

La primera recepción de *La luciérnaga* de Mariano Azuela: desafío artístico y prestigio autoral

DANAÉ TORRES DE LA ROSA

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

El Colegio de México, México

jdtorres@colmex.mx

RESUMEN: A partir de las primeras reseñas y algunas cartas de los editores y amigos de Mariano Azuela, se analizarán las influencias y motivos que llevaron al autor de *Los de abajo* a experimentar en la literatura de vanguardia. Pese a la gran difusión de su obra y esperado anticipo de su nueva obra, la publicación de su libro no fue un éxito comercial. La contextualización socioliteraria de *La luciérnaga* permite determinar hasta qué punto la creación de esta novela está condicionada por las expectativas del prestigio literario que, en la década de los treinta, pesaba sobre Azuela. Detrás de esta tendencia está la campaña nacionalista que impulsó la creación y difusión de la Revolución como mito y sus resultados, buscando siempre prolongar las huellas de *Los de abajo*, modelo que el mismo Azuela intentó romper con sus novelas de vanguardia, pero que solo funcionó para un pequeño grupo de lectores.

ABSTRACT: From early reviews and letters by publishers and friends of Mariano Azuela, this essay will discuss the influences and reasons that led the author of *Los de abajo* to experiment in avant-garde literature. Despite the wide diffusion of his work and anxious hope for his new work, the publication of his book was not a commercial success. Socioliterary contextualization of *La luciérnaga* permits determining to what extent the creation of this novel is conditioned by the expectations of literary prestige, which in the 1930s weighed upon Azuela. Behind this trend is the nationalistic campaign that promoted creating and disseminating the myth of the Revolution and its results, always seeking to extend the footsteps of *Los de abajo*, a model which Azuela himself attempted to break with his avant-garde novels, but which only worked for a small group of readers.

PALABRAS CLAVE: Mariano Azuela, vanguardias, nacionalismo, novela mexicana.

KEY WORDS: Mariano Azuela, avant-garde, nationalism, Mexican novel.

LA BÚSQUEDA DEL PRESTIGIO AUTORAL:

LOS VAIVENES EDITORIALES EN LA PUBLICACIÓN DE *LA LUCIÉRNAGA*

La primera edición de *La luciérnaga* se publicó en Madrid en 1932, bajo el sello de la editorial Espasa-Calpe y, al igual que había pasado con *Los de abajo*, los lectores no se percataron de su existencia sino hasta que

algunos críticos literarios pusieron sus ojos en ella.¹ A pesar de la mucha atención originada en varios países, *La luciérnaga* no se editó en México sino hasta 1955, en una descuidada edición de Novaro.² Veintitrés años después de su publicación original, la novela no tenía ni el impacto comercial de *Los de abajo* ni lugar en ninguna colección popular, como era el caso del resto de las novelas de Azuela publicadas en la editorial Botas, por ejemplo. El panorama tampoco fue alentador en España, pues, como relataba el mismo Azuela hacia el final de su vida (Monterde 1974: 9-10), *La luciérnaga*: “ha sido el mayor éxito literario que he tenido en mi vida, al mismo tiempo que el fracaso económico más rotundo. Editada por Espasa-Calpe en Madrid hace diecinueve años, cuando de mis obras anteriores a esa se han hecho varias ediciones, conforme a las notas que de la editorial he recibido, de dos mil ejemplares de que se compuso la edición quedan más de mil en almacén” (2001: 41). Más de la mitad del tiraje permanecía en las bodegas casi veinte años después de su aparición. No es extraño que la edición mexicana haya llegado tardíamente, y más aún la del Fondo de Cultura Económica, publicada en el primer tomo de las Obras completas seis años después de la muerte del autor (1958). De esta edición se publicaría la primera versión en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica (1968), dirigida a un público más amplio y estaría acompañada de *La Malhora* y *El desquite*, las otras dos novelas desconocidas para la mayoría de sus lectores. Claramente fue una estrategia comercial para el reconocimiento del autor y, dado que las tres *nouvelles* siguen el mismo código temporal (estilo, temas, recursos y referencias), su lectura completaría un panorama poco explorado de la obra de Azuela.

Sin duda, *La luciérnaga* no es una novela fácil, debido a su técnica influida por las vanguardias. De hecho, Azuela admitió más tarde que

¹ La influencia de los críticos en los hábitos lectores del público es un tema sumamente complejo, que tiene hondas raíces en la polémica de 1924-1925, clave para el descubrimiento de Azuela pues, como argüía Francisco Monterde, “falta quien elabore las frases que consagran, las que el público —la masa— se encarga de repetir creando así la popularidad, ya que no está capacitado para formarse por sí mismo una opinión sobre las obras nuevas” (1973: 12).

² De nuevo, Monterde ya especulaba en 1924 respecto a las obras de Azuela que: “serían populares y renombradas si sus obras se hallaran bien impresas, en ediciones modernas, en todas las librerías y fueran convenientemente administradas por agentes en los estados” (13).

se animó a experimentar para darle nueva vida a su estilo: “Cansado de ser autor solo conocido en mi casa, tomé la resolución valiente de dar una campanada, escribiendo con técnica moderna y de la última hora. Estudié con detenimiento esa técnica que consiste nada menos que en el truco ahora bien conocido de retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y expresiones, para obtener el efecto de la novedad” (2001: 36). El autor reconoce que el resultado fue una innovación dentro de su producción narrativa, pero que no tuvo el impacto comercial que esperaba. En realidad, como él dice, el principal móvil para experimentar con las nuevas tendencias literarias fue darse a conocer en el extranjero y buscar su prestigio autoral; por eso, desde los primeros años de la década de los veinte, decide cambiar el rumbo de su producción.

La trilogía de novelas “vanguardistas” comenzó en 1923 con *La Malhora* (1923), a la que siguió *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1932, aunque escrita desde 1927), pero la polémica que puso en el ojo público a *Los de abajo* se produjo a finales de 1924 y principios de 1925, un año después de que se publicara *La Malhora*, como si, decepcionado por la recepción de sus novelas previas, hubiera decidido tomar otro camino y, ya con dos novelas vanguardistas bajo el brazo, lo sorprendiera el éxito de su novela de 1915. La única de las tres novelas de la saga que tuvo algún impacto fue *La Malhora*, sobre todo fuera del país (Azuela 2001: 41); “*El desquite* en cambio no logró alcanzar ningún éxito ni dentro ni fuera de México, por lo que, con esa tenacidad que en opinión de algún crítico teatral caracteriza mis merecimientos de escritor, compuse en seguida otra: *La luciérnaga*” (41).

La publicación del “Prólogo a *Los de abajo*”, de Valéry Larbaud, es fundamental para entender las complicadas ramas de la búsqueda del prestigio autoral de Azuela; Larbaud reconoce que no han sabido de México más que por los periódicos y, en cuanto a la literatura, gracias a “las revistas de vanguardia: una *Falange* mexicana y *Antena* y *Ulises* y, por último, *Contemporáneos*, publicación a la vez joven de espíritu, substancial, muy bien editada y presentada, digna, en fin, del gran país de donde es, a nuestros ojos, el principal órgano intelectual” (129). No es extraño, entonces, que Azuela publicara las primeras versiones de *La luciérnaga* en *Contemporáneos* y *Ulises*, ya que, como se puede leer en las palabras de Larbaud, eran revistas conocidas en el medio vanguardista europeo. Dentro de las propuestas literarias que ofrecía el México pos-revolucionario, el crítico francés prefiere *La Malhora*, pero señala algo

muy interesante para la clasificación genérica de las novelas de Azuela: “la obra total de este novelista forma un conjunto ordenado, es una. Puede considerarse, definiéndola, como una serie de narraciones y cuadros de la vida mexicana desde los últimos momentos de la dictadura de Porfirio Díaz hasta hoy” (139). En ningún momento recurre a la etiqueta “vanguardia” para referirse a las novelas de Azuela y tampoco insiste en el tema de la Revolución, dos de las características que los primeros reseñistas de *La luciérnaga* resaltarían. Para Larbaud, simplemente, “con *La Malhora* asistimos a una serie de escenas de la vida de una mujer del bajo pueblo de México” (140) en la que destaca su apego a la escuela naturalista. Sin embargo, especula que:

con el mismo desinterés e igual autoridad hubiese podido pintar cualquiera otra realidad presente para él en otra parte, en distinto país. Esto es lo que han hecho todos nuestros grandes novelistas y cuentistas, Stendhal, Mérimée, Balzac... [...] En Mariano Azuela este desinterés de novelista ha herido y contrariado a algunos críticos que han querido ver en su obra un pesimismo casi inhumano. Y es que, en efecto, sus descripciones, sus pinturas, no encajan en ningún sistema reconocido de moral o de filosofía (140-141).

