familia provinciana llegada a la ciudad en busca de fortuna. El avaro José María, hermano del padre de la familia, les niega el dinero que ha robado de su herencia, con el que presumiblemente hubieran mejorado su situación. Dionisio cae fácilmente en las garras del alcoholismo que lo hace responsable de varios crímenes —narcotráfico, asesinato involuntario de varios pasajeros contra los que choca su camión en estado de ebriedad, un atentado contra la vida de su familia y, finalmente, el asesinato de su hermano José María—. Los dos hijos mayores mueren, María Cristina es asesinada durante una orgía con altos funcionarios públicos; Sebastián muere de tuberculosis. Tras su muerte, su madre, Conchita, regresa a la provincia con sus dos hijos menores para rehacer su vida.

Como se puede atestiguar, los temas no son originales ni distintos a los de las novelas decimonónicas; sin embargo, el empleo de

arquetipos —la prostituta, el alcohólico, el ama de casa, el avaro— adquiere un matiz mucho más psicológico con el empleo del *fluir* de la conciencia y el monólogo interior, de manera que los personajes se vuelven más complejos y que la mayor parte de las novelas transcurre en sus mentes, por lo que se dramatizan sus conciencias y, por consiguiente, sus dilemas y crisis morales.

A pesar de la simpleza de la trama, las novelas se aprecian como complejas y de lectura difícil, exigen mucho mayor atención y disposición por parte del lector que la mayoría de las novelas de su época (las de la Revolución), ya que por su fragmentación aparentan un rompecabezas que sólo al finalizar podrá ser ordenado. Sin embargo, una lectura detallada de las obras revelará que su complejidad estructural consistió, en gran medida, en el empleo de técnicas narrativas y elementos provenientes del lenguaje cinematográfico¹⁰.

Independientemente de las alusiones directas dentro de las novelas al quehacer cinematográfico¹¹, el empleo de la narrativa fílmica, relacionada principalmente con el manejo del tiempo y el montaje, provoca en el lector reacciones e imágenes análogas a la del espectador ante un filme.

Un primer elemento cinematográfico que cabe destacar es la fragmentación de las descripciones. En las tres novelas modernas de Azuela la descripción detallada y minuciosa tan socorrida en la literatura decimonónica desaparece a cambio de la enumeración de una serie de estímulos, principalmente visuales y sonoros, sin

¹⁰ Sobre este tema, destacan los trabajos de Patrick Duffey, *El montaje en las tres novelas de Mariano Azuela: La Malhora, El Desquite y La Luciérnaga*, y *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo xx*.

¹¹ “En la negrura del viento, fina lámina de bronce, un trueno musical; el cielo que se enfosca con rapidez de *film*” (Azuela “El desquite” 1995 47) [Las cursivas son mías].

aparente conexión, de manera que sugieren el montaje de planos o imágenes individuales con el fin de crear la atmósfera. La lógica sintáctica en estos casos es violada, pues se trata de estímulos sensoriales que se presentan tal y como sucede en la vida real, de manera que se organicen en la mente de la persona que los percibe. Mariano Azuela justifica esta técnica en la novela vanguardista de la siguiente forma:

Insisto en afirmar que la falta de lógica que nos sorprende e irrita es un engaño; en realidad, es la revelación de nuestra ignorancia de esa lógica superior que impera en cuanto trasciende de nuestros sentidos; esa lógica movедiza y cambiante siempre de la vida. Captamos los hechos que estamos observando y desde el momento mismo en que nos ponemos a darles forma de palabra o por escrito aparecen deformadas por la supresión consciente o inconsciente de infinidad de elementos que nos parecen redundantes o que sólo sirven para oscurecer la narración. Esto es lo que no hace o no quiere hacer la novela moderna; su intento es darnos en masa el conjunto en totalidad, lo que explica lo intrincado y oscuro que observamos en las páginas primeras [de "El novelista y su ambiente II" en *Páginas autobiográficas*]. Pero el buen observador a medida que progresa en la lectura se da cuenta de que lo que le pareció juego de palabras, malabarismos y pirotecnia de frases, embrollo de conceptos y pensamientos, tiene un sentido profundamente arraigado en la realidad. Y cuando sospecha esto es cuando ha encontrado el camino (*Páginas...* 183-184).

Azuela describe de la siguiente manera la pulquería de la Tapachula en *La malhora*:

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 in-

solentes como mantos reales; cabezas achayotadas, renegridas; semblantes regocijadamente siniestros; cintilación de pupilas felinas y blancura calofriante de acuminados colmillos. Bajo lámparas veladas por pantallas del papel crepé, contraste rudo de líneas y claroscuro, desintegración incesante de masas y relieves (*La malhora* 21).

El ejemplo es muy claro por su profusión de imágenes y sonidos. En primer lugar encontramos una anomalía sintáctica puesto que el autor no utiliza verbos conjugados sino, como se mencionó, una sucesión de estímulos inconexos, como si no se dirigiera al lector como tal, sino directamente a sus ojos y oídos.

