

20 19

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Colegio de Letras Hispánicas

TESIS DONADA POR  
D. B. - UNAM



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice:

Palabras preliminares	1
Introducción	10
I. La figura del sacerdote en las escenas mórbido-estéticas.	
1) El cura en <u>El luto humano</u>	19
2) El traje talar	27
3) El cura ¿personaje diabólico?	30
II. Las escenas mórbido-estéticas como síntesis de las relaciones humanas.	
1) El problema de Gregorio Saldívar	45
2) La fuga de Olegario Chávez en <u>Los errores</u>	53
3) La sexualidad como degradación	
a) Virginia y Fidel	61
b) La doctora Jéssica Smith	67
c) El infierno (apéndice)	73
III. Las escenas mórbido-estéticas, el erotismo y el amor voluntario.	
1) La mujer del <u>Rendez-vous</u>	77
2) Prototipos eróticos	84
3) Valoración de la prostituta	93
Conclusiones	102
Bibliografía	
I. Obras de José Revueltas	116
II. Obras consultadas	117

### Palabras preliminares

A partir del movimiento estudiantil del 68, la figura de José Revueltas ha venido cobrando gran importancia, dado el papel de líder e ideólogo que asumiera durante los meses comprendidos entre mayo y octubre de aquel año, cuando -víctima una vez más de la represión del gobierno- fue encarcelado en el desaparecido penal de Lecumberri.

Su actitud revolucionaria lo convirtió en paradigma del escritor comprometido y del militante consciente. Podría afirmarse incluso, que Revueltas está cerca de una mitificación, es decir: de una distorsión, bien intencionada desde luego. Frente a este riesgo, Jaime Labastida se adelanta a presentar otra visión de Revueltas en su artículo "Para desmitificar a Revueltas" (1). La publicación de esta nota revela inequívocamente, la enorme proporción que ha tomado la figura del autor de Los muros de agua.

Sin embargo, cabría preguntarse si esta plausible mitificación corresponde o se desprende del conocimiento real de la obra revueltiana en el ámbito cultural del país, o si carece de este fundamento. Parte de sus escritos políticos, por ejemplo, permaneció dispersa hasta 1978 cuando fue reconilada por Andrea Revueltas y Phillipe Cheron, y dada a la luz posteriormente con el título México 68: juventud y revolución, tomo 15 de las Obras completas de Revueltas. No corrieron mejor suerte otras obras: México, democracia bárbara no se ha reeditado aún, mientras que su Ensayo sobre

(1) Jaime Labastida, "Para desmitificar a Revueltas", en Rehile - te, arte y literatura, núm. 1, enero/marzo de 1980, pp. 36-39



un proletariado sin cabeza -inteligente análisis sobre el papel del PCM durante los primeros 60 años del presente siglo- fue editado con un tiraje mínimo por la Liga Leninista Espartaco en 1962, después de vencer serios obstáculos: falta de dinero, posibilidades de difusión y venta. No obstante, en el prólogo a la nueva edición del Ensayo... (tomo 17 de las Obras completas) se afirma que este trabajo "goza de gran fama en los medios de izquierda".

Por su parte, Cuestionamientos e intenciones, libro póstumo, reúne artículos periodísticos -como la conocida polémica que despertó la publicación de Los días terrenales- y el esquema de un ensayo que abordaría cuestiones estéticas, que Revueltas nunca llegó a desarrollar por completo.

Pero si hasta antes de 1978 la obra teórico-política revueltiana sobrevivió marginada, sus perspectivas de difusión no han cambiado posteriormente en la práctica. Es cierto que las publicaciones de la editorial Era responden a la necesidad -hay que decir hipotética- de dar a conocer la obra revueltiana. Sin embargo, los estantes de las librerías almacenan hasta la fecha, numerosos ejemplares de los volúmenes por tanto tiempo "incontrables", o por tantos años dispersos. Es decir, sufren la indiferencia de los lectores de tal modo, que parecen ser válidas las palabras que escribió Revueltas en 1967 como prólogo a su Obra literaria, recordando el momento en que retiró del mercado Los días terrenales, después de la injusta crítica de sus propios compañeros de Partido: "En tres meses no se vendieron tres ejemplares de la novela que con tanto escándalo había sido retirada por su autor. Vaya, ni dos. Sólo un lector anónimo y secreto adquirió el único ejemplar vendido (...)"

Ahora bien, ¿cómo asegurar que el caso de su obra narrativa es distinto, si precisamente Revueltas llega, en el citado prólogo,

a la conclusión de que su lector concreto no existe? Debemos apelar a ciertos datos para responder. El anando, por ejemplo, supera ya las siete ediciones, a pesar de su corta vida. Indudablemente, la versión cinematográfica de la obra favoreció la venta del libro. El luto humano por su parte, supera las seis ediciones y cuenta con una traducción al inglés: The Stone Knife. Dormir en tierra y Ios días terrenales van más allá de la quinta edición, en tanto que el resto de la narrativa revueltiana publicada hasta la fecha, suma por lo menos dos ediciones, omitiendo en la cuenta su inclusión en la Obra literaria, cuando así sucedió - recordemos que la Obra literaria es una compilación hecha en 1967, y que Revueltas escribiría dos libros excepcionales en la literatura mexicana después de aquella publicación: El anando y Material de los sueños.

Estos datos nos permiten inferir que la obra narrativa de José Revueltas goza de aceptación y provoca renovado interés cada día, incluso fuera de México.

Hay que considerar otro factor: la evolución de la crítica marxista de la literatura. Durante muchos años prevaleció en la crítica marxista, la teoría del "personaje positivo" que, justo es decirlo, contaminó la concepción literaria de Revueltas en Los muros de agua, como lo señala a su tiempo Jorge Ruffinelli (2). La teoría del "personaje positivo" y una natural inexperiencia creativa impidieron a Revueltas desarrollar dialécticamente a sus personajes; en cambio, "men is envisioned as a prisoner of himself, of his finite existence, of his inability to control the circumstances which manipulate his emotions and his thoughts" (3).

Más adelante, la teoría de Lukács se erigió como la crítica

(2) Jorge Ruffinelli, José Revueltas. Ficción, política y verdad, pp. 38 y ss.

(3) Del Kartchner Shumway, José Revueltas: Philosophical dialectics and narrative Realism, p. 23

marxista más completa. Al partir de la condenación del Realismo socialista para exaltar en su lugar el Realismo decimonónico de Balzac, el pensamiento lukacsiano aparecía, en efecto, como una teoría más acabada, como un mejor instrumento de análisis crítico, a pesar de sus contradicciones y rectificaciones -tal vez nunca sustanciales-, por lo que no extraña que el propio Revueltas converja con éste en algunos puntos (4).

Sin embargo, los escritos de Lukács sostuvieron siempre una postura adversa hacia el Naturalismo y frente al Existencialismo, innegables fuentes de la obra revueltiana.

Lógicamente, la narrativa de Revueltas cayó pronto dentro de esta condenación, cuando no en las absurdas clasificaciones positivistas de la crítica burguesa (¿es Revueltas naturalista o realista?) que, en este punto, se comportaba igual que su compañera "dialéctico-materialista". Así, por ejemplo, el detreminismo geográfico y étnico que sobresale en El luto humano constituía un prurito incómodo ante los ojos de la crítica, como lo demuestra la conocida reseña que Octavio Paz publicara en Sur y rectificara muchos años después en un artículo de "La letra y la imagen" (5).

A nuestro juicio, los instrumentos de que Antonio Gramsci dota a la crítica literaria, y a la estética en general, no permiten su aplicación eficaz en las obras. Como él mismo reconoce, el político exigirá siempre al escritor una obra orientada en determinado sentido, esto es, casi convertida en una parte de la estrategia de lucha del Partido (6).  
.....

(4) Cf. José Revueltas, "Problemas del conocimiento estético", en Cuestionamientos e intenciones, pp.154-172

(5) Octavio Paz, "Revueltas o la sombra de Dios", en "La letra y la imagen", núm. 1, 30 de septiembre de 1979, pp.2-5

(6) Antonio Gramsci, Literatura y vida nacional. Véase en particular la "Parte primera" y el apartado titulado "Literatura popular".

Así pues, el tono preceptivo y polémico de la teoría gramsciana, su ambivalente preocupación por el contenido de la literatura y su desdén por la forma, tienen por resultado final una crítica inaceptable y superficial.

Es hasta la publicación de Las ideas estéticas de Marx, cuando se encuentra una estética consecuente consigo misma. Sánchez Vázquez parte -como Revueltas partirá después en "Problemas del conocimiento estético"- de los señalamientos que hace Marx en torno al arte en sus Manuscritos económico-filosóficos de 1844. No obstante, dichos señalamientos no constituyen, como se ha advertido en numerosas ocasiones, una teoría acabada; suponen, sí, la base de una concepción histórico-materialista del arte y una valoración del trabajo creativo al confrontarlo con el trabajo enajenado (7). De aquí que esta estética marxista resulte ser un desarrollo ulterior dado al pensamiento de Marx, no exento de cierto eclecticismo. Empero, este eclecticismo no es, ni con mucho, un defecto; al contrario, es una virtud porque permite la reunión de diferentes puntos de vista de la crítica sociológica que descubre -como lo asienta Taine- que "las producciones del espíritu humano, como las de la Naturaleza, sólo pueden explicarse por el medio que las produce" (8).