Pocos críticos retomaron el valor atemporal que Larbaud daba a *Los de abajo*, pues, si leemos con cuidado, el crítico francés exaltaba la técnica de Azuela comparándolo con grandes novelistas de la talla de Balzac o Stendhal, pero emparentándolo con una tradición europea de la que querían huir muchos de los críticos posrevolucionarios. No lo ve como un escritor que retrata detalladamente el movimiento armado por ser mexicano, sino como un artista que, sin importarle el telón de fondo, siempre podría crear una obra maestra.

Para Azuela, el hallazgo de nuevos caminos narrativos no fue un proceso rápido; la redacción de *La luciérnaga*, quizás la mejor lograda de sus tres novelas de vanguardia, incluye cuatro fragmentos publicados antes de la edición *princeps*: el primero, publicado en el primer número de la revista *Ulises*, en mayo de 1927, es una primitiva versión de “Un grifo”; el segundo apareció en la revista *Contemporáneos* en agosto de 1928 bajo el título “La luciérnaga”, y se trata del capítulo del mismo nombre; ese mismo capítulo sería republicado en *El Ilustrado* en enero de 1929, omitiendo un párrafo, seguramente por la extensión que requería el se-

manario; el último salió con el título de “*La luciérnaga*. Capítulo final”, también en *Contemporáneos*, en abril de 1930, y corresponde a la última parte del capítulo “Náufragos”.³

Estos datos permiten ampliar la visión comercial y la obsesión de Azuela por formar parte de las filas de la vanguardia que empieza a ser muy reconocida, y tenía en todas las revistas un camino ya labrado dentro de la literatura actual; por ejemplo, *Ulises* fue dirigida por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia y, aunque su presencia fue breve (mayo de 1927 a febrero de 1928), concedió un escaparate para los autores vanguardistas; *Contemporáneos* (1928-1931), tampoco fue la excepción, su nómina incluía la dirección de Bernardo Ortiz de Montellano, y entre sus redactores a Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Carlos Pellicer, e, incluso, Ermilo Abreu Gómez; para cuestionar un poco más la rivalidad ideológica entre la facción europeizante y los pronacionalistas, *El Universal Ilustrado* o *El Ilustrado*, como se llamaría a partir de 1928, era dirigido por Carlos Noriega-Hope, con participaciones semanales de Salvador Novo, Arquelles Vela y Manuel Maples Arce, entre otros, pues, como señala Laura Navarrete Maya, “a principios de los veinte, los magazines *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas* representaban la vanguardia del periodismo cultural por lo novedoso y cosmopolita de sus contenidos y por el atinado manejo de su información gráfica” (99). La repercusión del *Ilustrado* en la literatura mexicana es indiscutible gracias a la audacia de sus colaboradores, quienes procuraban arengar la discusión literaria con secciones como “Una encuesta literaria sensacional: Cómo juzgan en Europa a los intelectuales mexicanos”, donde el redactor y corresponsal en Europa escribía:

Los valores mexicanos de la generación actual son, quizás, más discutidos en el extranjero que en nuestro propio país. [...] El paisaje intelectual —puramente intelectual— me parece dominado por Diego María Rivera y Mariano Azuela [...] Al segundo empieza a perjudicarle el ser el autor de *Los de abajo* —desastre y pesimismo— porque se olvida que es el novelista de un formidable ciclo revolucionario, de una vasta y poderosa

³ Estas referencias son resultado de la investigación que realicé para la edición crítica de *La luciérnaga*, trabajo que me permitió entender el proceso creativo de la novela y vincularlo a la necesidad comercial que surgió a partir de *Los de abajo*.

serie que va desde *Mala Yerba* a *Las tribulaciones de una familia decente*, y de *La Malhora* y *María Luisa*. Azuela todavía no es conocido en México y, claro, no hay Secretaría de Educación que se preocupe de preparar la edición popular de sus obras completas. Digamos, valerosamente, que si dentro de pocos años la revolución no aparecerá como una carnicería inútil y miserable, lo deberemos a José Vasconcelos, Ramón López Velarde, Diego María Rivera y Mariano Azuela (14).

Este fragmento de la encuesta corresponde a finales de 1928, lo que nos da una idea de las posibilidades de recepción en Europa que los críticos amigos de Azuela y los intelectuales nacionalistas veían, un público que solo conocía una novela de la Revolución, *Los de abajo*. El papel de *El Universal Ilustrado* en la revaloración de Azuela desde la polémica de 1924 es determinante para entender la consolidación del autor en las letras mexicanas; no en vano, el redactor sugiere, desde el prestigio que ofrece el territorio europeo, animar a las instituciones mexicanas a propagar e impulsar la obra de Azuela, tal y como lo venían haciendo con los muralistas, por ejemplo, apoyo que era fundamental para el reconocimiento internacional.

Gracias a la publicación de una serie de cartas editadas por Beatrice Berler y Víctor Díaz Arciniega (Berler y Díaz 2000), se pueden entender las peripecias que enfrentaron los amigos de Azuela para dar a conocer la obra en el extranjero y el interés del autor en este reconocimiento. En una misiva fechada el 6 de mayo de 1929, González de Mendoza sugería una posible traducción de *La luciérnaga*, pensando en una mejor recepción en el público francófono que vio nacer muchas de las vanguardias: “Quizás fuere oportuno encauzar el interés del editor y los eventuales trabajos del Sr. Albert para la edición de la traducción que este hiciera de *La luciérnaga* —cuyo original, me dice el Dr. Azuela, obra en poder de usted— o de las demás obras del doctor” (González de Mendoza 2000a: 254). Desconozco si en un principio se intentó una publicación en México, pero llama la atención que existiera un original cuando aún no se contaba con la versión del capítulo final en *Contemporáneos*. De cualquier forma, es notable que se pensara en un receptor europeo, esperando su reconocimiento fuera del territorio nacional, sin duda, clave para la valoración definitiva de Azuela como autor, ya no de la novela de la Revolución, sino como novelista de México. Mientras tanto, González de Mendoza ponía al tanto a Azuela de los avances: “Le he hablado de la traducción eventual de los demás libros de Ud.,

pero hasta que no cuaje la edición de *Los de abajo*, me parece que es más prudente esperar, sea para dárselos a él, sea para dárselos a Cassou. No conviene precipitarse demasiado, sobre todo porque no quiero que en modo alguno pueda aparecer usted como solicitante, sino como condescendiente” (González de Mendoza 2000b: 258). Al parecer, la circulación de *La luciérnaga* en una revista tan prestigiosa como *Contemporáneos* (recordemos los buenos comentarios de Larbaud sobre la revista en su prólogo a *Los de abajo*), era motivo suficiente para probar su aceptación internacional. Tampoco se debe perder de vista la sutileza con la que González de Mendoza sugiere esperar el momento para que sean los editores franceses quienes busquen a Azuela, y no al revés. En México, Azuela estaba en pleno reconocimiento, pero su nombre apenas comenzaba a despuntar en las librerías del extranjero.

Un año más tarde, el abate de Mendoza envió el manuscrito de *La luciérnaga* a Gallimard, una de las principales editoriales francesas, que tenía en su nómina a grandes autores de vanguardia; por ejemplo, entre 1925 y 1930 se publicaron obras como la *Nadja* de André Breton, *Amyntas*, *Mopsus*, *Feuilles de route*, *De Biskra a Touggourt*, *Le renoncement au voyage* de André Gide y *Jaune, bleu, blanc* de Larbaud; en su mayoría, también *nouvelles*.⁴

Los libros que he enviado a M. Gallimard son *Mala yerba*, *Sin amor*, *El desquite* y su magnífica novela, para mi manera de ver la más intensa y profunda de todas las suyas, *La luciérnaga*, cuya copia manuscrita me facilitó Ortega. [...] No sé, admirado amigo, hasta qué punto sería oportuno traducir *La luciérnaga*, debido a las opiniones exteriorizadas por algunos de los personajes... Ya se verá esto oportunamente en vista de lo que conteste M. Gallimard. De todas maneras he advertido a Ortega que sea él quien trate con dicho señor, llegado el caso, en lo relativo a *La luciérnaga*; de los demás libros me ocuparía yo (González de Mendoza 2000c: 282).