La descripción se realiza de acuerdo con cánones cinematográficos: empieza con un *stablishing shot*, que es una toma abierta o general del lugar donde se desarrollará la acción o descripción (el *Vacilón*, en este caso), de manera que el lector sepa que el bombardeo sensorial que sigue pertenece a este sitio. Continúa con las referencias sonoras, risas y canciones, que en cine serían sincrónicas a las imágenes. Más tarde, la descripción visual. En ella notamos, en primer lugar, la fragmentación del encuadre cinematográfico, marco que ciñe la imagen que se desea filmar, de manera que el espectador no percibe a los objetos y cuerpos completos sino partes de ellos, como en el caso expuesto, en donde las imágenes parecen encuadradas en *close-ups*¹² o planos detalle, ya que nunca se perciben o describen a los comensales completos sino por imágenes de alguna parte de su cuerpo o de sus pertenencias: harapos, cabezas, ojos, dientes, etcétera. Además se puede notar un acercamiento o *dolly in*¹³, en las

¹² Encuadre cinematográfico de gran acercamiento a un actor o a un objeto, que abarca en los actores, de la parte inferior de los hombros hasta arriba de la cabeza dejando un espacio encima de ésta.

¹³ Desplazamiento de la cámara sobre una plataforma con ruedas o tonina para acercarse al objeto filmado.

imágenes, pues de las cabezas, pasa a los semblantes, de ahí se cierra sobre las pupilas y posteriormente sobre los colmillos. La última frase se refiere a la iluminación tipo claroscuro¹⁴, en donde debido a la poca luz de las lámparas veladas con papel crepé, las sombras se alargan hasta diluir los objetos y hacerlos casi imperceptibles.

Desde luego hay casos similares tanto en *La luciérnaga* como en *El desquite*, por ejemplo el *flashback*¹⁵ del narrador que recuerda la cita de Martín y la niña Lupe años atrás, en donde además de la sucesión de imágenes se puede percibir un mayor movimiento y acción de los participantes:

Bajo la bóveda de los farolitos encendidos en confite parpadeante, los estrados apretados de estrenos y fulminantes. El amor recatado y permitido al retumbo de las cámaras en el cerro del Calvario; chorros de cohetes en las estrellas y la música de viento de los *once viejos*, calle arriba, calle abajo sin descanso. —¡Pastelitos caaaalienitos! Vengan a tomar sus pastelitos. El olor vaporizante de las ollas horizontales encendidas como hornos; los mecheros de ocote resinoso. —Ruido de uñas, ruido de uñas... aprébelo, niñaaa, aprébelo... Y Martín en babia (Azuela *El desquite* 47).

Por otro lado, Eliud Martínez insiste en la importancia de los puntos de vista dentro de las tres novelas. El fluir de la conciencia

¹⁴ La iluminación en cine oscila entre dos polos, el claroscuro tipo Rembrandt en donde la fuente de luz es claramente perceptible y escasa y sólo alumbrá ciertas partes de la acción, se emplea normalmente en espacios cerrados pues las sombras se alargan y confunden los objetos; y la iluminación tipo Natam, que es similar a la de los cuadros impresionistas y, como en éstos, se emplea regularmente en exteriores, provocando sombras poco delimitadas y “transparentes”, es decir, no son negras sino del mismo color del objeto sobre el que se proyectan sólo que levemente oscurecido.

¹⁵ Escena que se usa con la intención de transmitir al espectador la sensación de que el personaje recuerda lo sucedido.

y los monólogos interiores atraen la atención sobre este asunto: evidentemente no se trata de novelas objetivas en donde un narrador omnisciente cuenta la historia de manera imparcial. En todas estas novelas se encuentra un alto grado de subjetividad debido al empleo de puntos de vista de varios personajes y no de un narrador único. Esta es la forma habitual de la narración cinematográfica que, por lo regular, alterna entre una cámara objetiva que percibe la escena desde afuera y una subjetiva que sustituye la mirada de alguno de los personajes.

Pese a que *La malhora* está contada por un narrador omnisciente, éste tiene el poder de entrar y salir de la mente de sus personajes, de manera que permite visualizar la percepción alcohólica de Altagracia. Por otro lado, el narrador omnisciente no monopoliza el relato: en ocasiones cede la palabra a los personajes, claro ejemplo es el soliloquio o monólogo del médico loco y, por supuesto, la recapitulación que hace Altagracia de su vida, hacia el final de la novela.

Lo que Azuela ha hecho en esta parte y en otras partes de *La malhora*, es alterar, a la manera de Conrad, el foco convencional de la narración del autor omnisciente al personaje observador. Estos personajes son: el médico, los sombríos personajes de "El vacilón", el investigador en el hospital y, Altagracia, personaje central mantenido por Azuela siempre al fondo de la narrativa (Martínez 43).

Como en el cine, el cambio de las voces narrativas es casi imperceptible y el autor prácticamente no lo marca, salvo por el empleo de un doble espacio y las comillas, de manera que en una lectura rápida los dos narradores se sucedan y cambie el punto de vista —del practicante a Altagracia— sin necesidad de mayor información al lector.

Y en el momento nebuloso de su despertar —desmayo importuno en plena clínica— un relámpago impío lo acabó todo: “Esa muchacha a la calle; es mucha música ya”.

[...]

“Señor practicante, adiós. *Me voy* llorando *mi* mal sin remedio y las esperanzas que dejo aquí enterradas... El primer día todos *me* oyen (Azuela *La malhora* 42) [las cursivas son mías].