Es preciso subrayar que en su obra, Sánchez Vázquez aborda la crítica de la postura lukacsiana, sobre todo en defensa de Kafka, menospreciado por Lukács en su Significación actual del Realismo crítico: "Por mucho que Kafka se distinga, por sus medios de descripción, de la mayoría de los vanguardistas. el principio esen -

(7) Cf. Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, no. 201-207

(8) Hipólito Taine, Filosofía del arte, p.26

cial de la plasmación literaria es, en él, el mismo que en éstos: el mundo como alegoría de una nada trascendente" (9). Concluye: "Por ello, el destino que un escritor exprese en su obra, por muy abstracto e individualista que sea, tendrá su fundamento objetivo en el destino social de la humanidad. Y puesto que en el periodo del imperialismo, de las dos guerras mundiales, de las reacciones y revoluciones del mundo, toda respuesta a la perspectiva implica una toma de posición respecto al socialismo, tenemos derecho a rastrear detrás del cinismo y del nihilismo, por individualistas que sean, detrás de la desesperación y de la angustia, por mistificadas que estén, la negación del socialismo" (10).

Sánchez Vázquez apunta que el pensamiento lukacsiano, "al erigir en criterio de valor las condiciones que sólo puede satisfacer el realismo, se convierte en una estética cerrada y normativa" (11) que, aunque reconoce algún mérito en las obras ajenas al Realismo, no deja de condenarlas.

La crítica de Sánchez Vázquez pone de relieve la trascendencia de la obra de Kafka como metáfora de las relaciones humanas dentro del capitalismo, y se manifiesta contra otros puntos de vista, sobre todo aquellos que apoyados en el psicoanálisis, reducen el universo del escritor, cualquiera que éste sea, porque pierden de vista el contexto social que influye sobre su obra. Recuérdese aquí, que la crítica psicoanalítica llevó al Naturalismo a una burda conclusión sintetizada en una distorsión fonética de la expresión best-seller: breast-seller, vendedores de senos.

Sánchez Vázquez encuentra en El proceso, la expresión estética de la siguiente observación de Marx: "el espíritu general de la .....

(9) Georg Lukács, Significación actual del Realismo crítico, p.66

(10) Ibid. p.82

(11) Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p.41



burocracia es el secreto, el misterio", cuando el filósofo alemán alude a la jerarquización de la burocracia, que impide su intercomunicación y su relación con la sociedad que le da razón de ser (12). Desde esta perspectiva, Joseph K. representa al ser enajenado, despersonalizado, cosificado por la burocracia judicial que lo convierte en un caso. Sánchez Vázquez concluye que, dentro de esta significación, no es fortuito que el apellido del personaje sea la simple inicial K.

Dentro de este panorama de la crítica literaria, cuyos ecos en México son notables, la obra de Revueltas cobra, cada vez, mayor importancia, importancia que -de paso- nos advierte la parcialidad de los especialistas. La obra de Brushwood, por ejemplo, lugar común tan oneroso como esquemático, apenas si balbucea el nombre de nuestro autor, mientras que en numerosos libros se le tiene como escritor posterior al boom de la Novela de la Revolución simplemente.

Entre los autores que se han acercado a la obra de Revueltas, hay que mencionar a José Agustín, en cuyo epílogo a la Obra literaria de Revueltas, sostiene que la narrativa del autor de Dormir en tierra fue silenciada por obvios motivos políticos, y que en su lugar se exaltó Pedro Páramo, donde se vio -al lado de Al filo del agua- el nacimiento de una "nueva" novela mexicana (13).

Antes de pensar que el juicio de José Agustín es exagerado, valdría la pena recordar que a raíz del Homenaje nacional a Juan Rulfo, éste declaró que la edición y la publicación de Pedro Páramo se hizo al margen de su voluntad y que de hecho, el texto original fue mutilado, alterado y reorganizado por Alí Chumace - ro.

.....

(12) Ibid., p.143

(13) Cf. José Agustín, "La obra literaria de José Revueltas", en José Revueltas, Obra literaria, pp.638 y ss.

No es nuestro propósito iniciar un trabajo de comparación ni incluir aquí, una lista de las obras que se ocupan de nuestro autor, el lector encontrará en algunos de los títulos dados en la "Bibliografía" de este trabajo, esa tarea resuelta. Nuestro propósito consiste únicamente en explorar los textos narrativos de Revueltas, dicho sea de una vez, sin apegarnos a ninguno de los así llamados "métodos de crítica literaria"; pero no se crea por ello, que hemos recurrido a todos los métodos en un vaivén desordenado y estéril.

Debemos aclarar que aprovechamos aquellos aspectos de la crítica sociológica, estilística y estructuralista, cuando así convino a la obra que estudiábamos. Es evidente que este eclecticismo no dependió de nuestro arbitrio, sino de las necesidades impuestas por la obra literaria. (Creemos que los métodos de estudio deben tener cierta flexibilidad para adaptarse a las peculiaridades del texto al que se apliquen.)

Desdenamos, eso sí, el acercamiento biográfico, no obstante que Revueltas utiliza el genial subterfugio de hacerse personaje de sus obras. ¿No es verdad que por aquí primero, y por allá después, aparece "el compañero Revueltas"? (14).

Por su parte, "La frontera increíble" recuerda la agonía y la muerte del autor del Homenaje a García Lorca, tal como las relata Rosaura Revueltas. Sumemos los relatos de tema carcelario: éstos empiezan con Los muros de agua -si no se considera El quebranto .....

(14) Ya en su Odisea, Homero había apelado al toque genial de hacerse personaje de su obra cuando escribía: "Presentóse el heraldo con el amable ahedo a quien la Musa quería extremadamente y le había dado un bien y un mal: privóle de la vista, pero le concedió el dulce canto". Puede seguirse dudando de la existencia de Homero para dar paso a los "homéridas", pero nosotros preferimos creer que aquí -como en muchas otras ocasiones- el autor saltó la red de los exégetas. ¿Y quién puede olvidar aquel pasaje de El Quijote en que el cura dice al barbero: "Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos"?

por estar incompleto- y terminan con El apando. El acercamiento biográfico es posible.

Así pues, hay que decir -para cerrar estas palabras- que este trabajo sólo pretende señalar uno de los muchos méritos de la obra revueltiana, confiando en la posibilidad de extraer del texto mismo, el universo del autor.

Ciudad de México, mayo de 1981.



## Introducción

En La novela histórica, Georg Lukács observa la preferencia de los autores naturalistas del siglo XIX por los temas relativos a la abyección del hombre (1). A través de ellos, continúa, la producción naturalista crea escenas vívidas, pero no reales. Este Naturalismo es, así, un Realismo superficial y estático (2) que suple su incompreensión de la dialéctica materialista de la realidad, empleando escenas de horror y bajeza. Esto es: toma ciertos aspectos de la realidad, pero no revela las causas que les han dado origen ni cuál es el mecanismo de su desarrollo; en sus temas y en sus tratamientos no expone una concepción acabada de la realidad determinada históricamente, al contrario, expone sólo sus partes más exteriores y aparentes (3).

Incluso, el hecho de que la fotografía se inventara en 1824 hace pensar a Lukács que existe una correspondencia entre ésta y la literatura de la época que, según sostiene, se ve reducida "al mero oficio de la fotografía instantánea" (4). O como afirma Lilian R. Furst: "the naturalists were inspired by the new art of photography" (5).

La suma de esta crítica parece ser definitiva: el Naturalismo  
.....

(1) Georg Lukács, La novela histórica, pp.222 y ss.

(2) Sidney Finkelstein, El Realismo en el arte, p.68

(3) Alfonso Sastre, Anatomía del realismo, p.68

(4) Georg Lukács, Significación actual del Realismo crítico, p.64

(5) Lilian R. Furst, Naturalism, p.13

recurre a las escenas mórbido-estéticas (6) para animar su literatura, pero sólo consigue una imagen ilusoria y parcial de la realidad.

En su crítica a Madame Bovary, por ejemplo, Lukács subraya que la descripción ahí es un recurso ineficaz y decorativo (7) porque los elementos descritos no se relacionan con los personajes, no los complementan ni determinan el contexto social en que se desenvuelven. Señala también, que la abundante sensualidad del ambiente creado por Flaubert tiene por único objetivo mostrar de manera "natural" una época. Sin embargo, debe aclararse que es precisamente este subterfugio -disociar a los personajes del ambiente- lo que permite al autor revelar cuál es el grado de extrañamiento que Madame Bovary tiene de su medio.