González de Mendoza es uno de los primeros en señalar el aspecto político de la obra de Azuela, quizás por ello no insistió en su publicación nacional; tampoco indica su innovación estilística, recurso que podría ser su carta de presentación frente a las editoriales extranjeras; lo

⁴ Pueden verse estos títulos y algunos más en los catálogos de la Biblioteca Nacional de México.

que llama su atención es la profundidad y la fuerza de las palabras. Los esfuerzos del abate de Mendoza parecían tener buenos resultados, pues en su misiva del 19 de junio, anexa la respuesta de Gallimard: “Nous désirerions aussi obtenir une option sur *La luciérnaga* afin de pouvoir le publier éventuellement après *Mala yerba*” (González de Mendoza 2000d: 286), información que transmite a Bernardo Ortiz de Montellano: “Más tarde, probablemente, aparecerá *La luciérnaga*, que por su intensidad dramática, su altura de sentimientos y su acerbo realismo me parece la mejor de las novelas del Dr. Azuela” (González de Mendoza 2000e: 299). La intensidad que tanto llamó la atención de González de Mendoza es una de las virtudes que hará notar también Ortiz de Montellano, y que renovará el realismo al que se vinculaba no solo Azuela, sino la oleada de narradores de la Revolución que se multiplicarían en estos años. *La luciérnaga* se estaba construyendo con las raíces de una narrativa naturalista en medio de un apogeo cultural que privilegiaba, por un lado, las expresiones de la Revolución y, por el otro, el descubrimiento de una nueva forma de ver la realidad: la visión de Proust, en auge en esos años que, quizás, fuera otra razón por la que su primera intención fuera publicarla en Gallimard, editorial que también editaría *En busca del tiempo perdido* a partir del segundo tomo. Parece que había un especial interés en insertar a Azuela en las tendencias del realismo psicológico; no es casualidad que en el número 22 de *Contemporáneos* (el siguiente al prólogo de Larbaud) aparezca un artículo llamado “Motivos. Nota sobre la estética de Proust” (Fernández 1930) y en el número 23 se halla en el “Capítulo final” de *La luciérnaga*, la nota “Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria” (Ortiz de Montellano 1930)⁵ y “Motivos. Años de aprendizaje y alegría (nota autobiográfica)” de Benjamín Jarnés (1930). Sin embargo, el “acerbo realismo” que ve el abate de Mendoza y que le transmite a Ortiz de Montellano, no es la característica que más resaltarán pues, incluso, las comparaciones forzadas con Proust dejan dudas. Quizás la perspectiva del abate de Mendoza (que

⁵ En este artículo, Ortiz de Montellano destaca el papel de Francia en la difusión de las vanguardias: “En Francia los literatos, siempre atentos al movimiento universal de la cultura y al desarrollo de la sensibilidad artística del mundo, han logrado, perfeccionando el arte impersonal y difícil de la traducción, llevar a sus lectores los mejores frutos —a menudo los más tiernos— de la inquietud y el pensamiento de Asia y Europa. Ahora vuelven los ojos al nuevo Continente” (78).

estaba en Francia en ese momento) está más cercana a la de Larbaud, quien compara a Azuela con la novela realista de Balzac o Flaubert por su crudeza y rigurosa recreación social.

LA PRIMERA RECEPCIÓN: VANGUARDIA VS. NACIONALISMO

Pese a los esfuerzos de González de Mendoza, de Ortega y del mismo Azuela, Gallimard nunca publicó *La luciérnaga* (Arturo Azuela 1991: 225), sino que sería en Espasa-Calpe donde se daría a conocer como libro en 1932. Curiosamente, sería esta editorial también la que editó la primera traducción al español de *Por el camino de Swann* en 1920, varias obras de Benjamín Jarnés (uno de los prosistas de las vanguardias españolas, e inspiración para las prosas de *Contemporáneos*, como constata la publicación de un texto suyo en el número 23 de su revista), entre ellas, *Locura y muerte de nadie* (1929), *Paula y Paulita* (1929), *Salón de estío* (1929), *Sor Patrocinio* (1929); al igual que la primera novela de la Revolución mexicana en Europa en formato de libro: *La sombra del caudillo*. La respuesta no se hizo esperar y el “abate” siguió comunicando a Azuela las primeras reseñas e impresiones fuera de México: “Me complazco en remitirle un recorte de *Les Nouvelles Littéraires*, de París, con un justo elogio de *La luciérnaga* por Marcel Brion” (González de Mendoza 2000f: 309). La validación europea parecía llegar, después de todo.

De la misma forma, en México los aplausos aparecieron en las cartas privadas al Dr. Azuela, como la misiva de Mariano Picón-Salas el 4 de abril de 1932, una de las primeras impresiones que apoyaban el cambio estilístico: “¡Cuánto me ha agradado en este libro la modernidad de su prosa; es usted allí mucho más joven que los jóvenes de treinta años, la técnica audaz, la clarísima noción de lo contemporáneo que nos da este precioso libro!” (Picón-Salas 2001: 55). La opinión de Picón-Salas, además, no deja de lado el realismo de la obra, pero encauzado en la modernidad literaria, símil de una literatura propia: “Usted me enseña —siendo extremadamente moderno— que nuestra literatura no debe perder este tono para hacerle concesiones a ese escamoteo estético de países de arte más cocinado y recalentado como Francia. Y es un instante magnífico este en que empezamos a diferenciarnos” (56). Sin profundizar en el tema, Picón-Salas expone una preocupación que había en Latinoamérica: la búsqueda de una vanguardia americana en el contexto

del ideal bolivariano de unir a todos los países americanos, donde, paradójicamente, él involucra tanto a la vanguardia como al nacionalismo; aquí vanguardia es un latinoamericanismo, una vertiente que solo queda apuntada, pero que a Azuela no le interesó, pues el ideal bolivariano fue más bien un proyecto del cono sur y no un proyecto mexicano.⁶

Pero no es Picón-Salas, sino un desconocido quien señala la verdadera modernidad de la obra de Azuela y encuentra una mejor etiqueta para nombrarla: “Realismo psicológico, que es el único realismo que importa; historia de la abnegación de una mujer mexicana; pintura formidable de la vorágine de una metrópoli que devora entre sus codicias y sus miserias el alma y el cuerpo de los provincianos” (“Carta a Mariano Azuela. 18 de abril de 1932”: 56). Sin duda, detrás del anonimato se esconde un escritor, pero su discreción nos permite encontrar en estos juicios un valor más objetivo de una “obra de arquitectura magnífica donde el lector desempeña un papel principalísimo. Se tiene la impresión de no leer, sino de vivir en medio de la tragedia inadvertida” (57). Desde las primeras impresiones, se trataba de vincular a Azuela con nombres como Proust o Dostoyevski, tal y como señala el desconocido remitente de la misiva, pero, no es suficiente que, “quienes para adularlo, quieran compararlo a otro gran autor, no deben merecerle gratitud alguna, porque el gran valor de usted es el de ser fundador de una escuela nueva” (57). Más allá de aventurarnos a marcar el inicio de una nueva tendencia realista con la publicación de *La luciérnaga*, vale la pena señalar que Proust no era un desconocido para la mayoría de los escritores en esos años, pues desde 1920 circulaban sus libros gracias a la traducción de Pedro Salinas para Espasa-Calpe.⁷ El mismo Azuela reconocería asombrado en 1928: “Marcel Proust llegando quién sabe de dónde, quién sabe cuán-

⁶ Para más información véase Gregory Zambrano. *Odiseos sin reposo: Mariano Picón-Salas y Alfonso Reyes: correspondencia 1927-1959*. 2ª. ed. Nuevo León-Caracas: Universidad Autónoma de Nuevo León / Universidad de los Andes, 2001.