En cambio, en *El desquite* ya no existe el narrador omnisciente sino que se convierte en un narrador agente, el psiquiatra improvisado, que en este caso hace las veces de investigador de una novela policiaca. El psiquiatra, a pesar de ser un personaje distante e irrelevante para la trama de la obra —no se conoce su nombre ni su profesión real—, tiene dos propósitos en ésta, el primero es brindar su particular punto de vista sobre los acontecimientos, la percepción que tiene es muy aguda e irónica, licencia pocas veces alcanzada con un narrador omnisciente objetivo y, el segundo es filtrar las narraciones de los habitantes del pueblo en donde se perpetró el crimen, de manera que la historia se revela poco a poco (pues el psiquiatra y, asimismo, el lector, desconocen el desenlace), lo que contribuye al suspenso y permite canalizar las opiniones y descripciones de los personajes.

El innovativo empleo del punto de vista en *El desquite* significa que Azuela va dramatizando cada vez más los estados de conciencia, siguiendo, en esa forma, tanto el propio precedente como el de los escritores europeos del día.

Como consecuencia del nuevo foco narrativo, el desarrollo de personajes en *El desquite* depende, gira, en sólo un ángulo de visión dominante; el psiquiatra. Y si bien múltiples puntos de vista de otros personajes convergen, estos son filtrados a través de su conciencia (Martínez 54).

El empleo de los puntos de vista en *La luciérnaga* es muy similar al de *La malhora*: existe un narrador omnisciente que relata la historia; no obstante, ésta tiene tres puntos de vista guías, el de Dionisio, el de su hermano, José María, y el de su esposa, Conchita. Nuevamente el narrador filtra las emociones y sucesiones de impresiones —la libre asociación de ideas— de los personajes. El narrador no es objetivo, incluso el formato de la narración varía de acuerdo con la visión de cada uno: la de Dionisio, a pesar de estar escrita en tercera persona, es una visión alcohólica y alucinada de la realidad, un perpetuo *delirium tremens*¹⁶, como en el siguiente ejemplo en donde incluso las imágenes se suceden con rapidez para reforzar la idea de huida que pretende el autor:

La tierra se le vaciaba a sus pies y el cielo se le vaciaba. Irrefrenables, sus piernas echaron a correr. Se habría detenido en la Alameda; pero las banquetas de cantera lo miraban con ojos desorbitados y los pelos de punta [...] las columnas dóricas y los enormes gajos de cantera de las bóvedas se inclinaron cortésmente. ¡Qué atrocidad! Entonces, al volver su faz lívida hacia el coro, uno de los ángeles que lo sostienen en sus divinos lomos sacó levemente la cabeza y levemente levantó los hombros: los ojos sin luz le hicieron un guiño y la lengua de piedra una mueca (Azuela *La luciérnaga* 78).

La visión patológica de José María está cargada de paranoia y acciones contradictorias. En el siguiente fragmento se nota cómo los pensamientos del personaje y las descripciones en tercera persona

¹⁶ En su artículo, “El montaje en las tres novelas vanguardistas de Mariano Azuela: *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*”, Duffey señala que el montaje de las descripciones generalmente tiene que ver con estados alterados de conciencia: “Es interesante que el montaje se use con frecuencia en varias obras vanguardistas para expresar visiones que tienen que ver con enfermedades urbanas” (91).

del narrador se suceden sin previo aviso ni —a diferencia de *La malhora*— distinciones tipográficas, e incluso se yuxtaponen; el principio es claramente objetivo, pero una vez que el narrador cuenta el sueño, empieza a filtrar las opiniones del personaje hasta introducir sus propias palabras entre paréntesis. En el primer párrafo guía el narrador, aunque las preguntas corresponden a la mente de José María. Continúa la transcripción del contenido del telegrama. El tercer párrafo es claramente subjetivo y, a pesar de la ambigüedad, las palabras pertenecen al personaje.

Por la falta, pues, de su fiador, esa noche José María tuvo un sueño muy agitado: don Honofre, el prestamista, otra vez con sus maldecidos *resellados de Veracruz*, María Cristina, bailando un tango en el cabaret, el padre Romero y su carota de *bulldog*, y Dionisio (¡oh, Dionisio, póngote una cruz!), con un cayado y un saco de pordiosero. [...] algo así como una sombra larga que se detuvo en la puerta. ¿Una sotana? ¿El señor cura? Nada, que su imaginación calenturienta ya le convierte en ave negra y fatídica hasta al mensajero del telégrafo.

Urgente. Respuesta pagada. “Hermano: hoy estuve a punto de suicidarme. Auxilio”.

No es bueno ser supersticioso; pero evidentemente hay días malos. No debería uno salir de su casa ni levantarse siquiera. ¡Bah, si posible fuera, ni despertar! (Azuela *El desquite* 118).

Y, por último, la visión serena y crítica de Conchita. En el siguiente ejemplo, el procedimiento de alternancia entre el punto de vista objetivo (narrador) y el subjetivo (Conchita) se da de manera inversa al anterior, pues la visión del personaje es rectora del pasaje y el narrador permanece atrás e interviene, a manera de acotación, para anunciar con las siguientes palabras, “breve comentario [...] desencadenarán una tempestad”, el monólogo interior del personaje:

Así suelen comenzar las verdaderas catástrofes.