Por otro lado, en su crítica a Zola, Lukács señala la falta de historicidad y la ausencia de nexos de causalidad histórico-social en la novelística del autor francés, subjetivismo del que resultan escenas mórbido-estéticas, como los pasajes del camerino de Naná o la presentación de los tipos femeninos de La taberna. En cambio, menciona frecuentemente el determinismo genético que Zola tomara de los estudios de Claude Bernard en un intento por asimilar "l'evolution scientifique du siècle", para demostrar que desde sus principios teóricos, la obra zolaesca excluye toda posibilidad de incorporar la dialéctica materialista a su concepción. Empero, conviene señalar que los propósitos manifiestos de Zola contemplaban no sólo la aprehensión de la influencia recíproca del individuo y su medio social, sino una completa objetividad en el novelista. Es decir, exigían una visión material de la realidad .....

(6) El término "escenas mórbido-estéticas" es acuñado por Erich Auerbach, hasta donde sabemos, en su Mimesis, de donde lo hemos recogido.

(7) Georg Lukács, La novela histórica, p.230

como afirma Auerbach.

Esta visión estaría nutrida por la experiencia vivencial de Zolá quien, en ese sentido, recoge con honradez los temas de la urbe capitalista decadente a diferencia de los hermanos Goncourt que explotan los mismos temas como fuente de placer exótico, coonestando su actitud aristocrática al apuntar en alguno de sus prólogos: "ce roman est un roman vrai, ce livre vient de la rue". De este modo, la literatura de Zolá se convierte en un testimonio crítico, bien que artístico, de la sociedad de su tiempo, superando la tesis de "el arte por el arte" (8).

Al comentar Gremial, Auerbach (9) apunta que la prolijidad de pasajes mórbidos en la descripción del ambiente en que se encuentran inmersos los personajes proletarios, es el medio apropiado para expresar una visión pesimista y repulsiva del mundo capitalista. De hecho, como explica Schücking, el Naturalismo constituye la perspectiva de la pequeña burguesía liberal en la literatura europea (10).

El empleo de escenas mórbido-estéticas es abundante, también, en la obra de Revueltas. En realidad, si quisieramos establecer ciertos paralelismos entre las circunstancias histórico-sociales en que aparecen la obra de Zolá y la de Revueltas, encontraríamos que ambos viven bajo un estadio crítico del capitalismo, caracterizado por el "maquinismo" que actúa en detrimento de la demanda de trabajo humano y en deterioro de las condiciones de vida del obrero (11). Correlativamente, las categorías sociales de la anti-

(8) Erich Auerbach, op. cit., p.480

(9) Ibid., pp. 483 y ss.

(10) Levin L. Schücking, El gusto literario, pp.47 y ss.

(11) Federico Engles, El origen de la familia, la propiedad privada y el estado, p.178

gua aristocracia o del viejo señorío provinciano, son coexistentes de las que impone el modo de producción dominante; mientras que su punto de vista estético -manifiesto en la literatura a través del exotismo- da paso al testimonio de las clases medias liberales, cuya expresión artística es el Realismo y el Naturalismo decimonónicos. Ambos, además, siguen el pensamiento más avanzado de la época -el método experimental de las ciencias naturales, en el caso de Zolá, y la filosofía marxista, en el caso de Revueltas- con el fin de trascender las concepciones literarias que les preceden. Por último, los dos saben revelar la crisis de la moral burguesa en la actuación de sus personajes.

Detengámonos a considerar estas convergencias: Zolá y Revueltas entienden la novela como un medio de conocimiento, y le confían la tarea de enseñar. Zolá afirma que al final de la novela queda "el conocimiento del hombre, el conocimiento científico en su acción individual y social" (12). Por su parte, Revueltas pretende mostrar el punto en que la realidad "obedece a un devenir sujeto a leyes" (13). Así pues, no es accidental que ambos apelen, como recurso fundamental, al empleo de escenas mórbido-estéticas.

En la narrativa revueltiana, el recurso mencionado permite la creación de situaciones especialmente dramáticas y abyectas; situaciones límite en las que puede observarse la reacción del hombre bajo circunstancias a cuya férula queda sujeto históricamente. Examinemos algunas de estas escenas: En el capítulo tercero de Los muros de agua, se narra un motín suscitado por los reos que eran transportados a las Islas Marías. Los reos se negaban a per-

(12) Emilio Zolá, El Naturalismo, p. 35

(13) Revueltas establece este postulado, medular de su obra narrativa, en un texto titulado "A propósito de los muros de agua", que sirve como introducción al tomo I de sus Obras completas.

manecer en el bodegón del barco en que viajaban porque ahí dentro, el aire se hacía irrespirable, situación que daba lugar a disputas por la posesión de las claraboyas. Amotinándose, los presos manifestaban su inconformidad y hacían frente a los guardias que les impedían el acceso a cubierta. Revueltas pone de relieve los extremos de barbarie a que llega el grupo de deportados, colocando como asombrados testigos de la acción a los políticos, comunistas que sufren la represión del estado.

El clímax del motín llega cuando desata una lluvia de excremento humano:

"Junto a los 'políticos', que estaban lejos de la escotilla, un hombre, colérico, vociferaba, amenazando con el puño (...) Se trataba de un hombre robusto, grosero, de grandes dientes y labios espantosamente gruesos, incapaces de cerrarse por completo (...) El hombre dirigió rápidamente una mirada a los 'políticos', como si le hiciera gracia que estuvieran ahí, y, enseguida, después de bajarse los pantalones, se puso en cuclillas sobre un papel periódico, a tiempo que enrojecía por el esfuerzo. Cuando hubo terminado, envolvió con cuidado, para no mancharse, el contenido del periódico y prorrumpiendo en una indecente carcajada arrojó el proyectil con destino a la escalera.

Los marineros retrocedieron un paso y el grupo que esperaba a sus pies se contrajo como si lo hubiesen herido. El paquete había estallado, brincando en varias direcciones y manchando de pringas sucias a los más próximos. Un rugido unánime se levantó de la bodega. Por un lado se maldecía rabiosamente, y por el otro se comentaba en medio de grandes risas. (...) Muchos rostros, aquí, entre los deportados, tenían inclusive ese aire de travesura alegre, de gracia pícara, tan común en los escolares cuando se divierten. Sin em



bargo había algo monstruoso y bárbaro. Algo que se antojaba enormemente desnudo, desnudo, como si no hubiese vestiduras en la tierra."

pp. 54-55\*

Si por un lado los presos políticos "estaban horrorizados" ante la escena, por el otro, los reos comunes -ladrones, homicidas- se encontraban divertidos con el suceso a tal grado, que participaban a su turno, arrojando restos del envoltorio original. Es claro que Revueltas opone con cierto maniqueísmo que superará en obras posteriores, la conducta de los políticos con la del otro grupo de sentenciados. No basta, pues, el hecho de que los motivos que conducen a los políticos a las Islas Mariás sean distintos por completo a los que purga el resto de la cuerda, para establecer una diferenciación definitiva; de ahí que el autor aborde la crítica de la praxis moral de cada grupo y lo lleve a su oposición más radical, justamente a través de la escena anterior.

Un personaje es el prototipo antitético de los políticos, el sujeto que inicia la reyerta: "un hombre robusto, grosero, de grandes dientes y labios espantosamente gruesos". Como puede verse, entre los adjetivos que lo califican físicamente, el narrador inserta la palabra grosero recogiendo la acepción popular: grosero, como extenso, grande, desmedido. Y apelando -al mismo tiempo- a su capacidad denotativa desde una perspectiva ética.

El pasaje es dramático: la narración sigue el curso de las acciones, refiriéndolas en forma directa e inmediata, creando de esta suerte, una plasticidad y una dinámica cuyo punto culminante es la frase "El paquete había estallado". Por otra parte, desde el punto de vista sensual, la escena está cuidadosamente acabada: el lector recibe estímulos sensoriales concretos -olativos,

\* El número de página -o páginas- que se indica después de cada cita, corresponde a las ediciones de las obras de Revueltas que el lector encontrará debidamente fichadas, en la "Bibliografía" de este trabajo.

táctiles y visuales- que dan redondez al pasaje y lo hacen memorabile.

En el cuento "La soledad", de Dios en la tierra, encontramos el siguiente fragmento:

"En todas partes. Niños ciegos. Legiones de niños ciegos, que pasaban formados, con camisas fabricadas de gemidos. Manos de niños sin ojos, sexos destrozados, ojos blancos sin pupilas, pupilas deplorables como esputos, líquidos verdes. ¡Dios mío! ¡Esa propaganda espantosa de Salubridad! ¡Esos dibujos, esos vientres! Letreros, prospectos, hospitales. En todas partes, en la taberna, en la oficina, en los mingitorios."

p.450

Por medio de la cita anterior, Revueltas refiere las elucubraciones a que se entrega uno de los personajes del relato, a raíz del suicidio de su mujer, quien se había matado para evitar el nacimiento de un hijo afectado por la sífilis.