⁷ Marcel Proust. *Por el camino de Swann*. Trad. Pedro Salinas. Madrid: Espasa-Calpe, 1920; *A la sombra de las muchachas en flor*. Trad. Pedro Salinas. Madrid: Espasa-Calpe, 1922; *El mundo de Guermantes*. Trad. Pedro Salinas y José María Quiroga Plá. Madrid: Espasa-Calpe, 1931. Respecto a Dostoyevski, la recepción era aún más amplia en el público mexicano, tan solo hay que ver las siguientes traducciones: *Crimen y castigo*. Trad. Eusebio Heras. Barcelona: Maucci Hermanos, 1903; *Los endemoniados*. Trad. Jorge de Meyendolff. Madrid: Espasa-Calpe, 1924; *Tres novelas: El subsuelo, El cocodrilo y Projarchin*. Trad. R. Cansinos-Assens. Madrid: Biblioteca Nueva; *Los precoces*. Barcelona:

do. Como un choque de retrocarga. Repulsión, antipatía, necesidad biológica de evasión inmediata. Pero el nombre queda y la indecisión y la angustia no se van con las páginas arrojadas lejos. Buena señal. Así con Ibsen, con Dostoiewski [*sic*] y otros” (Azuela *et al.* 1928b: 291-292).⁸ La novedad de desentrañar las palabras, de jugar con el lector y la permanencia de esa sensación que provoca su acercamiento, es lo que llama la atención de Azuela, el rebuscamiento y asombro que traducirá sobre un telón tan cotidiano como la creciente ciudad de México; la magia está en el choque de encontrar la profundidad de lo ordinario. Es por eso que Genaro Estrada dice: “La imaginación de Proust es la más cercana a la realidad. O al revés. La historia vivida, cuando la explica la subconciencia, se vuelve novela” (293). Azuela traduce el punto de vista de Proust, las sensaciones que transmite al lector, y trata de recrearlas en una serie de imágenes concatenadas, como se puede ver en el siguiente pasaje (transcribo la serie completa de imágenes para hacer notar el cambio sintáctico y los saltos temporales):

¿Qué? ¿Los santos de mármol también? El de las llaves de oro se ha removido de su pedestal y los Evangelistas le hacen señas impropias de un lugar sagrado. 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 toda resistencia es inútil. El destino, implacable, se desploma sobre uno de sus hombros, y lo asombroso es que no lo haya hundido. Calladamente, sin festinación, sin escándalo, alguien lo conduce a las afueras del templo.

Sus ojos se abren, y está solo. Su nariz se dilata en una respiración enorme, que se lleva todo el aire, todo el sol reverberante, coches, trenes, transeúntes, campanadas, rumores, los Pegasos, el Ayuntamiento, los Portales, el Palacio Nacional, todo el Zócalo y todo el cielo que cobija el Zócalo.

La Vida Literaria; *La patrona: más dos historietas breves*. Trad. José Ferrandiz. Valencia: Sempere; *Humillados y ofendidos*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones; *Los hermanos Karamazov*. Trad. Alfonso Nadal. Santiago de Chile: Selecta; *El doble*. Madrid: Mediterráneo (para todas las referencias, véase el catálogo de la Biblioteca Nacional de México).

⁸ Para comprobar la influencia de Proust en la literatura mexicana en ese momento, también se incluye en este número un artículo de Jaime Torres Bodet, “Motivos. Aniversario de Proust”, *Contemporáneos* 6 (noviembre 1928): 280-291, justo antes de la nota de Azuela y otros autores sobre Proust.

“¡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...

—¡Nada, Conchita, te juro que no lo pruebo hace ocho días!... Pero ahora es preciso... Ve a la esquina por una botella de parras... ¡No puedo, no puedo más! (Azuela 1932a: 10-11).

La mezcla del monólogo interior con los diferentes puntos de vista construye un flujo de conciencia, en este caso, el de un alcoholico que, luego de chocar su camión contra un tranvía, escapa y despierta del trance en su casa, aturdido por los recuerdos y el síndrome de abstinencia. Es cierto, a pesar de que este fragmento es uno de los mejor logrados de la novela, las comparaciones con Proust son desproporcionadas, pues hay que recordar que Azuela interpretó su estilo y lo acomodó a una realidad propia, muchas veces, con resultados defectuosos. No deja de asombrar, sin embargo, que el agudo ojo científico de Azuela, le permitiera trazar minuciosamente el estado alterado del protagonista, sensación que transmite en cada una de las palabras.

Quizás nos encontramos frente a uno de los primeros ensayos de un realismo menos naturalista y más intimista que desembocaría en la obra de Juan Rulfo, quien, al igual que Azuela en las novelas posteriores a *Los de abajo*, exploraría los resultados atroces de una Revolución fallida, como lamenta José María en su vaivén agónico: “¡Estos comerciantes, señor! ¡Ya no le subieron otro centavo más al litro de leche! Es bochornoso verdaderamente el afán inmoderado de lucro que se ha apoderado de la sociedad moderna. Efectos de la revolución y castigo de Dios para todos los que no quisimos oponernos a sus estragos” (109).

Sin embargo, los críticos estaban un tanto incómodos con los juicios de Azuela en *La luciérnaga* (recordemos que González de Mendoza ya le había advertido esto en una carta) y, aunque percibían el trasfondo político, hicieron caso omiso. Es por eso que María del Mar Paúl Arranz se pregunta: “¿cómo entender que esa literatura crítica por excelencia conquistara los beneplácitos de la política oficial?” (Paúl Arranz 1999: 51); duda que se pueda llevar tales críticas hasta *Los de abajo*, el ejemplo más claro de los fuertes reproches por parte del autor, pero que se institucionalizó como “la novela de la Revolución”. Sutilmente, el desencanto de la Revolución que acongojaba a Azuela también resuena en los comentarios de Cipriano Campos Alatorre a *La luciérnaga*:

El resto del libro está saturado de un pesimismo amargo que deja una impresión desoladora en el alma. Sin embargo, no podía ser de otro modo. Aquí, como en *Los de abajo*, *Las moscas* o *Las tribulaciones de una familia decente*, el panorama de la vida mexicana se presenta con perfiles sombríos y trágicos. Usted no ha hecho más que pintar lo que ha visto, y nunca se le podrá culpar por ello (58).

Aunque las palabras de Campos Alatorre puedan sonar extrañas (“nunca se le podrá culpar por ello”), es notable que deje de lado la visión idílica de la Revolución que se impuso a *Los de abajo*, y destaque la fuerte carga crítica que cultivó Azuela.

Gran parte del rescate y sobrevaloración que se intentaba hacer con *La luciérnaga* era tratar de ubicarla como una vanguardia propia, no al modo de los Contemporáneos. Azuela incorporó los puntos de vista vanguardistas en una realidad local, que favoreció la abundancia de mexicanismos y expresiones propias de los barrios, además de detalles que caracterizan el ambiente de manera magistral; de ahí que su retrato sea tan verosímil y, al mismo tiempo, tan apabullante, como vemos en la descripción del mercado:

Del de Tepito, Conchita trae sus exiguos alimentos. Trae también —y gratis— el limo de futuros ayes: elementos dispersos de una gran sinfonía gris que, al cabo de los años, en abandono desolador y en la tristeza del pueblo silencioso, habrá de reconstruirse en un suspiro hondo y amargo, en su grandiosa magnificencia de miseria, de dolor y de angustia. Concierto de notas broncas, tejados podridos y montones de basura alternando con cuarterones de leguminosas y cerros desmoronables de cereales. “¡Cincos, son cincos de chilacas!” Cabelleras desgredadas, croar de carros detenidos, el golpe del hacha que desgarrar carnes oliscadas, la colmena andrajosa bajo el ardor del sol. “¡Fresca, fresca... de limón, de piña, de jamaica, joven!...” El lamento secular de la india renca y parda, “chichicuilotiiiiiii... tos... fritos...” y la flauta delirante del afilador, perdida en el retumbo de los carros, el resoplar de los camiones y el rumor de la mustia muchedumbre que no supo nunca de un oro que brilla arriba (Azuela 1932a: 20).