“Todo por ese vicio de la bebida”. Breve comentario y germinal de pensamientos e imágenes reconstructivas que desencadenarán una tempestad.

¿Quién le dio a Dionisio el primer vaso de vino? [...] Muchos vasos llenos, pero un vicio todavía no. Cuando dueño de su camión, que él mismo condujo durante medio año, no supo de pulque, ni aguardiente. Pero vienen las deudas, los compromisos, la miseria y la vergüenza, y entonces es ya muy difícil saber si se bebe por el mal que se hace o por el que los demás le han hecho a uno. El choque del camión en la curva del Puente de Alvarado fue sencillamente la coronación de una obra de infamia: el fin de un hombre que no supo serlo (Azuela *La luciérnaga* 165-166).

Otro elemento del lenguaje cinematográfico reconocible en las novelas de Azuela es el manejo del tiempo empleando *flashbacks* (analepsis), *flashforwards* (prolepsis) y elipsis, que a pesar de no ser nuevas en las letras se llevan a un plano más visual, lo que sugiere un conocimiento amplio del lenguaje cinematográfico¹⁷. “La narración discontinuada de la novela, que evita el desarrollo lineal del argumento, es la técnica encontrada por Azuela para manejar estructuralmente el tiempo” (Martínez 83).

Uno de los episodios que mejor ejemplifica una elipsis de tipo cinematográfica es el encontrado en las primeras páginas de *La luciérnaga*:

Cierra los ojos con fuerza; uno de dalmática morada y oro viene recto. Un sudor pegajoso y helado moja su nuca rígida y sus sienes a reventar. Cierra los ojos apretados, apretados, porque

¹⁷ “Por el simple hecho de haber asomado a determinadas actividades del teatro y del cine me vino la gana de seguir estudiando cada vez con mayor empeño la técnica del *script* y el guión...” (*Páginas autobiográficas* 233).

toda resistencia es inútil. [...] Calladamente sin festinación, sin escándalo, alguien lo conduce fuera del templo.

Sus ojos se abren, y está solo. Su nariz se dilata en una respiración enorme, que se lleva todo el aire, el sol reverberante, coches, trenes, transeúntes, campanadas, rumores [...]

“¡Gracias, Señor, gracias!... bendito sea tu Santo Nombre!”

Y deja de mirar un segundo o una eternidad, hasta que *sus ojos atónitos, reparan* en los ojos atónitos de Conchita, de María Cristina, de Sebastián (Azuela *El desquite* 78) [las cursivas son mías].

Es notoria, en este fragmento, la importancia de la mirada de Dionisio. Pese a estar escrito en tercera persona, el autor sugiere, como se vio en los ejemplos anteriores, una cámara o punto de vista subjetivo de la acción. El cerrar de los ojos puede ser interpretado a manera de cortes, que es precisamente la acción que ejecuta la cámara al cortar, una especie de parpadeo para situar su atención sobre otro objeto. Los parpadeos juegan un papel clave en el desarrollo de la escena; es probable que las primeras dos referencias al cerrar de ojos confundan al lector y lo hagan pensar que son dos acciones distintas cuando en realidad es una sola repetida; en el lapso en que Dionisio tiene los ojos cerrados es conducido fuera del templo, una vez que los abre está en pleno Zócalo. El corte en este caso marcó un cambio en el lugar de la acción, sin embargo no hubo un salto de tiempo. El segundo parpadeo sigue el mismo principio, pero además de un cambio de lugar también es evidentemente elíptico, la duración del parpadeo se mantiene ambigua: “Y deja de mirar un segundo o una eternidad”. De tal suerte que el corte en la visión del personaje marca la elipsis desde que queda inconsciente en el Zócalo hasta que despierta en casa rodeado de su familia.

Los saltos a eventos del pasado de manera que éstos se reviven en la mente del personaje o *flashback* es ampliamente utilizado por

Azuela y son reconocidos por críticos como Eliud Martínez y Patrick Duffey. A pesar de la fragmentación aparente y de su dificultosa lectura, las novelas no están absolutamente desarticuladas cronológicamente, como algunas novelas posteriores del propio Azuela, sino que tienen un desarrollo lineal base al que se unen a manera de red distintos recuerdos que son evocados a partir de ciertos objetos o *leitmotifs*. Eliud Martínez señala con respecto a *El desquite*: “El manejo estructural del tiempo es doble: primero, la historia sigue un desarrollo cronológico pero, segundo, la conciencia del psiquiatra nos es presentada acronológicamente” (Martínez 54).

En ocasiones, el autor puede señalar el *flashback* de maneras similares a las siguientes:

Dionisio se hunde como un Atlas bajo la almohada de su lecho.

La vida y el tiempo retroceden meses, años... ¿Quién? ¿Fraile inquisidor? ¿Portero del infierno?... ¡Ya estará, hermano José María, que no sea tanto! (Azuela *El desquite* 79) [las cursivas son mías].