El personaje experimenta gran culpabilidad al saberse fuente del contagio y, consecuentemente, factor determinante en la muerte de la mujer. Este estado de culpabilidad es el asunto que ocupa a Revueltas en la cita, y que transmite a sus lectores apoyándose en el empleo de escenas mórbido-estéticas.

Veamos con atención las siguientes expresiones: "niños ciegos", "sexos destrozados", "pupilas deplorables", "en los mingitorios". Las cuatro frases aluden de algún modo a la enfermedad venérea (ya al contagio, a las manifestaciones somáticas del padecimiento o a las malformaciones que provoca en un hijo). En este contexto, el símil entre los ojos y los esputos es de una precisión encomiable.

Por otro lado, resulta curioso observar que las frases en que Revueltas usa los signos de admiración no tienen, ni con mucho, el

poder sobrecogedor de las expresiones que señalamos líneas arriba. Obviamente, la fuerza de las escenas mórbido-estéticas no radica en la entonación que requieren, sino en las imágenes y sensaciones que producen. Por esa razón, son estas escenas el recurso que el narrador prefiere usar para comunicar vívidamente el estado emocional del personaje.

Como puede verse en los ejemplos que hemos citado, ciertas atmósferas de tensión, ciertos pasajes particularmente angustiosos, encuentran su mejor expresión estética en las escenas mórbidas.

El carácter sensorial de estos pasajes no excluye su significación ideológica, al contrario, la sensualidad empleada pone de relieve la intención crítica del autor, merced a un juego de contrastes. En el pasaje de Los muros de agua, Revueltas establece una clara diferencia entre los reos y los personajes "políticos", a través de la presentación del ambiente; en tanto que en "La soledad", contrapone el producto del contacto carnal de una pareja en la urbe -el hijo ciego- y el clima de libertad y afirmación que impera en la unión de los campesinos a que se refiere el relato.

Si, en efecto, puede censurarse el maniqueísmo revueltiano al oponer el ambiente de los reos de Los muros de agua, a los ideales revolucionarios de los "políticos", y el idealismo con que Revueltas deforma el campo convirtiéndolo en una suerte de paraíso bucólico, es en cambio meritoria su capacidad descriptiva y su agudeza psicológica. Surge aquí la cuestión fundamental: el alcance crítico de la prosa revueltiana se basa en la explotación de las escenas mórbido-estéticas. Es decir, el recurso en cuestión no oculta la realidad, la muestra, pese a la categórica opinión de Lukács.

La crítica de Revueltas se orienta en tres sentidos principalmente: hacia la crítica de la religión, hacia la crítica de las relaciones humanas dentro de la sociedad, o sea la relación del hom -



bre con las instituciones burocráticas y el status, y las relaciones pasionales.

En los capítulos que siguen nos ocuparemos de cada uno de estos aspectos.

## I La figura del sacerdote en las escenas mórbido-estéticas

### 1) El cura en El luto humano

La religión, la Iglesia y Dios son temas constantes de la narrativa revueltiana. Preocupado por el fenómeno religioso -cuya influencia en la realidad histórica del país se manifiesta en determinada praxis moral (la moral cristiana), y en la instauración y el fortalecimiento de la Iglesia como instrumento de poder- Revueltas aborda el tema desde diversas perspectivas que se complementan dentro del conjunto total de su obra (1).

Recordemos, a guisa de ejemplo, el tratamiento ricamente sugestivo que utiliza en el relato "Dios en la tierra". En la narración, la presencia de Dios tiene lugar como un motivo del ambiente; subyace la intención de convertir el estar de Dios en una fuerza -sobrehumana, se entiende- que opera sobre la conducta de los hombres como lo haría una suerte de locura capaz de liberar su potencia animal, destructiva.

En el relato, Revueltas opta por evitar la mención directa del trasfondo histórico-social de la rebelión cristera para reproducir, en cambio, sus consecuencias más crueles y para sentar la paradoja de su ser: nombrar a Dios para justificar la violencia.

.....

(1) Revueltas externó su preocupación por las implicaciones que tiene la religiosidad del mexicano, en "Oponer al aquí y al ahora de la vida, el aquí y el ahora de la muerte", en El Día, 17 de diciembre de 1967. Citado por Jorge Ruffinelli, op. cit., p.66

Así, la existencia de un Ser Supremo se traduce en una motivación inasible, notable sólo a través de la conducta que genera. El interés de Revueltas radica en mostrar cómo los hombres se enajenan a la idea de Dios y alcanzan, en su nombre, extremos de crueldad incongruentes con el paradigma de la moral cristiana que profesan. El empalamiento del profesor -escena mórbida, por cierto- es un claro ejemplo de esta práctica.

Si recordamos, en el texto no se menciona a la Iglesia, como tampoco se encuentra un personaje que la represente; por otro lado, la exclamación "¡Viva Cristo Rey!" carece de todo contenido sagrado y es, muy por el contrario, un grito de batalla.

"¿Cuánta será la oscuridad?", otro relato del mismo libro, participa de la ambientación de "Dios en la tierra". Sin embargo, ambos relatos difieren fundamentalmente porque en aquél encontramos, entre los personajes, un pastor protestante quien, hacia el final del cuento, "ya no era un hombre de Dios, sino un ser desnudo y sin potestad".

En El luto humano por su parte, el problema había sido abordado desde una perspectiva distinta. Es cierto que esta novela (anterior a los relatos mencionados) anticipaba la posibilidad de tratar el tema en forma subjetiva, simbólica -acaso estableciendo un paralelo entre la mitología judeocristiana y la mitología prehispánica que opera como leit motiv de la obra, condicionando la creación de cierto ambiente mágico (2). Pero es cierto también que en ella, adquiere particular relevancia la figura del sacerdote.

El cura aparece en la novela cuando Ursulo y Adán -hombres del .....

(2) María Alpuche Sheldon apunta al respecto: "Creemos que Revueltas inicia una tradición, la de la novela mítica que produce en las siguientes décadas frutos magníficos." La autora se refiere a Los recuerdos del porvenir y a la región más transparente. Cf. María Alpuche Sheldon, Mythopoesis en la novelística de José Revueltas, p.20

campo, enemigos entre sí, pero unidos momentáneamente por la muerte de Chonita, hija de Ursulo- se presentan en la iglesia requiriendo su auxilio. El cura es "pequeño, ligeramente desconfiado". El narrador hace notar su vacilación, implícita acaso desde la palabra pequeño, y llama la atención sobre sus reflexiones en las que acusa una gran incomprensión hacia los hombres que lo solicitan.

Adán se le presenta como un "hombre extraño", dotado de una "dureza suave". Como se advierte, la expresión anterior ("dureza suave"), compuesta por dos términos opuestos, sintetiza el ser dinámico, contradictorio, de los mestizos: ellos son capaces de reunir el odio y la solidaridad, el politeísmo y el monoteísmo. En cambio, el cura se presenta ante su propia conciencia como un ser sin contradicciones.

Es claro que Revueltas plantea lo que podríamos llamar una teoría sobre el ser del mexicano (3), pero conviene señalar ahora, que para nuestro autor, los personajes mestizos -nunca arquetípicos- no son los únicos representativos del ser nacional, como tampoco lo son en tanto campesinos. Recordemos que Revueltas aborda también los problemas urbanos para completar el panorama de su narrativa. Es obvio, pues, que presenta este fenómeno ontológico incluyendo en él todas las variantes que intervienen en su desarrollo; de hecho, la iglesia y el cura forman parte de esta complejidad histórico-social. Lo que debe ser claro para el lector de la novela es que en este pasaje, el cura asiste al descubrimiento total de su condición humana al advertir, como primer paso de esta especie de agnición, la condición humana de los hombres que lo esperan.  
.....

(3) La preocupación de Revueltas tiene como antecedentes filosóficos los ensayos que Samuel Ramos reúne en El perfil del hombre y la cultura en México (1934).

El momento en que se inicia la agnición sobreviene cuando el cura -dudando de acompañar a los hombres- mira sus pies:

"Tristes pies que sostenían su materia, que la dejaban erguirse."

p.29

Consideremos que la mención de los pies está determinada por el hecho de que el sacerdote mira hacia abajo, mientras toma la resolución. Es decir, los ojos del cura se dirigen al suelo donde se encuentran con la visión de sus propios pies, a los que el narrador llama tristes. En el adjetivo tristes, hay la intención de connotar a los pies en cuanto están relacionados con la tierra (4), en cuanto el número de sus funciones se reduce a sostener el cuerpo y caminar; comparados con las manos, las "extremidades superiores", su movilidad es muy limitada. Subyace también la idea de esclavitud y de atadura, idea que se manifiesta abiertamente en el párrafo en que Revueltas se refiere al mito cristiano de la crucifixión. El autor observa en la cruz, el martirio de los pies: "innenarrable carpintería del sufrimiento".