Pese a estos verdaderos retratos literarios de la “barriada” mexicana, la crítica prefirió no ahondar en el tema, y optó por forzar una interpretación vanguardista en medio del apogeo de la novela de la Revolución; quizás es esta una de las razones por las que esta novela no prosperó en la mayoría de los lectores. De hecho, las vanguardias ya no eran novedad

en esos años, aunque en México, como en muchos otros países latinoamericanos, se vivía una recuperación, a veces, muy forzada. Azuela, tratando de tener nuevos lectores dentro y fuera de México, experimentó un estilo que agradó a los que preferían los aires de la modernidad, pero que no fue aceptado de inmediato dentro de los grupos que pugnaban por una literatura mexicana representada por la novela de la Revolución; finalmente, los críticos encontraron las vetas nacionalistas que lo vincularían a la polémica literaria de 1932. Entre las misivas que recibió el autor gracias a la publicación en Madrid de *La luciérnaga*, hubo una de F. Orozco Muñoz, testimonio de uno de los pocos críticos que valoraron el retrato de la oralidad del pueblo, una de las grandes virtudes de la obra: Dionisio “se yergue sin igual en nuestra literatura, en la última página de la novela, ‘con la cabeza rapada y los pies descalzos’ y casi sin despegar los labios, todo un pueblo: ‘—Me latía que tendrías que volver’” (59). En una frase tan sencilla como esta vemos la capacidad de síntesis del autor para plasmar una actitud, un sentimiento de lejana esperanza en medio de la tragedia. La voz de un Dionisio recién salido del hospital recoge la angustia y el cinismo propios de un adicto; las palabras están bien escogidas y concretan su visión de mundo.

En el ámbito público, las críticas nacionales comenzaron a aparecer, coincidiendo, muchas veces, con los puntos expresados de manera personal. La primera reseña fue la de E. Vargas en el periódico *El Nacional*, el 4 de abril de 1932, quien empieza comparando la obra de Azuela con *Don Segundo Sombra* por su uso de modismos, recurso donde “salta la belleza lírica” (8). En realidad, Vargas trata de encontrar un símil literario para explicar “la gramática un poco despreciada, como debe ser. La técnica, su propia técnica, entretejida con la realidad, las palabras y los sentimientos. Todo el libro adhoc con las costumbres, envuelto en el tino de la oportunidad” (8). El tema, revolucionario; la técnica, innovadora; la oportunidad oscila entre la novela de la Revolución que imperaba en México (las costumbres) y la vanguardia europea. De cualquier forma, el crítico cierra con una percepción de la novela pocas veces señalada con tanto detalle que, sin duda, sintetiza la cosmogonía del pueblo posrevolucionario: “Abnegada mujer que con la alegría en el cuerpo y en el alma lleva a sus dos únicos chicos al encuentro del padre. Todavía tienen padre. Ella lo conservará. [...] Toda sacrificio. Toda resignación. Toda valor. Única luciérnaga salvadora en la noche oscura del fracaso. Broche de oro con que se cierra la novela” (8).

Algunos días más tarde, Eduardo Pallares publicó su reseña en *El Universal* y, al igual que E. Vargas, comienza con una comparación: “Las novelas de Mariano Azuela tienen un sabor nacional, fuerte y amargo. Es el Federico Gamboa de los tiempos revolucionarios” (3). Por supuesto que la veta naturalista de Gamboa se puede encontrar en la obra de Azuela, sobre todo si pensamos en sus novelas de los barrios bajos de la capital, como *La luciérnaga*; pero lo que más llama la atención es la necesidad de encontrar un modelo para equiparar una obra tan diferente como la de Azuela; algunos críticos se empeñaron en buscar escritores europeos, otros latinoamericanos (Ricardo Güiraldes), y algunos más requirieron uno mexicano, pues, “como Federico Gamboa, aprovecha tipos criminales, prostitutas, seres degenerados, que flotan en un ambiente de morbosidad y terrible fatalismo social” (3). En este sentido, el siguiente comentario de Pallares clarifica su visión nacionalista: “Azuela está en ese periodo de evolución artística, que los críticos estiman como el mejor: estudia directamente al elemento humano, que parece tener siempre a la vista, y con fervoroso entusiasmo observa y escudriña las facetas múltiples del alma nacional” (3). Pallares da a la novela un valor testimonial e histórico cercano a las grandes novelas realistas del siglo XIX, dejando de lado la técnica y el trabajo estilístico del autor: “Sus novelas servirán al historiador como auténticas galerías sociales, en las que pueden estudiarse muchos tipos representativos del alma mexicana” (3). Sin embargo, para Pallares el cuidadoso análisis de Azuela tiene una falla: “una triste y defectuosa tendencia de la mayor parte de nuestros artistas, la clase media y los espíritus refinados quedan en el olvido o representan papeles secundarios” (3). No hay que olvidar que *El Universal* tenía (y tiene) un público amplio, y aspiraba a llegar a las clases sociales más educadas; de ahí que la queja tenga sentido, pues muchos de sus lectores, pertenecientes a una clase media en formación, quizás no encontrarían eco en las palabras de Azuela. De hecho, el comentario es más complejo, ya que desdobra la sociedad posrevolucionaria en dos mundos: el de los intelectuales (los “espíritus refinados”) y el pueblo bajo. Para el reseñista, la novela es una fuerte crítica social por medio de un detallado retrato naturalista:

Si hubiera duda de que vivimos en pleno período de disolución de valores culturales, *La luciérnaga* de Azuela, serviría para poner de manifiesto la terrible crisis de nuestro ambiente moral. En esos períodos de general desastre, nunca faltan un Aristófanes, un Juvenal, un Persio, que azote a

la sociedad con el látigo de sus críticas o la haga reír con fina ironía que oculta terribles acusaciones (3).

De nuevo, una comparación con algunos autores críticos que han sabido dibujar los puntos más sensibles de su sociedad, paralelo que se llevará hasta la inevitable influencia rusa, pero que, en México, tiene un amplio apego espiritual: “es una requisitoria formidable contra los estragos morales causados por la ola revolucionaria” (3).

Otra de las reseñas tempranas fue la de Mariano Picón-Salas, publicada en abril de 1932 en *Atenea*, conocida revista chilena, también vanguardista; como ya anticipaba en su carta a Azuela, el crítico apuesta por la innovación estilística, claramente diferenciada de las vanguardias europeas:

La técnica del libro es muy diversa del lenguaje preciso y de riguroso contorno de aquella epopeya. Azuela es médico y mucho de sueño, de estados morbosos en individuos normales, dan la atmósfera de este libro y explican la buscada obscuridad de algunos fragmentos. Como realización técnica es una de las obras de factura más moderna que conozcamos en la Literatura hispanoamericana de hoy, tan apegada todavía a los viejos cánones de la novela (112).

Esta diferenciación implica, para el crítico, una postura a favor del latinoamericanismo, una suerte de “nacionalismo cultural” que “no buscaba su sentido y razón en los orígenes prehispánicos ni en los legados espirituales españoles. Más bien se afirmaba como una reivindicación de la juventud y la confianza en el futuro de todo el continente latinoamericano” (Pérez Montfort: 125). Picón-Salas no se conforma con elogiar su valor estilístico y originalidad con respecto al resto de la producción latinoamericana; encuentra una clave para la recepción de la novela: “Arte de gran novelista es este de convertir en grande lo simple, y con ello Azuela desmiente a quienes explicaran el éxito de su obra anterior por la potencia del tema. El escritor hace el tema, le da relieve, lo metamorfosea” (113). El tema no es lo que daba el valor a la obra de Azuela, sino su manera de trabajarlo; por eso “si *Los de abajo* fue la novela de la revolución, de las turbas en marcha, la obra de desenfrenado ritmo dinámico, su obra actual velando toda doctrina, esperando que los hechos y los personajes lo digan por sí mismos, aspira a fijar las consecuencias de la revolución” (113). Sin desvincular del todo a *La luciérnaga* de la novela de la Revolución, da un giro a la perspectiva de análisis al colo-

carla junto a las novelas que analizan sus consecuencias. Y, con ese agudo sentido de lector, el crítico augura un destino claramente anticipado: “La obra, sin embargo, por la audacia de su técnica, no parece destinada sino a una escogida minoría de lectores” (113).

Ermilo Abreu Gómez publica el 21 de abril de 1932 en *El Ilustrado*, justo en medio de la polémica nacionalista que se inició el 17 de marzo de ese año en las páginas del mismo semanario,⁹ una reseña de la cual extraigo un párrafo significativo:

Con el tiempo, cuando nuestros jóvenes escritores se agiten de ver, sin mirar, las páginas de las revistas francesas, volverán, vergonzosos, los ojos y el alma y la inteligencia hacia estas páginas del doctor Azuela. Verán estas páginas llenas de sabor mexicano; rebosando gusto por las cosas de aquí, y sobre todo floreciendo en un magnífico adivinar del caudal de nuestro espíritu tan criollo, tan obscuro y tan claro a la vez. Entonces se darán a la tarea (hoy grata para el lector), mañana árida, para el erudito, de hilvanar aquellos dichos, aquellas frases, aquellos modos de nuestro discurrir, cuajados siempre de algo que a la vez solicita inteligencia y sensibilidad para alcanzar su máximo sentido. Hay en *La luciérnaga* más que una novela: un milagro de mexicanismo en vuelo —sin jícara, —ni sospechas de mala ley (35).