O bien sugerir simplemente, sin mayor seña, el recuerdo de un personaje a partir de un evento presente que lo desencadena o un *leitmotiff* como el perfume en *El desquite*:

El tren reanudó su rosario y volví los ojos a punto de contrición. Aunque ella no supo de mi descortesía o la deglutí automática, me turbó. ¿La niña Lupe? Por su atonlondramiento de peregrinación guadalupana, *por su nefando perfume, dudé*. Indeciso, desdoblé, pues, mi periódico mudo:

...vacaciones en mi pueblo con mi condiscípulo Martín. Mañana clara que abre de par en par puertas ventanas y corazones. *Por la calle solitaria hace diez años* (Azuela *El desquite* 46) [las cursivas son mías].

El montaje es el cuello de embudo al que eventualmente llegan todos los elementos del lenguaje cinematográfico, pues implica su articulación; es la sintaxis cinematográfica, es decir, la manera en que se relaciona cada escena con la sucesiva. Los *flashbacks*, además de implicar un manejo en el tiempo, son característicos del montaje, puesto que son insertados dentro del fluir narrativo básico cronológico y se encadenan a éste como en el siguiente ejemplo:

María Rincón levantó los ojos del periódico para plasmarlos en la esfinge. Y salió a toda prisa a llevar la noticia debidamente aderezada. [...] “Todo por ese vicio de la bebida”. Breve comentario y germinal de pensamientos e imágenes reconstructivas que desencadenarán una tempestad. [...]. ¿Quién le dio a Dionisio el primer vaso de alcohol? [...] Conchita prohíbe a sus hijos aun asomarse a la puerta.

Y otra vez la Mustia. Porque hay superioridades imperdonables. (En su mente sigue engarzándose, escena tras escena, su vida de mayor angustia. La *reconstrucción* es más cruel que la misma verdad). (Azuela *La luciérnaga* 165-167) [las cursivas son mías].

En este caso, la noticia que porta el periódico llevado por María Rincón a Conchita, marca el cambio de tiempo e inicia el *flash-back* en el que recapitula su vida. Tras la salida de María, Conchita recuerda su pasado como si fuera la espectadora del film de su propia vida, incluso se sugiere una cadena de escenas sucediéndose en una secuencia que es, precisamente, el principio del montaje que consiste en unir los planos, escenas y secuencias en el discurso filmico con el fin de darle continuidad y significado unitario: “en su mente sigue *engarzándose*, escena tras escena, su vida de mayor angustia”.

Por otro lado, la reconstrucción mental de Conchita semeja la del espectador que relaciona los planos y secuencias, resolviendo

los espacios de indeterminación que hay entre éstos, es decir, el espectador arma la historia en su mente como si se tratara de un rompecabezas de la misma manera en que Conchita reconstruye su vida a partir de sus fragmentos.

Además del ejemplo anterior, Azuela emplea distintas técnicas y tipos de montaje en la conformación estructural de sus tres novelas.

Primeramente cabe una aclaración en torno al montaje. Como se dijo, es la manera en que se articula un discurso fílmico, pero esta articulación se da siempre en dos niveles, la primera es la relación de los planos¹⁸ e imágenes entre sí para dar origen a las escenas¹⁹ y, posteriormente, a las secuencias²⁰. El segundo nivel articulatorio del montaje es el de unas secuencias con otras.

El primer nivel es difícil de encontrar dentro de la narrativa aún en nuestros días, ya que rompe con la sintaxis del lenguaje, sin embargo, en las novelas de Azuela es posible hallar cuantiosos ejemplos; tales son los casos de descripción explicados al principio de este análisis, en donde se aprecian una serie de estímulos audiovisuales aparentemente inconexos. A este respecto señala Patrick Duffey, “como las películas, las novelas vanguardistas bombardean a sus lectores con imágenes sin cesar, para *mostrar* tácitamente en vez de indicar explícitamente”(96). Un ejemplo más sería el siguiente:

¹⁸ Unidad sintáctica mínima dentro del discurso narrativo cinematográfico; esto implica una unidad de movimiento, espacio y tiempo. Cada acción o movimiento de los personajes y/o la cámara realizados en un mismo lugar —no un mismo encuadre— dentro de la misma unidad de tiempo y entre dos cortes de rodaje.

¹⁹ Espacio-tiempo comprendido entre dos cortes y que formará parte del filme final. Se pueden hacer varias tomas de la misma escena.

²⁰ Conjunto de escenas que transcurren en un mismo espacio y tienen unidad temática.

Entonces volvió la espalda a su mujer Conchita y se precipitó en un aeroplano de lana, pesos, pesos, pesos, cervezas, aritmética, las barbas de chivo de don Alberto, los ojos de lechuza de Teodomiro, la negación apendicular del chato Padilla y camiones, tranvías, fragmentos de calles y edificios iluminados, chile pasilla, porcelanas y cabezas bellísimas reproducidas al infinito en un mar de manteles, servilletas y blancos delantales, en los grandes espejos del restorán que se viene abajo de luces, cristalería, voces y meseras (Azuela *La luciérnaga* 97).