Los pies, entonces, muestran la condición del ser humano, oponiéndola a otra cualquiera -divina, por ejemplo- que estuviera desligada de la tierra, que no estuviera en contacto con el suelo. Por esa razón, cuando el cura encuentra la planta de sus pies asentadas sobre el piso, el mismo basamento en que están los pies de Úrsulo y Adán, está asistiendo a la revelación de su condición humana, mortal y vulnerable.

Momentos después, al terminar la escena, el cura da énfasis a su decisión de acompañarlos exclamando ¡caminemos!, tomando conciencia de que "su iglesia estaba ahí, caminando con aquellos hom  
.....

(4) Roland Barthes apunta que "todo ensueño (...) suprime en primer lugar las piernas". Cf. Roland Barthes, Mitologías, p.26

bres". Notemos que la elección del verbo caminar establece una relación semántica con la palabra pies, y anticipa la recreación ulterior del mito del éxodo y del diluvio destructor (5).

Nos interesa destacar que la acción de caminar adquiere un sentido simbólico en cuanto que el cura representa la Iglesia: el carácter divino en el cual se sustenta el poder eclesiástico, sufre un derrumbamiento al enfrentarse con la realidad objetiva. Revueltas redondea el símbolo siguiendo la involución del sacerdote que, durante la caminata, se va reintegrando a la tierra. Por eso es significativo que en la cita anterior se haya designado al cuerpo con la palabra materia, subrayando así, su ser terrenal, tangible, en clara oposición a lo celeste, a lo divino.

El siguiente fragmento ilustra con claridad este proceso:

"Sentía, cómo poco a poco, se iba convirtiendo en piedra, y la sensación conmovíalo hasta lo más profundo porque era cierta. La planta de los pies, primero, como una lámina, en piedra, como un catefalco."

p.101

La revelación total de su ser humano conlleva la negación de su capacidad redentora, como el ministro protestante de "¿Cuánta será la oscuridad?", deja de ser súbitamente "un hombre de Dios". Su impotencia alcanza el clímax cuando se ve incapaz de responder la pregunta "¿cómo salvarnos?", que le hace una de las mujeres que componen su pequeña grey.

Desde luego, el descubrimiento del sacerdote ha seguido un desarrollo en el cual juega un papel muy importante el tratamiento mórbido de una escena de la que nos ocuparemos más tarde. Dicho desarrollo se refiere en la novela cuando, próxima la muerte, el cura recuerda tres pasajes de su vida:  
.....

(5) Cf. María Alpuche Sheldon, op. cit., pp.157-169



1<sup>o</sup> Seminarista todavía, el cura se encontró en la iglesia, con un indígena que demandaba su ayuda.

"Patroncito: hay muchas lágrimas: Sólo lágrimas, patroncito. Mi gente se enferma y muere. Lloro mi mujer. Lloran mis hijos. Yo estoy llorando para que tú me veas."

p.104

Sin embargo, aunque el zapoteca le imploraba, reconociendo en él una superioridad, la jerarquía de patroncito, el cura no se conmovió ante la miseria y el dolor. Concibe ahí, una primera duda: ¿Es el hombre capaz de amar?

2<sup>o</sup> Como párroco de una iglesia, años más tarde, escuchó la confesión de un hombre que consideraba haber pecado gravemente. El hombre había golpeado a su perro después de que éste había mordido a un cordero; el animal, agonizando por el castigo, se arrastró hasta el amo para lamerle los pies. "¿No sería Él?", preguntó el hombre al cura. Al recordar, el sacerdote se inquiere a sí mismo si acaso en aquella anécdota estuvo presente El Bien; si no había pasado junto a él esta categoría moral, sin que pudiera advertirlo. En suma, ¿no era una debilidad de su vocación haber sido incapaz de reconocer El Bien?

3<sup>o</sup> Por último, y esta es la escena mórbida que nos interesa, recuerda la ocasión en que lo llamaron para administrar auxilio a una moribunda.

El narrador apunta que el sacerdote asistió solo, sin la compañía de su ayudante. Al entrar en la habitación, el hombre se detuvo a observar el mobiliaje y los muros, donde sobresalía como único ornamento "la imagen de una Virgen de Guadalupe". Esta dilación, señala el autor, tenía por único objeto evitar "ver a la mujer, con aquellos ojos de fiebre dura y de pecado". Los atributos

de los ojos del cura tienen correspondencia con el que se da a los ojos de la enferma: "ojos como luminarias".

La importancia que Revueltas confiere a los ojos en este pasaje, se cifra en que a través de ellos se revela un ambiente erótico. La mención de las palabras fiebre y pecado, alude a la crisis de la vida célibe del párroco; en tanto que el símil "como luminarias" aumenta la tensión de la escena al asociarse con la pasión y la sexualidad entre cuyas manifestaciones somáticas se encuentra, efectivamente, el calor.

La escena continúa in crescendo cuando las manos de la mujer y las del hombre se tocan: "El cura sintió hasta los huesos la carne cálida. La mujer tenía fiebre, en efecto, y su calor era agudo (...)" . Fue entonces cuando

"La mujer realizó algo inaudito. Aquella mano del cura fué\* conducida por entre las sábanas y deposita en el pecho, sobre un seno palpitante.

Era un seno. Ninguna otra cosa en el mundo sino un seno ardiente, macizo. Cerró los ojos el cura y oprimió."

p.111

En los párrafos anteriores se observa cómo la tensión provocada por el ambiente ricamente sensual, se convierte en acción: la mujer actúa, la mano es conducida, los dedos oprimen.

"Oprimió primero con un intento de caricia arrepentida, para luego clavar las uñas sobre aquella carne, con rabia, imponente\*\*, vencido, furioso de pecado. Ya sentía sangre entre los dedos pero no cesaba de oprimir."

p.111

.....  
\*Respetamos la ortografía original de este trozo, algunos de cuyos aspectos han sido normados nuevamente por la Academia.

\*\* Como se desprende del sentido del párrafo, la palabra imponente es una errata. La palabra debe ser impotente.



La mujer, como parte principal del recuerdo, es evocada en su ser mórbido, persistiendo en la memoria del cura como la sensación de un calor corporal difuminado entre las cobijas de una cama "que tenía un rumor de vello y de sudor". Ella se presenta en la escena como un objeto de tentación, se la llena de adjetivos que enriquecen su carácter sensual: su voz era desfalleciente, su calor agudo, su seno macizo. Por último, reaccionando después de ser tocada, salta de la cama semidesnuda.

Pero el relato va más adelante: Sucede que, huyendo de aquella habitación, el ministro sale a la calle donde lo sorprende la lluvia. El sacerdote se protege bajo el dintel de la puerta de Eduarda, la única prostituta del pueblo. La mujer lo invita a pasar, empleando la palabra padre al dirigirse a él, palabra que en este contexto, le sugiere una relación incestuosa porque siente aludida su capacidad de engendrar: el sujeto fértil es Eduarda -la hija-, a la vez objeto de tentación.

En esta parte, el autor insiste en plantear la crisis del voto de castidad del cura hasta sus últimos límites, siguiendo un desarrollo donde el voto sacerdotal (debilitado ya desde la escena anterior) se opone a la consumación del contacto carnal. Los personajes entran en una relación dialéctica cuya síntesis final es el contacto sexual. Eduarda se ofrece a salir, pese a la lluvia, para "no tentarlo", reconoce en ella la existencia del pecado y, en él, la pureza. El hombre por su parte, entra en la casa y "sin que lo ofuscara el deseo", piensa en el hecho de que Eduarda se entregaba en aquel cuarto. Introduciendo en la acción un tercer personaje que solicita a la mujer, Revueltas reaviva la sensualidad de la prostituta y -proporcionalmente- el deseo del párroco, que la llama urgentemente. Eduarda acude diciendo: "he vuelto, aquí me tienes".

Revueltas interrumpe el recuerdo del sacerdote dejando sin con-clusión explícita el encuentro entre ambos personajes, pero es evidente que ha orientado la acción en favor del contacto carnal.

El desarrollo pormenorizado de estas anécdotas debe entenderse como la paulatina autoaprehensión del cura, que desemboca en el descubrimiento total de su condición humana. Es preciso decir que la toma de conciencia del personaje se consuma la noche en que lo visitan Ursulo y Adán, por eso es hasta entonces cuando comprende por qué lideró al pueblo durante la Guerra Cristera y por qué se entregó a la defensa de valores terrenales.