No hay que perder de vista que Abreu Gómez fue uno de los detractores de los Contemporáneos y figura clave en la pugna de 1932 al defender una literatura “mexicana”, por lo que sus palabras tienen un amplio sentido nacionalista, e, independientemente de ello, puede vislumbrar un camino que la crítica debería tomar más en cuenta: el del lenguaje, muchas veces tan preciso, que tiene tintes naturalistas. Por supuesto que es una característica con la que el crítico simpatizará, pero, como sucede en este tipo de disputas, se queda en un esbozo a favor de sus propios argumentos.

⁹ La llamada “polémica nacionalista de 1932” fue el ejemplo más claro en cuanto a la literatura del periodo; sin embargo, Pérez Montfort, por ejemplo, ha señalado que el impulso gubernamental a favor del nacionalismo dio frutos en otros ámbitos: el cine, la música, la institucionalización de los trajes típicos, los bailes típicos, incluso “los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez, impulsaron las llamadas ‘Campañas Nacionalistas.’ Estas se iniciaron en junio de 1931 y se prolongaron hasta principios de 1935, dando lugar, sobre todo, a una ruidosa proyección propagandística de los ‘valores nacionales’” (Pérez Montfort: 144).

Esta línea del mexicanismo en Azuela será retomada por otros críticos, como en la reseña de Alberto Quiroz, publicada en mayo de 1932 en *El libro y el pueblo*, órgano periódico del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, con grandes tirajes y un claro apoyo a la causa revolucionaria (Loyo: 290). Para el crítico, “Azuela describe fielmente la realidad mexicana. Los protagonistas de su último libro están entre nosotros” (Quiroz: 21). Quiroz hace hincapié en su valor testimonial y realista, valores que desde el descubrimiento de *Los de abajo* le darían un lugar privilegiado en el canon. Por supuesto que ninguna de sus novelas vale solo por su apego (o no) a la ideología política, pero es claro que en ese momento lo más importante fue institucionalizar un modelo mítico de la Revolución, aunque la gran mayoría de las obras del periodo criticaran los resultados. Su voz profetiza, sin embargo, que “sus palabras y ademanes no podremos asimilarlos sino hasta mucho después, a riesgo de que nos equivoquemos, porque tales sucesos no son para asimilarse [...] páginas tan realistas nos resultan gruesas para digerirlas” (22). La definición más acertada que encuentra es “panegórico de la provincia” (24). Curiosamente, al parecer esta reseña fue bien vista por el propio Azuela, de ahí que se republicara en 1952 en la revista *América*, con el siguiente aviso del editor:

Recordando un tanto al azar anécdotas, detalles, pormenores en torno a los días de la, para nosotros, siempre entrañable proximidad de don Mariano Azuela, se hizo mención de que él, en algún tiempo, reputó como algo de lo más acertado de cuanto en torno de su obra se había escrito, este ensayo que de su novela “*La luciérnaga*” trazara Alberto Quiroz, pensamos que quizá él se complaciera, si llegara a saberla, en esta determinación que tomamos, de reproducirlo en memoria y homenaje suyo (Quiroz 1952: 226).

Resalto que, según esta nota, Azuela reconoció que Quiroz había acertado en su lectura de la novela, pues sus experimentos vanguardistas fueron eso, experimentos, relecturas y apropiaciones dentro de su universo creativo, que en ese tiempo era, ya no la novela tradicional de la Revolución, sino la urbana. Sin embargo, muchos críticos insistieron en colocarla dentro de la misma etiqueta, sea vanguardia o literatura de la Revolución, sin tomar en cuenta su propuesta real. Quizás por ello llamó tanto la atención de Azuela la reseña de Quiroz, pues veía en sus palabras un eco de su propia intención creadora.

En contraparte, la postura pro literatura de vanguardia tendría una reseña en septiembre del mismo año, en la pluma de Celestino Gorostiza para la revista *Examen*, liderada por Jorge Cuesta, donde la llama “novela de claroscuro dostoyewskiano, amplificada bajo la influencia de Proust” (26), descripción que otros críticos utilizarían al buscar símiles literarios. Gorostiza, con su agudo sentido de la clarividencia crítica, señaló, como valor estético, el desapego de Azuela a las tendencias de moda que él mismo había iniciado indirectamente y que serían el motivo por el cual su obra tendría un público reducido:

Materia de estudio más profundo y detenido, *Los de abajo* nos sirven aquí como referencia para probar cómo el autor, desdeñoso del éxito fácil concedido a la parte episódica y pintoresca de esa novela, continúa dibujando los contornos espirituales de su país sin ocuparse del aplauso de la gradería. Ya los balazos de los generales de sombrero, llenos de sentimentalismo romántico, empiezan a ser recogidos por los periodistas y por las bailarinas. A Azuela le interesa otra cosa (26).

Asimismo, el crítico es perspicaz cuando apunta que la literatura se estaba llenando de un “sentimentalismo romántico” gracias al trabajo narrativo de los periodistas y de las bailarinas, refiriéndose, quizás, a Rafael F. Muñoz y Nellie Campobello. De ahí que *La luciérnaga* destaque por no continuar los convencionalismos y atreverse a experimentar con algo nuevo.

En octubre de 1932, salió a la luz una reseña en Estados Unidos que, por tratarse de una novela poco comercial, vale la pena destacar. Lesley Byrd Simpson publicó en *Hispania* una perspectiva más amplia del fenómeno “Azuela” en el extranjero: “There is no doubt in the reviewer’s mind that Mariano Azuela’s new novel, *La luciérnaga*, marks a development of the author’s style —his very personal estridentismo— to nearly its limit of perfection” (“No hay duda, en la mente del reseñista, que la nueva novela de Mariano Azuela, *La luciérnaga*, marca un desarrollo en el estilo del autor —su muy personal estridentismo— casi hasta los límites de la perfección”; la traducción es mía) (415). Vincular a Azuela con el movimiento estridentista es, sin duda, algo curioso, pero, para los ojos extranjeros, era el único símil en el que podía encajar. Llama la atención, también, que Byrd Simpson le llame “azuelismo” a su estilo que la reseñista comienza a ver repetido en los nuevos autores.

En noviembre, la revista *Examen* publicó la reseña de Mario Puccini, originalmente divulgada en *L’Ambrosiano*, en septiembre de ese año. El

reconocimiento de un crítico extranjero era de gran importancia para la obra de Azuela y, al igual que sucedió con la publicación del prólogo de Valery Larbaud (traducido por Ortiz de Montellano), validaba la notoriedad de la obra en México. Por supuesto que no es el mismo caso y, ni la reseña ni la revista tuvieron el mismo impacto que *Contemporáneos*, pero se puede trazar una línea de continuidad en el impulso editorial de la obra de Azuela por parte de quienes lo vinculaban a una vanguardia. Puccini destaca esa extraña combinación de realidad lírica e intensa que será una de las vertientes de la crítica moderna: “No es tan ingenuo para entretenerse como un niño en los aspectos exteriores de la realidad. Esta, harto le interesa, pero solo en la medida en que es capaz de suscitar en él reacciones interiores, movimientos y agitaciones líricas” (11). Puccini acierta; para Azuela, la realidad sobrepasa las luchas revolucionarias, ya hace varios años que hay una aparente tranquilidad; mientras observa los desafortunados logros de esa mítica Revolución, encuentra una nueva forma de profundizar en la problemática, como escribe en *La luciérnaga*:

Densamente pálido, los labios de papel, Dionisio concentra la luz de sus cuencas en las letras del periódico y todo está rojo; el rotograbado tiene reverberaciones de fragua. Mejor una pesadilla. Vivir con una mentira piadosa, pero vivir. En un desdoblamiento de su personalidad hay una lucha de titanes: uno dice a gritos que sí, y el otro responde con los puños y los ojos cerrados que no. Para extinguir, pues, todo resquicio de luz asesina, hay que ahogarlo todo en aguardiente (Azuela 1932a: 18).