El segundo nivel articulario del montaje es mucho más utilizado en la literatura ya que no implica una ruptura con la sintaxis de las secuencias como en los casos anteriores, sino que cada una es mantenida como una unidad con sentido propio. El primer tipo de montaje y el más utilizado por la cinematografía mundial es el paralelo o *crosscutting*, empleado por primera vez por el cineasta norteamericano Griffith, el padre del montaje, basando su técnica en la estructura narrativa de Charles Dickens y que consiste en mostrar de manera sucesiva dos eventos distantes en tiempo y espacio de manera que el espectador las aprecie casi simultáneamente y las asocie.

Este tipo de montaje es especialmente claro en *La luciérnaga* en donde, de acuerdo a Eliud Martínez:

Azuela desarrolla hilos narrativos paralelos: uno que principia con el choque y que es desarrollado en forma fragmentaria, frecuentemente a saltos; otro, guiado por la visión alcohólica de Dionisio, que entra y sale del presente, lo más de la acción tiene lugar en su mente. Un tercer hilo narrativo, llevado por la visión patológica de José María (Martínez 82).

Precisamente es en esta novela donde el montaje paralelo es más claro, la mayor parte transcurre en la ciudad de México, sin em-

bargo, también son importantes las acciones de José María en Cieneguilla, de manera que Azuela pasa constantemente de un lugar a otro y de la mente de Dionisio a la de José María como se atestigua en el siguiente pasaje:

Dionisio regresó del buzón de poner una carta a su hermano José María, y se echó de bruces en su lecho duro, absortos los ojos en los puntos suspensivos de la hora [...] *Al mismo tiempo*, por un fenómeno de criptestesia, por una simple pesadilla quizá, José María, en su cama, en su casa, en Cieneguilla, a trescientos kilómetros de México, tuvo una visión de líneas, planos y colores, ensombrecidos y empobrecidos por sus reminiscencias de avaro peregrino (Azuela *El desquite* 102) [las cursivas son mías].

Sin embargo, en el fragmento anterior encontramos claramente marcado el elemento de transición por medio de la frase: *al mismo tiempo*, de manera que se articulan dos escenas de distintos lugares en una sucesión. Sin embargo, el montaje también permite el *pan-cronismo*, es decir, la coexistencia simultánea de varios tiempos. En estos casos el presente y el pasado se funden en un cúmulo de percepciones a manera del montaje del primer nivel articulatorio dentro de la secuencia, sólo que se refiere a distintos tiempos. Esta técnica es utilizada durante gran parte de *El desquite*, lo que dificulta su lectura y explica parte de la incomprensión de la crítica. A este respecto señala Eliud Martínez:

El efecto de la superposición temporal es posible porque se fija la conciencia del psiquiatra en el instante de atención a lo que ve y experimenta mientras viaja, instante mismo en el que la atención mental se enfoca al pasado [...] Lo que hace fluir en secuencia a este movimiento mental es el uso de la libre asociación de ideas y la memoria involuntaria que a cierto punto crean un efecto de simultaneidad (61).

Los ejemplos más claros de yuxtaposición y simultaneidad de tiempos son las referencias a pasado y presente dentro de un mismo párrafo que se encuentran con frecuencia en *El desquite*:

Por la ventanilla cerros trasquilados y en sus faldas casitas blancas brillantes por el baño nocturno; al fondo la serranía con su peluca de algodón. [...] Madrecita, paisaje, rumores, aromas y madrecita, paisaje aromas, rumores y puro paisaje y nada... la vida de dos mujeres, martirio de expiación; Lupe zurciendo comida con jirones de dos tragedias. "Blas no es un mal hombre, madre; un poquito violento" (Azuela *El desquite* 69).

El fragmento del primer párrafo describe el paisaje visto a través de la ventanilla²¹. En el segundo, la vista y la atención del psiquiatra vagan: la madrecita es una mujer de aspecto maternal que se ha sentado junto a él, los rumores pertenecen a los demás viajeros y el paisaje es el mismo descrito en el párrafo anterior, hasta aquí todo transcurre en el presente, pero los puntos suspensivos llevan la memoria al pasado, a la historia de Lupe e incluso se reproduce un diálogo de ella con su madre.

Desde luego, también se emplea con profusión el montaje analítico²², que consiste en la narración de un mismo hecho desde ópticas distintas como sucede con el asesinato de Blas en *El desquite*, que es informado por varios personajes al narrador dejando su resolución ambigua, pues no se sabe a ciencia cierta si Lupe efectivamente mató a su marido.

²¹ Patrick Duffey señala: "Azuela también utiliza las ventanas del tren como pantallas" (93).

²² Tipo de montaje mediante el cual los cortes, cambios de encuadre y movimiento sugieren distintos puntos de vista de una misma acción a fin de dar una idea más clara, profunda y completa de ésta, sin interrumpir la continuidad del discurso.

—El señor ha de saber ya lo de la niña Lupe López [...]

—Sí, hombre lo sé todo... ¿El asesinato de anoche, no es verdad?

—¿Asesinato de anoche? —la baba se le caía—. Entonces el señor no sabe nada. Porque ni fue asesinato ni fue anoche [...]

Por de contado que se dio cuenta de nuestra conversación en el comedor. Bien, unos dicen que esto y otros que lo otro; quiénes que sí y quiénes que no [...] No vaya a creer una palabra de cuanto le cuente o haya contado don Filiberto el de la barbería. [...] Las cosas pasaron así ni más ni menos. Lupe López... [...]