## 2) El traje talar

En "La frontera increíble", de Dormir en tierra, figura de nuevo un sacerdote a través del cual Revueltas abunda en el tema que venimos observando. En el relato se narra el rito de la ex-tremaunción; durante la ceremonia, y al inclinarse el sacerdote hacia el moribundo

"Los hilos de oro mugroso de la estola (...) se metieron en la bacinica infecta que estaba a un lado de la cama en el suelo."

p.38

La cita tiene un primer sentido: el contacto de la estola y el excremento sucede físicamente. Comprendida de este modo, se trata solamente de una escena donde la morbidez se consigue mediante el lenguaje claro y directo del narrador que califica con el adjetivo mugroso al oro de la estola, y con el adjetivo infecta a la bacinica. El párrafo corresponde a la culminación de un pro-ceso que comienza con la descripción del cura:

"El cura no llegó con traje talar, sino vestido con una pana vieja y negra, cuyas rayas se

habían desvanecido por completo en los codos. Al saludar a los ahí reunidos lo hizo muy a - sustado y con gran asombro, como si se diera vaga cuenta de que aquellas gentes podían o - diarlo o podían sentirlo culpable de alguna cosa secreta."

p.37

Las palabras vieja, negra, y la expresión "rayas (que) se ha - bían desvanecido por completo en los codos", remiten al lector a la imagen visual de un hombre sucio y envejecido -que no viejo- el cual no ha cambiado de ropa en mucho tiempo. Ahora bien, la prenda descrita es una primera envoltura a la que se superpone el vestido ritual que el sacerdote empleará durante la ceremonia: de ahí que en el relato se presente, más que un ropaje, una desnudez.

Si atendemos al hecho de que el traje y la estola son las ves - tiduras que convierten al cura en oficiante, otorgándole una je - rarquía religiosa y la facultad de interceder a favor de los hom - bres ante Dios, llevamos la escena a un segundo plano donde el personaje -como en el caso del párroco de El luto humano- es re - presentación de la Iglesia. Así es, Revueltas hace coincidir en un lugar y en un momento determinado del relato, a la Iglesia y al excremento para simbolizar con eso, la corrupción eclesiásti - ca, su falsa santidad y su condición rotundamente humana. Más to - davía: la imagen visual que se sugiere al lector a través de la cita, cobra una importancia relevante porque son válidos para la Iglesia los calificativos sucio y envejecido, aplicados al minis - tro.

La alegoría conlleva un carácter ideológico cuyo sentido se redondea a lo largo del cuento. Así por ejemplo, el contacto del fleco de la estola con el excremento, hace volver al personaje so - bre la consideración de que él mismo es hombre, potencialmente "capaz de pudrirse, de tener pus y arrojar deyecciones"; de donde

parte el autor para presentar el conflicto que nace entre la naturaleza humana de la religión y su aspiración divina. Por eso es significativo que el cura actúe con vacilación y que el moribundo se niegue a rendir la confesión de sus pecados.

Recordemos que el sacerdote se presenta ante los familiares del enfermo "muy asustado", con una especie de desvalimiento que parece tener origen en la indumentaria laica que lleva puesta y sobre la cual llama la atención el narrador, como hemos visto. Después, mientras aplica los Santos Óleos, ya vestido en talar, el moribundo lo inquieta "hasta la turbación", con el solo hecho de abrir los ojos. Es decir: aun vistiendo el traje religioso, el personaje no logra superar el conflicto que suscita la disociación que existe entre su condición humana y el carácter supuestamente divino de su práctica.

Lleno de características materiales, sensibles, evidentes -como el saco que usa o el "olor a cera y naftalina" que deja al pasar, por ejemplo- el personaje concretiza la idea de la Iglesia. Bajo su acción y su apariencia se manifiesta el símbolo, la institución misma en identidad con él. La relación del cura con el ambiente y con el moribundo, asume plenamente su segundo sentido: la confrontación entre la Iglesia y el hombre.

El autor lleva el conflicto en cuestión hasta un para qué. ¿Para qué rendir una confesión? Para qué, si para el agonizante

"Ése de la tierra comenzaba a ser su otro mundo. Miraría este mundo de los vivos como el verdadero mundo de los muertos, y al dolerle su cuerpo, con un dolor que llegara hasta la muerte, él, el muerto, habría resucitado."

p.39

Es claro que el enfermo no se confiesa porque el autor lo lleva a un estado de clarividencia que le permite advertir que el poder

de la Iglesia es terrenal, por eso la intervención del sacerdote llenó "de disgusto y contrariedad" a los familiares del hombre, testigos de la inútil asistencia católica in articulo mortis.

En el texto, la agonía del personaje es comparada con la agonía de Cristo; empero, la mención de Cristo no tiene implicaciones religiosas, las cuales quedan reservadas al cura. A Jesús se le compara con el moribundo dada la circunstancia de morir, común a ambos: los dos se enfrentan al paso de una existencia orgánica a un posible más allá; ambos experimentan un alejamiento de los demás hombres. En suma, la presencia de El Nazareno no se vincula a la Iglesia ni obedece al hecho de que se mencione a un cura en el relato; antes bien, está expuesta como paradigma de muerte, de ruptura con el mundo de los vivos, y como ejemplo de apropiación de un reino de la palabra con el que Revueltas identifica a la agonía.

### 3) El cura ¿personaje diabólico?

Si el párroco de "La frontera increíble" ejemplifica la inutilidad de las fórmulas religiosas, el ministro Lutero Smith -pastor de "la feligresía negra y mexicana de los Advenidistas" de Los Angeles, California- va más allá: muestra una locura que se traduce en un mayor distanciamiento de la Iglesia y los hombres. En el presente de Los motivos de Caín, cuando entra en relación con Jack Mendoza, personaje principal de la novela, ha perdido el juicio ya. El encuentro entre ambos personajes tiene lugar bajo circunstancias inusuales que Revueltas connota simbólicamente.

La noche de su encuentro, el chicano Jack toca a la puerta de Bob Mascorro y Marjorie, su esposa, para demandarles ayuda después de que ha desertado del ejército norteamericano que combate



en Corea. La deserción se presenta en su conciencia como un acto punible "según se lo habían enseñado durante toda su vida, según lo escuchaba en la iglesia, según lo decían los libros". Estas reflexiones, en las que tiene influencia poderosa la Iglesia, lo llevan a considerarse un asesino que en transcurso de la guerra -bien que no se haya dado cuenta cabal- dio muerte a otros hombres, por lo que va tomando

"La turbia consciencia de ser un Caín que ha perdido la memoria, pero que sabe con certeza absoluta que él es el asesino de su hermano aunque ignore cuándo, cómo, dónde, en qué remota edad (...)"

p.72

Detengámonos aquí, para considerar que este remordimiento, este estado particular de su ánimo, tiene como marco ambiental una lluvia descrita del siguiente modo:

"Un furioso aguacero se descargaba, espeso y tenaz, sobre toda la ciudad de Los Angeles, sobre toda California, sobre toda la Unión o el mundo entero tal vez, pero podría decirse que con especial saña sobre todo el barrio de El Hoyo y sobre Carmelita Street."

pp.68-69

Como puede apreciarse, el fragmento tiene cierto tono bíblico. El narrador se ha referido anteriormente a la culpa que sobregorge a Jack, a su "consciencia de ser un Caín", y hace coincidir esta aprehensión con la lluvia, no sólo real sino mítica, que ocupa todo el ambiente. El resto de los detalles ambientales existen en torno de ésta: el murmullo y la oscuridad que menciona el narrador. Este elemento, pues, presentado como el símbolo de un castigo (6), envuelve el contacto entre Jack Mendoza y Lutero .....

(6) Cf. María Alpuche Sheldon, op. cit., pp.157 y ss.

Smith -el uno, caído en el pecado; el otro, a pesar de su demencia, sigue atribuyéndose el derecho de ser rector de almas.

La aparición de Lutero Smith en medio de la oscuridad es, en este contexto, un acierto genial de la narrativa revueltiana. Rompe el ambiente, al acercarse a Jack con una lámpara que destaca en la oscuridad. El narrador ve en este instrumento, una doble función: por un lado, descubre al chicano, lo alumbra; por otro, y a través de ella, confiere a su portador la actitud de un guardián que ejerce su tarea inquiriendo al otro hombre. La presencia del reverendo se convierte en la antítesis del ambiente porque mientras éste está dominado por el silencio y la oscuridad, aquella se manifiesta por medio de "el redondo ojo omnividente" de la lámpara y de la "voz cavernosa de graves y recónditos trémolos" de Lutero Smith, elementos que se oponen a la oscuridad y al silencio, respectivamente.

Debemos referir que el lector desconoce, hasta ese momento, la identidad del portador de la lámpara, Lutero Smith, por lo que el escrutinio que éste hace del soldado parece entrañar un noli-tro para el desertor. Lo que sí es del conocimiento del lector es la urgencia de Jack por abandonar los Estados Unidos, a fin de liberarse de la persecución de la policía militar. Por eso, el autor maneja con ambigüedad los pasajes en que una presencia extraña y omnividente se acerca al sargento, justamente cuando se halla confuso y se siente culpable de un crimen indeterminado. La pregunta con que Smith se dirige a Jack aumenta la confusión que impera en el relato:

"¿También tú, también tú has visto los signos de Jehová en la noche de los puñales afilados... en la noche del exterminio...?"