La recreación de un alcohólico acongojado por la angustia de su crimen es el perfecto campo para que el autor pueda practicar las técnicas que desentrañan la mente de los personajes; la realidad no es solo el pretexto, es el detonante que le permite entender la complejidad psicológica del ser humano, incluso en una novela. Puccini, además, valora la novela por lo que es, una creación artística que usa la realidad como lienzo, pues no se trata de un testimonio científico fehaciente: “no es verismo en el sentido etimológico de la palabra, sino una restitución poética de la verdad, una segunda creación (una recreación) sintética de la realidad: esto es: transfiguración artística” (Puccini: 11).¹⁰

¹⁰ Tengo conocimiento de una reseña previa en Madrid: Anónimo. “Sobre *La luciérnaga*” en *Información Española* (marzo de 1932), sin embargo, no he podido consultarla.

Dentro de la polémica literaria que se desató en varios periódicos durante 1932, la nota de Jorge Useta en *El Universal Gráfico* (12 de mayo de 1932), fue un alto para los entusiastas de la vanguardia en Azuela: “si en nombre de un ‘nacionalismo’ mal entendido hemos de aplaudir la torpeza y la falta de arte literario que revela un libro como *La luciérnaga*, el nacionalismo será un eficaz vehículo de la barbarie” (220). Es claro que, al igual que sucedió en la polémica de 1924-1925, una obra de Azuela estaba en boca de todos, y esta vez fue el turno de *La luciérnaga*, como consta en la lista elaborada por Abreu Gómez, epílogo de la controversia nacionalista, donde aparecen “50 autores, 60 obras de importancia en 1932” (1999: 444). Sin duda, *La luciérnaga* tuvo un fuerte impulso en México, en parte por intereses pronacionalistas o provanguardistas, en parte por su propio valor artístico. Por ejemplo, durante la promoción de la novela en 1932, se publicaron en México otros dos fragmentos: “Un avaro” en *El Universal Gráfico* y “Un grifo” en *Nuestro México*; el primero es de un fragmento del capítulo “*La luciérnaga*” de la edición de Madrid, pero con un título más atractivo para el público del *Gráfico*, periódico que siempre tuvo una filiación amarillista; el otro, es una reimpresión de “Un grifo” publicado en *Ulises* cinco años antes e ilustrado, curiosamente, con un grifo mitológico, jugando, por intención o error, con el significado coloquial de drogadicto dentro de los barrios bajos.

Al año siguiente, los comentarios favorables continuaron, esta vez soslayados en un texto introductorio de Salvador Novo a un cuento de Azuela: “Su luciérnaga ¿no deja la roncha, sabrosa de rascar, de los ‘moyotes’ nortefños? Ante el asombro de las gringas, llega y se sienta en un equipal que ellas pensaban utilizar como book-end. Saca su termómetro, lo sacude y escurren gotas de temperatura mexicana” (81-82). Nacionalistas y vanguardistas la adoptaron por igual; algunos en resonancia con la crítica extranjera, otros en desacuerdo de la ola de textos testimoniales que se hacían formar parte de la llamada “Novela de la Revolución mexicana”; unos la rechazaron y gastaron mucha tinta en ello; pero ninguno dejó de discutir su importancia en la literatura nacional, sobre todo cuando representaba un ejercicio vanguardista con aires mexicanos.

Asimismo, hay algunas otras que no he podido localizar: Madaline W. Nichols. “Sobre *La luciérnaga*” *Books Abroad* VIII (oct. 1934): 459-460; Alejandro Núñez Alonso. “Mariano Azuela o el pesimismo” en *AS, Gráfico* (mayo de 1932) (todas referidas en Arturo Azuela 1991).

Durante poco más de un año, *La luciérnaga* tuvo una buena cantidad de reseñas, tanto nacionales como internacionales, situación que, como hemos visto, fue el resultado de una verdadera maniobra de mercadeo alrededor del nombre de Azuela, con el fin de afianzar su prestigio autoral frente a la inusitada campaña nacionalista que abanderaba la desmesurada producción de obras sobre la revolución. El empeño con el que José María González de Mendoza buscó la publicación de la *nouvelle* en territorio europeo es clave para entender la recepción que tendría *La luciérnaga* en los años venideros; González de Mendoza sabía que ni el contenido político ni el estilo serían bien vistos en el México de los años treinta, de ahí que buscara un receptor internacional; esta estrategia, idealmente, coadyuvaría a Azuela a consolidar su nombre más allá de *Los de abajo* y de la etiqueta “autor de la novela de la Revolución.” Sin embargo, la maniobra solo funcionó, como varios de los reseñistas habían anticipado, en un público reducido, quienes lograrían que su trilogía vanguardista fuera recordada, algunas veces para bien, otras para mal.

En general, las reseñas oscilan entre dos posturas: las que apoyan la vanguardia y las que buscan huellas de un mexicanismo que se había impuesto a la figura de Azuela. En realidad, *La luciérnaga* es una mezcla de ambas, sin que pertenezca a una en particular; es una síntesis de la cosmogonía que flotaba en los aires de la posrevolución, una dura crítica a los resultados del movimiento armado y un experimento estilístico que, sin mayores ecos en sus contemporáneos, tendría claras reminiscencias en los autores que profundizarían en las consecuencias de la Revolución en las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Algunos críticos le llamaron “realismo psicológico”, otros, pesimismo; a algunos les gustó la dedicación con la que plasmaba la oralidad del pueblo (Orozco Muñoz); a otros, su valor intrínseco como obra artística (Puccini); muchos, de una u otra manera, lo vincularon a un nacionalismo (Abreu Gómez y Quiroz), o al latinoamericanismo (Picón-Salas). Pero la constante fue una búsqueda intensiva por encontrar un equivalente en otras latitudes para explicar (y entender) ese nuevo estilo, pues en México no había nada similar. Güiraldes, Gamboa, Proust, Dostoyevski, son algunos nombres con quienes se intenta emparentar a Azuela; siendo todos reales influencias, no lograron con ello que el público mayoritario aceptara la nueva propuesta del autor. Azuela estaba consciente de que sus novelas vanguardistas eran para un público más familiarizado con la técnica moderna, no para sus seguidores tradicionales que buscaban

las huellas naturalistas. En la reelaboración de *La luciérnaga* para su versión en forma de libro, el autor no se olvidó de ello y, muchas veces disfrazadas en un cubismo retórico, hay escenas crudas, realistas, con esa visión subjetiva tan característica. De hecho, el capítulo “La soga al cuello” (que no cuenta con ningún fragmento previo en su elaboración), fue escrito para satisfacer esta necesidad, pues se acerca mucho a las obras previas de Azuela. Para el autor, la vanguardia fue un espacio de renovación y conocimiento, aunque no tuvo resultados tan precisos, como él reconocería más tarde:

No llegué a tales extremos en algunas obrillas más compuestas con técnica parecida, la verdad rigurosa es que abandoné en su composición mi manera habitual que consiste en expresarme con claridad y concisión hasta donde mis posibilidades me lo permiten. Podría señalar algunos rompecabezas en *La Malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*, que son las novelas a que me estoy refiriendo; pero ese placer se lo dejo a mis enemigos para cuando estos procedimientos tontos hayan pasado totalmente de moda (Azuela 2001: 37).

La creación de la obra está condicionada por un horizonte de expectativas y enmarcada por un prestigio editorial que, en la década de los treinta, pesaba sobre la figura de Azuela. Esta *nouvelle* es un claro ejemplo del elitismo literario que intentaba demostrar que la literatura nacional no solo retrataba lo mexicano, sino que podía hacerlo, incluso, con tendencias extranjeras, pero que, en el caso de *La luciérnaga*, solo funcionó en un círculo muy cerrado. Curiosamente, la introducción de un elemento sería tomada como argumento a favor de la vanguardia en Azuela o de su afiliación al mexicanismo: se trata de los diálogos vívidos que, como sugiere María del Mar Paúl Arranz, son clave para entender al autor en este periodo, pues “Azuela se mantiene fiel a un principio básico de su concepción literaria que pasaba por la introducción de la oralidad en la literatura” (Paúl Arranz 2000: 118), esbozo de los orígenes de la novela moderna en México.