Diez minutos después [el cargador] me dio alcance.

—Mi patrón, ¿ve esa casa amarilla de canales de cantera? La de la niña Lupe López; allí merito estuvo tendido don Blas, el huachichile (Azuela *El desquite* 58).

Por último, otro tipo de montaje es el lírico o poético²³, empleado sobre todo por el cineasta soviético Pudovkin, que tiene por objeto crear una metáfora mediante la secuencia de ciertas imágenes aparentemente inconexas. Ese tipo de montaje se efectúa para realizar analogías críticas en las tres novelas, sobre todo con referencia a animales²⁴. La diferencia con una comparación literaria de este tipo, es que la imagen se inserta tal cual en el discurso sin ninguna explicación, algunos ejemplo son:

Un *toro del Bajío* la toma por un brazo; un legítimo paquidermo que ladea el sombrero galoneado para caber por la portezuela (Azuela *El desquite* 48) [las cursivas son mías].

²³ Se sirve de la continuidad narrativa para expresar ideas o sentimientos que trascienden el drama.

²⁴ Un ejemplo interesante de este tipo de montaje en la historia del cine se efectúa en *Tiempos modernos* de Charles Chaplin, en donde se observa la escena de unos obreros entrando a una fábrica y, en seguida, se inserta la imagen de unos borregos, de manera que el espectador los compara.

Como siempre, *el pequeño simio* esperaba en cuclillas las migajas del desayuno (Azuela *La luciérnaga* 108) [las cursivas son mías].

María Rincón levantó los ojos del periódico para plasmarlos en *la esfinge* (Azuela *La luciérnaga* 165) [las cursivas son mías].

La técnica empleada en los tres casos anteriores es la misma, las imágenes no pueden ser tomadas en sentido literal pues carecerían de toda lógica dentro del discurso, sin embargo, la figura se presenta desnuda de manera que por un momento crea una ambigüedad en el espectador, resuelta casi inmediatamente. En el primer caso, el toro es un hombre de aspecto fornido y poco educado, en el segundo caso, el pequeño simio es el hijo de José María y, por último, la esfinge es Conchita que no reacciona como era esperado por María Rincón ante la noticia del atentado contra su marido.

Con los ejemplos anteriores queda clara la presencia del lenguaje cinematográfico en las tres novelas de Azuela.

La influencia de la cinematografía es fuertemente sugerida por la clase de continuidad que Azuela da a sus novelas modernas mediante el uso de la libre asociación de ideas, del desarrollo paralelo y del *flashback*. En ocasiones llega a un paso de técnicas cinematográficas de *cross-cutting* y montaje (Martínez 110).

Una vez señalados los elementos de lenguaje cinematográfico que retoma el autor en sus tres novelas quedaría preguntarnos ¿cómo enriquecen estos elementos sus textos y hacen de ellas novelas modernas e, incluso, vanguardistas en el momento de su publicación?

Las técnicas cinematográficas en sus novelas propician una mayor apertura del texto narrativo, en el sentido de *obra abierta* que nos brinda Umberto Eco, aquella concebida de antemano con posibilidades polisémicas y diseñada especialmente para que el usuario (espectador o lector) forme parte del proceso creativo al mo-

mento de interpretarla, empleando su propio horizonte cultural o enciclopedia semántica, como la llama el autor. El usuario al resolver las zonas de indeterminación o ambigüedad en la obra la hace suya, pues su lectura será forzosamente distinta a la de cualquier otro.

El autor ofrece al usuario, en suma, una obra *por acabar*: No sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante siempre su obra, no de otro, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo (Eco 96).

El cine es abierto por naturaleza; el mismo movimiento es un efecto óptico generado en el ojo del espectador, pues no es otra cosa que la secuenciación de fotos fijas, fotogramas. El espacio de indeterminación de la obra se extiende desde el encuadre en que sólo figura un fragmento del cuerpo, hasta el montaje que permite al espectador hacer una asociación libre de ideas. El espectador completa esos espacios, blancos activos, entre los planos y esas imágenes dislocadas por el cuadro.

La función del lector en *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga* es análogo al del espectador del cine. Como se observó, las descripciones espaciales se manejan de manera similar a la cámara cinematográfica, de manera que el lector deduce los elementos fuera del campo de visión que le es descrito; aunque el autor centre su atención en ciertas imágenes concretas, son éstas, precisamente, las que cifran la atmósfera general.

El montaje con todos los juegos espacio-temporales que provoca es el mecanismo de apertura más eficaz que tiene el cine y, por

lógica, al ser empleado (en sus varios tipos) por Azuela en sus novelas, conserva su mismo carácter.

La gran lección de este experimento [el de Kuleshov], además de confirmar la dinámica creatividad del psiquismo del espectador, revelaba que el efecto del montaje era el de una interacción entre dos estímulos (planos-signos) consecutivos. De manera que cuanto más débil o más hipoformalizada sea la estructuración del montaje, tanto más activo y más determinante resultará el efecto de Kuleshov en la destilación del sentido del sintagma por parte del espectador (Gubern 299)²⁵.