Como es fácil advertir, el autor insiste en adotar un tono de claras reminiscencias bíblicas valido de una retórica que se basa en figuras como "signos de Jehová", "noche de los puñales a filados" y "noche del exterminio".

Más tarde, la luz a que nos hemos referido sirve para mostrar los rasgos del hombre que la lleva, reconocemos a Lutero Smith. El reverendo sigue dirigiéndose al soldado, informándole de manera vaga, parcial, pero no falsa, cuál es la causa de que los habitantes del barrio negro-mexicano no se hallen ahí: "Se los han llevado a todos", dice, como supuestos responsables de la muerte de un joven norteamericano.

Smith asegura entre su delirio, que hasta el lugar en que ellos se encuentran, los verdugos no podrán llegar porque ahí tiene su residencia Dios. Smith se da a sí mismo la jerarquía de ayudante del Señor, de inquisidor divino, y es en cumplimiento de esa tarea que interroga a Jack, preguntándole si fue él, acaso, el asesino del joven. Antes de obtener respuesta, se anticipa a contestar:

"¿Tú fuiste el que mató al muchacho y por eso  
habrás venido a esconderte aquí!"

n.76

Según la afirmación del ministro, Jack es el asesino del joven por lo que busca la protección de Dios, llegando en su busca hasta su Reino. Las palabras del reverendo son pronunciadas cuando el desertor tiene la aprehensión de estar relacionado con un crimen ignoto que, de pronto, se concretiza en la muerte del norteamericano. El soldado se siente participe de la acción, como si el homicidio -dado que fuera homicidio y no sólo un pretexto para desatar el racismo yanqui- se hubiera perpetrado por varios hombres entre los que se contara él. No obstante, no reconoce una responsabilidad completa de su parte, ni acepta la culpa que



le imputa el ministro protestante:

"Si lo has hecho, entrégate. Entrégate por mi sericordia y amor a tus semejantes. Todos de bemos entregarnos cuando lleguen los centuriones y llamen a la puerta. Si mataste, no dejes que tu crimen caiga sobre los inocentes."

p.76

Conviene hacer notar en este punto, que en torno al personaje principal gira no sólo su sentimiento de culpa, sino un conjunto de elementos que aluden a un castigo corporal, significativamente mencionados por el cura: "puñales afilados", "noche del exterminio", centuriones. Sólo hasta que ha pasado el encuentro de los personajes -después de que Lutero Smith huye al sentir sobre sí la luz del automóvil de Bob Mascorro- Jack se sabe parte no de los victimarios, cuanto de las víctimas. Nace ahí su desesperanza de encontrar al Hombre en la paz, a un Hombre extendido so bre la tierra con verdadera armonía, y no perseguido por el Hombre zoológico del fascismo (7). Es importante subrayar que en esta escena, no fue el reverendo (quien retiene una lucidez temerosa del castigo y la conciencia de pertenecer a una raza perseguida) donde el soldado encontró a ese Hombre capaz de redimir su "culpabilidad" brindándole consuelo. La figura clerical no exculpa, al contrario, acusa y condena.

Si bien en el pasaje anterior la morbidez deviene locura del personaje religioso y pierde, en cierto sentido, su prolijidad sensorial, capítulos adelante, Revueltas consigue crear una escena mórbido-estética que se cuenta entre las más acabadas de su obra. En efecto, un personaje escupe sobre la Biblia. Tom -"gi .....

(7) Cf. Jorge Ruffinelli, op. cit., pp. 92 y ss.

gantesco, elemental, con las mejillas de un rojo brillante"-, soldado combatiente en la Guerra de Corea bajo las órdenes de Jack, aparece en el texto cuando el narrador refiere el recuerdo de los últimos momentos que viviera el sargento chicano en el frente de batalla, cuyo desenlace lo impulsaría a desertar. El recuerdo comienza con la evocación de un paisaje tranquilo en el que se puede apreciar "el aroma olvidado de la tierra en paz", y continúa con la remembranza que le causa al rondín, descubrir entre el territorio bélico, un campo sembrado de trigo. Así se relata la reacción de Tom:

"No obstante su rostro de rubio mono cruel, Tom había adoptado una actitud de calma profunda y solemnemente autoritaria, con el propósito de impedir que nadie perturbara cierta revelación, cierto estado único de su espíritu al cual sólo él tenía acceso, y que sin duda había comenzado a invadirlo ya."

pp.111-112

Seguidamente, Tom califica al sembradío como algo sacro; se siente impulsado a leer algunos fragmentos de la Biblia que lleva consigo. Entre las líneas que lee el soldado, el narrador interpola una rápida mención del oficio que lo ocupara antes de la guerra:

"(Había sido) un pequeño granjero de California que llegaba a reunir hasta cincuenta braceros para la recolección de la cosecha, y por ello amaba a la madre tierra y sabía darle todo su valor, tanto en el sentido figurado como en el otro sentido."

p.114

De este modo, Revueltas hace patente la existencia de una escisión entre la fe religiosa del hombre y su praxis moral, determinada por intereses materiales. Cobra, pues, importancia la inter

polación que informa sobre su pasado como farmer, porque a su través se conoce su papel de explotador sobre "cincuenta brace - ros" y de usufructuario de la tierra, sustentado en el derecho de la propiedad privada de los medios de producción.

Si observamos los fragmentos que lee Tom y que transcribe el narrador, encontraremos que se refieren a la concepción teológica de los hebreos acerca de la equidad:

"Mejor es lo poco del justo, que las riquezas de muchos necadores, porque los lazos de los impíos serán quebrados."

p.113

"Mas el justo tiene misericordia y da, porque los benditos de él heredarán la tierra; y los malditos de él serán talados."

p.114

Mientras que, por otro lado, anticipan un castigo para los injustos y los malditos:

"La espada de ellos entrará en su propio corazón, y su arco será quebrado."

p.113

Paradójicamente, el soldado se identifica con la causa de El Bien -"la Causa, en fin, de Norteamérica", escribe Revueltas con ironía-, dándose la calidad de ser justo, de tener una mínima no sesión en la que, empero, valido de la circunstancia socio-política que origina la posibilidad de emplear campesinos mexicanos sin condición migratoria legalizada, "llega a reunir hasta cincuenta braceros". Y si bien es claro el contraste de sus principios religiosos con su vida práctica (con su militancia en la Legión Americana), ambas devienen una nueva moral que cohonesto la explotación y la guerra imperialista.

Aunque los versículos son leídos frente a la visión del campo

sagrado, es evidente que para el autor, pueden y deben entenderse dentro del contexto general de la anécdota, es decir: dentro de la Guerra de Corea. De esta manera, resulta que la división de los bandos señalados en los versículos (justos e injustos) es susceptible de una traslación en la que quedan onuestos Los Buenos y Los Comunistas, Los Favoritos y Los Impíos. Así pues, la moral religiosa se convierte en una moral enajenante por cuanto está ligada parcialmente a la realidad a la que deforma, permitiendo la justificación de la violencia. Más aún, se convierte en una ideología cuyo concepto de Dios es el de un ser suprahumano que se asocia con el poder terrenal y toma partido en los conflictos bélicos.

Esa moral pragmática, asentada aparentemente en la tradición judeocristiana, no condena, desde su perspectiva ética, el problema de la agresión, el homicidio o la tortura. Por eso es también Tom quien, al descubrir al enemigo en aquel campo sembrado, se apresura a escarnecerlo y a atacarlo.

Es significativo que Revueltas describa el cambio de expresión del soldado, primero llena de "fervor, de piedad", y luego sigilosa, hostil. Si buscamos la motivación que provoca tal cambio, veremos que consiste en la disposición zoológica de pelear contando "a Dios de su parte". Tom, practicante de esta moral, desempeña un papel muy importante en el texto no sólo porque es quien agrede al norcoreano y quien descubre la intervención de Jack -su superior- en favor del prisionero llevado de una fraternidad racial (la madre del comunista era mexicana y éste había nacido en México), es importante porque es la figura principal de la escena mórbida que veremos a continuación en la que el autor cifra una de las tesis fundamentales de Los motivos de Caín:

"La pequeña Biblia había caído a los pies de Tom sin que el salmista lo advirtiera, atento al menor gesto del prisionero."

p.121

Cabe suponer que la Biblia, como doctrinario que dirige los actos de Tom, merece para él una estimación especial; el hecho de que caiga sin que lo advierta, parece simbolizar al abandono de los principios conservados en el libro, porque la caída tiene lugar cuando la actitud del militar deja de ser beata para tornarse violenta y sádica. Es probablemente más: la caída de la Biblia significaría que la pasada religiosidad es falsa, cuanto se puede desprender del cuerpo del hombre sin que éste lo note. La caída del libro es el desprendimiento de una apariencia bajo la cual se revela una naturaleza verdadera, brutal.