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU GÓMEZ, ERMILO. “*La Luciérnaga*”, en *El Ilustrado*, México (21 de abril de 1932): 35.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO. “El año artístico 1932 y las nuevas corrientes literarias en México”, en *El Ilustrado* 19 de diciembre de 1932, en Guillermo

- Sheridan. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 440-446.
- AZUELA, ARTURO (selección, prólogo y bibliografía) y JORGE RUFINELLI (cronología). “Bibliografía”, en Mariano Azuela. *Los de abajo, La luciérnaga y otros textos*. Caracas: Ayacucho, 1991. 219-247.
- AZUELA, MARIANO. “Un grifo”, en *Ulises* 1 (mayo 1927): 10-13.
- AZUELA, MARIANO. “La luciérnaga”, en *Contemporáneos* 3 (agosto 1928a): 235-252.
- AZUELA, MARIANO *et al.*, “Por el camino de Proust. Páginas de Azuela-Estrada-Gómez Palacio-González Rojo-Ortiz de Montellano y Torri”, en *Contemporáneos* 6 (noviembre 1928b): 291-303.
- AZUELA, MARIANO. “La luciérnaga”, en *El Ilustrado*. México (3 de enero de 1929): 46-47 y 51.
- AZUELA, MARIANO. “*La luciérnaga*. Capítulo final”, en *Contemporáneos* 23 (abril 1930): 20-33.
- AZUELA, MARIANO. *La luciérnaga*. Madrid: Espasa-Calpe, 1932a.
- AZUELA, MARIANO. “Un avaro”, en *El Universal Gráfico*. México (20 de mayo de 1932b): 9 y 14.
- AZUELA, MARIANO. “Un grifo”, en *Nuestro México* 6 (agosto, 1932c): 63-76.
- AZUELA, MARIANO. *La luciérnaga*. México: Novaro, 1955.
- AZUELA, MARIANO. *Obras completas I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958 (Letras mexicanas).
- AZUELA, MARIANO. *3 novelas de Mariano Azuela. La Malhora, El desquite, La luciérnaga*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968 (Colección Popular, 89).
- AZUELA, MARIANO. “En la capital”, en Luis Leal (selección y prólogo), *Mariano Azuela: el hombre, el médico, el novelista*. 2. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001. 15-60.
- BERLER, BEATRICE (comp.) y VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA (introducción, edición y notas). *Mariano Azuela: correspondencia y otros documentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BYRD SIMPSON, LESLEY. “*La luciérnaga*”, en *Hispania* 4 (October, 1932): 415-417.
- CAMPOS ALATORRE, CIPRIANO. “Carta a Mariano Azuela. 29 de abril de 1932”, en Luis Leal, *Mariano Azuela: el hombre, el médico, el novelista*. 2. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001. 58.
- “Carta a Mariano Azuela 18 de abril de 1932”, en Luis Leal, *Mariano Azuela: el hombre, el médico, el novelista*. 2. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001. 56-57.
- “Cómo juzgan en Europa a los intelectuales mexicanos”, en *El Ilustrado*, México (22 de noviembre de 1928): 14 y 50.

- FERNÁNDEZ, RAMÓN. “Motivos. Nota sobre la estética de Proust”. Trad. Xavier Villaurrutia. *Contemporáneos* 22 (marzo 1930): 269-279.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, JOSÉ MARÍA. “Carta a Gregorio Ortega. 6 de mayo de 1929”, en Beatrice Berler (comp.) y Víctor Díaz Arciniega (introducción, edición y notas). *Mariano Azuela: correspondencia y otros documentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 2000a. 253-255.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, JOSÉ MARÍA. “Carta a Mariano Azuela. 26 de mayo de 1929”, en Beatrice Berler (comp.) y Víctor Díaz Arciniega (introducción, edición y notas). *Mariano Azuela: correspondencia y otros documentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 2000b. 258.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, JOSÉ MARÍA. “Carta a Mariano Azuela. 15 de mayo de 1930”, en Beatrice Berler (comp.) y Víctor Díaz Arciniega (introducción, edición y notas). *Mariano Azuela: correspondencia y otros documentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 2000c. 282-283.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, JOSÉ MARÍA. “Carta a Mariano Azuela. 19 de junio de 1930”, en Beatrice Berler (comp.) y Víctor Díaz Arciniega (introducción, edición y notas). *Mariano Azuela: correspondencia y otros documentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 2000d. 284-287.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, JOSÉ MARÍA. “Carta a Bernardo Ortiz de Montellano. 28 de diciembre de 1930”, en Beatrice Berler (comp.) y Víctor Díaz Arciniega (introducción, edición y notas). *Mariano Azuela: correspondencia y otros documentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 2000e. 295-299.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, JOSÉ MARÍA. “Carta a Mariano Azuela. 5 de enero de 1933”, en Beatrice Berler (comp.) y Víctor Díaz Arciniega (introducción, edición y notas). *Mariano Azuela: correspondencia y otros documentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 2000f. 309-310.
- GOROSTIZA, CELESTINO. “La luciérnaga”, en *Examen* 2 (septiembre de 1932): 25-26.
- LEAL, LUIS. *Mariano Azuela: el hombre, el médico, el novelista*. 2. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- JARNÉS, BENJAMÍN. “Motivos. Años de aprendizaje y alegría (nota autobiográfica)”, en *Contemporáneos* 23 (abril 1930): 66-77.
- LARBAUD, VALERY. “Prólogo a *Los de abajo*”, en *Contemporáneos* 21 (febrero 1930): 127-143.
- LOYO, ENGRACIA. “La lectura en México, 1920-1940”, en *Seminario de Historia*

- de la Educación en México. Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México, 1997. 243-294.
- MONTERDE, FRANCISCO. *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*. México: SepSetentas, 1973.
- MONTERDE, FRANCISCO. “Existe una literatura mexicana viril”, en *El Universal*. México (25 de diciembre de 1924), en Francisco Monterde. *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*. México: SepSetentas, 1973. 11-15.
- MONTERDE, FRANCISCO. “Prólogo”, en Mariano Azuela. *Páginas autobiográficas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. 7-11.
- NAVARRETE MAYA, LAURA. *Excelsior en la vida nacional (1917-1925)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- NOVO, SALVADOR. “Mariano Azuela”, en *Alcancía* 5 (mayo 1933): 81-82.
- OROZCO MUÑOZ, F. “Carta a Mariano Azuela. 21 de febrero de 1933”, en Luis Leal. *Mariano Azuela: el hombre, el médico, el novelista*. 2. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001. 59-60.
- ORTIZ DE MONTELLANO, BERNARDO. “Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria”, en *Contemporáneos* 23 (abril 1930): 77-81.
- PALLARES, EDUARDO. “*La luciérnaga*”, en *El Universal*, México (12 de abril de 1932). 3.
- PAÚL ARRANZ, MARÍA DEL MAR. “La novela de la Revolución y la Revolución en la novela”, en *Revista Iberoamericana* 65. 186 (1999): 49-57.
- PAÚL ARRANZ, MARÍA DEL MAR. “La obra vanguardista de Mariano Azuela”, en *Inti* 51 (2000): 107-124.
- PÉREZ MONTFORT, RICARDO. “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937”, en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS / CIDHEM, 2003. 121-148.
- PICÓN-SALAS, MARIANO. “*La luciérnaga*, por Mariano Azuela.”, en *Atenea* 86 (abril de 1932): 112-113.
- PICÓN-SALAS, MARIANO. “Carta a Mariano Azuela. 4 de abril de 1932”, en Luis Leal. *Mariano Azuela: el hombre, el médico, el novelista*. 2. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001. 55-56.
- PUCCINI, MARIO. “Un escritor mexicano”, en *Examen* 3 (20 de noviembre de 1932): 11-12.
- QUIROZ, ALBERTO. “*La luciérnaga*, de Azuela.”, en *El libro y el pueblo* X. 3 (mayo 1932): 21-25 (también en *América* 67 (julio 1952): 223-226).
- SHERIDAN, GUILLERMO. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- TORRES BODET, JAIME. “Motivos. Aniversario de Proust”, en *Contemporáneos* 6 (noviembre 1928): 280-291.

- USETA, JORGE. “Al margen de la actualidad. Cuestiones literarias”, en *El Universal Gráfico*. México, 12 de mayo de 1932, en Guillermo Sheridan. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 219-222.
- VARGAS, E. “*La luciérnaga* de Mariano Azuela”, en *El Nacional*, México (4 de abril de 1932): 8.
- ZAMBRANO, GREGORY. *Odiseos sin reposo: Mariano Picón-Salas y Alfonso Reyes: correspondencia 1927-1959*. [2ª. edición]. Nuevo León / Caracas: Universidad Autónoma de Nuevo León / Universidad de los Andes, 2001.

FECHA DE RECEPCIÓN: 29 de septiembre de 2010.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 23 de enero de 2011.