Como se puede notar el montaje en sus diversos empleos constituye una estrategia de apertura ya que propicia en el lector un proceso mental de edición²⁶ o reconstrucción para poder ordenar la trama cronológicamente, inferir los episodios entre las elipsis, reubicar en tiempo y espacio a los *flashforwards* y *flashbacks* y formarse un juicio propio con respecto a la multiplicidad de puntos de vista expositores de una misma acción para desentrañar, de esta manera, el universo narrativo del autor.

La modernidad, la contemporaneidad de Azuela no puede ser puesta en duda por estas razones, como tampoco puede dudarse la evolución alcanzada de acuerdo con los dictados de la moder-

²⁵ El efecto de Kuleshov consiste en provocar una asociación de ideas en el espectador al presentarle dos planos de distinta naturaleza en la secuencia. Es frecuentemente utilizado por Eisenstein y demás expositores del montaje dialéctico.

²⁶ La palabra edición debe tomarse en el sentido de la cinematografía que consiste en el proceso mediante el cual se lleva a cabo el montaje, cortando y uniendo los planos indicados previamente por la dirección. Es decir, durante la edición se lleva a cabo el proceso de armado del rompecabezas que se mencionó al principio de este artículo.

na sensibilidad. Junto con todos estos cambios en práctica de su arte, al dramatizar sus novelas modernas Azuela modifica las posturas desempeñadas por narrador y lector. Restando énfasis a aquél, Azuela invita a éste a vitalizar su imaginación y ser un más activo participante, socio creador, en la reconstrucción o en la creación de sus novelas (Martínez 111).

Tal y como observa Eliud Martínez, las tres novelas modernas de Mariano Azuela son una invitación al lector no sólo a adentrarse en su universo narrativo sino a participar activamente en el ejercicio creativo. Efectivamente los papeles de escritor y lector se trastocan, de manera que el lector reescribe su propia historia al leer. Por ello, cabe destacar la falta de visión de Francisco Monterde al calificarlas de “herméticas”, cuando el resultado es precisamente el contrario. Aún así, no se debe relacionar apertura con facilidad, al contrario, al buscar la participación del lector en la reelaboración y organización de la obra, las novelas se vuelven exigentes y demandan una mayor atención de su parte. Quizá por esta razón el propio Azuela devalúa los resultados de sus novelas, pues a pesar de considerarse un novelista popular, en su momento fueron leídas, disfrutadas y comprendidas sólo por una minoría “elitista y snobista”. Sin embargo, hoy en día resultan más accesibles para los lectores que han crecido en contacto estrecho con el cine y entienden más claramente sus formas expresivas y narrativa particular.

Por otro lado, cada día son más necesarios estudios comparativos e interdisciplinarios en las artes, gran parte de la incompreensión de la crítica en torno a *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga* es que se pretendió analizarlas desde esquemas meramente literarios cuando su innovación consiste en romperlos y tomar técnicas de otras artes, tal es el caso de la estructura de rompecabezas o mosaico que suele tener relación con el cubismo pictórico y, sobre todo, por su carácter discursivo, con el montaje cinematográ-

fico. Una alteración en el enfoque crítico puede significar una mayor aproximación al texto.

Independientemente del papel de Mariano Azuela como iniciador de la novela de la Revolución Mexicana, ha llegado el momento de revalorarlo como precursor de la novela mexicana moderna con Fuentes, Gardea, Rulfo y Yáñez, entre otros representantes. Es momento de elogiar su propia apertura artística al tomar prestados elementos del lenguaje cinematográfico y ser el iniciador de esta tendencia, seguida más tarde por Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, novela articulada en secuencias cinematográficas y en la novela *Juegan los comensales* de Jesús Gardea, construida totalmente mediante el montaje de planos, imágenes y estímulos sensoriales.

Laura Adriana González Eguíarte



- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. V.2, 5ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- AUMONT, J. et al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989.
- AZUELA, Mariano. *Páginas autobiográficas*. Popular 134. Prólogo de Francisco Monterde. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- *Tres novelas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- BRUSHWOOD, John S. *La novela hispanoamericana del siglo xx. Una visión panorámica*. Tierra Firme. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- DUFFEY, Patrick. "El montaje en las tres novelas vanguardistas de Mariano Azuela: *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*". *Dactylus*. Austin: Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas, no. XIII (primavera 1994) 86-98.
- *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo xx*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- ECO, Umberto. *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*. New South Wales: Hutching and co., 1980.
- *Obra abierta*. 2ª ed. Barcelona: Ariel, 1984.
- GUBERN, Roman. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. GG MassMedia. Barcelona: Gustavo Gili: 1987.
- LEAL, Luis. *Panorama de la literatura mexicana actual*. Washington, D.C: Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, 1975.
- MARTÍNEZ, Eliud. *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1981.
- MONTERDE, Francisco. *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. Setentas. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- RAMÍREZ, Arthur. "Spatial Form and Cinema Techniques en Rulfo's 'Pedro Páramo' ". En *Revista de Estudios Hispánicos* (2 mayo 1981) 233-249.
- RUFFINELLI, Jorge. *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1996-1918)*. La Red de Jonás. México: Premia Editora, 1982.
- SOBCHACK, Thomas y Vivian. *An introduction to Film*. Boston: Little, Brown and Company, 1980.