El autor lleva la escena más lejos:

"Tom hizo descender suavemente la mano con la que hacía el saludo militar y luego escupió con fría rabia hacia el suelo.

(...) Sin que Tom pudiera darse cuenta de su involuntario ultraje, la saliva, el escupitajo había caído sobre la pequeña Biblia de bolsillo, que quedó abandonada entre la tierra."

p.127

El narrador llama "involuntario ultraje" a la acción que termina con la caída del esputo sobre la obra sagrada; no es, empero, un ultraje involuntario. Ya Revueltas cuestiona desde su perspectiva de narrador, la validez de aquella afirmación, sentada aparentemente en el matiz místico de Tom, pero negada con su paradójica transformación. Si concatenamos esta cita con la anterior, notaremos que el sentido simbólico de la primera se complementa con el sentido, alegórico también, de esta segunda. Es cierto,



el ultraje es involuntario porque no es deliberado -todo es, en primera instancia, accidental-, pero no es menos real; Tom actúa contra los principios fraternales de su doctrina, ultrajando la Biblia.

El abandono del libro significa, en este marco, la renuncia a la moral judeocristiana y anticipa los excesos de violencia física a que llegarán los personajes a partir del capítulo V de la novela, mismos que estudiaremos más adelante.

Es evidente que Revueltas muestra al lector aquí, y desde El luto humano lo ha venido haciendo, una asociación condenable entre la Iglesia y el poder material. Desde luego, esta crítica no propone una mejora de la Iglesia ni mucho menos, muestra, a lo sumo, su incapacidad para sostener su halo milagroso y de ofrecerse como paradigma real de conducta bienhechora. En otras palabras, el autor muestra las contradicciones de la institución eclesiástica que se basa en una filosofía que contempla la existencia de absolutos como categorías, entre los que se encuentra la fe. Pero tales absolutos no operan sobre la realidad si no es deformándola, enajenándola. Nuevamente, una escena mórbido-estética sirve a Revueltas para llevar esta situación a su última consecuencia posible: una reversión del poder divino en poder diabólico. Nos referimos a la participación de un cura en "Noche de Epifanía"-relato en que se aborda el tema de la Segunda Guerra Mundial-, de Dormir en tierra.

El diácono no es -como tampoco lo son los curas que examinamos antes- un personaje principal; en rigor, su papel está determinado por la proximidad que guarda con Rebeca, joven judía protagonista del relato. Dicha proximidad tiene lugar en dos momentos del texto: El primero, cuando ella, "no obstante no ser católi -



ca", lo consulta para exponerle la pesadumbre que le causa no ser amada ya por su esposo; el segundo, cuando el cura descubre su cuerpo sin vida entre los cadáveres de una morgue.

En el primer contacto, el diácono le aconsejó que "engañara a su marido con otro hombre", consejo que a él mismo le pareció diabólico. En la plática que tiene con el médico de la morgue, durante la cual recuerda ese primer acercamiento, el cura reflexiona sobre la causa que motivara su consejo. Se pregunta:

"¿Quién me impulsó a ello? ;Imposible responder!"

p.62

Pongamos atención en que la causa posible se busca en un sujeto señalado por el pronombre quién. El hecho de que en la interrogación se interpele a un sujeto, elimina la posibilidad de que la causa pudiera proceder de una reflexión o de un sentimiento cuyo pronombre correspondiente sería qué y no quién. Ahora bien, el cura ha confesado con anterioridad que aconsejó a Rebeca "quizá un tanto diabólicamente", entendiendo por diabólicamente que la práctica del adulterio es contraria a la moral cristiana, visto que está inspirada por El Mal; más todavía, por el demonio que sería precisamente, el sujeto ignorado en la pregunta, el quién.

La sugerencia del diácono es contraria a los principios que sustenta, si bien el remedio que propone podía ser, teóricamente, efectivo. Rebeca entiende el consejo con una variante que, sin embargo, no excluye el trato adúltero: Issac, su marido, podría ser quien "tuviera tratos con otra" para volver a ella impulsado, acaso, por un remordimiento. Las circunstancias son tales que la propia Rebeca se convierte en la otra mujer, al entregarse a Issac aprovechando la oscuridad de una escalinata y el hecho, corriente durante la guerra, de abandonarse al placer carnal sin discriminar su procedencia. Es aquí donde el consejo resulta mor-

tal para la mujer porque se delata al hablar: Issac reconoce su voz y colige que para ella es frecuente tener trato con otros hombres. Issac le da muerte abuñalándola. Morir es consecuencia de las circunstancias cierto, pero éstas comienzan con el consejo del sacerdote.

Parece que Revueltas ofrece varios elementos que esbozan un pacto satánico. Primero: una mujer en conflicto, necesitada de ayuda urgente; después: un personaje que propone una solución que vio - lenta la moral cristiana; más tarde: la ejecución del consejo durante la cual Rebeca experimenta brevemente la satisfacción de ser ella misma el medio para recobrar el amor del esposo, y el goce de ser poseída sexualmente; por último: la muerte del sujeto en conflicto. En síntesis, Rebeca paga con la vida, la recuperación efímera de Issac.

Nos importa subrayar la participación del sacerdote en el desarrollo y la conclusión de esta tragedia. El mismo dice en el segundo encuentro: "Acaso sea yo el culpable de ese crimen". Esta declaración es posterior a la práctica de orar frente al cadáver de la mujer, en la morgue. Nuevamente, la proximidad del cura y el personaje femenino se da cuando éste pretexta su tarea salvadora, pero tiene por circunstancias adyacentes las de un ambiente sórdido. La morbidez radica no sólo en la actitud del diácono, sino en las características del espacio en que ésta se manifiesta. El hombre llegó a la morgue inesperadamente, el narrador describe su reacción:

"(...) miró en su torno sin dejar de sonreír y con el aire de satisfacción de quien aprecia una estancia cómoda y acogedora."

Con las palabras cómoda y acogedora, el narrador sugiere un gusto mórbido en el cura, cierta necrofilia patente en el hecho de que la estancia estaba alumbrada por una luz tenue y que ya -cían en diferentes mesas "no menos de veinticuatro cadáveres". El sacerdote dice: "no tengo miedo a los muertos".

Por otra parte, notemos que la sonrisa a que se refiere el narrador no es solamente un gesto de cortesía que el hombre gasta hacia el médico, sino que expresa -junto con la turbia mirada de sus ojillos- el placer que lo extasia. Se trata de un placer reprimido, intercalado en la plática que sostiene con el médico forense, en la que, para disimular, observa

"(...) los modales de un alto clérigo, pausados, protectores, llenos de indulgencia y beatitud."

p.60

Con la visión del cuerpo de Rebeca, se opera un cambio en la conducta del diácono, cuyo primer signo es el apartamiento de la mirada del objeto visto:

"Asustado, apartó los ojos y durante algunos minutos interrumpió su charla para mirar con fijeza al practicante y penetrar su espíritu por completo."

p.61

En efecto, después de este lapso de silencio, el cura pasará al rito de la oración, colocándose frente al cuerpo de la mujer. Conviene señalar ahora, que el relato ha conseguido una tensión particular que se cifra en el recurso de alternar el diálogo de los dos personajes, con sus respectivas miradas escudriñadoras, una de las cuales penetró "hasta el fondo" del alma del cura, adivinando los deseos que le suscitara la muerta:

"Curiosamente, era la única mujer. Y, aun muerta, una mujer desnuda. Desnuda.

p.61

La oración se prolonga durante cinco minutos.

"Los pies de la mujer estaban entreabiertos y las rodillas separadas. El diácono no podía separar la vista de aquello."

p.62

Hay que observar que el narrador presenta a la mujer en su connotación sexual. Primero, al revelar su desnudez a la que da énfasis con la repetición de la palabra desnuda; y más tarde, al insistir en la postura de sus miembros que facilitan la visión de su sexo, aquello de lo que el sacerdote no puede apartar la vista. De este modo, los ojos se convierten en el vehículo de la satisfacción carnal del hombre, de ahí que le "hubiesen quedado abiertos por los siglos de los siglos".

Bajo estas circunstancias, el cumplimiento de la tarea sacra del personaje, adquiere otro carácter: justamente una parodia de la religión católica. La acción tiene lugar en un sótano alumbrado tenuemente, que sugiere el infierno, así por su inferioridad respecto a la superficie de la tierra, como por el ambiente de penumbra. La asistida está muerta y desnuda, no obstante, es objeto de deseo sexual. En tanto, el cura se muestra "como el peor, el más encarnizado, poderoso y temible enemigo de Dios", o sea, el demonio.

En "Noche de Epifanía", el personaje religioso no es presentado nada más como un hombre susceptible de ambición que desea ascender en la carrera clerical, o como el sujeto que sufre una contradicción entre su vocación religiosa y su condición humana

-como es el caso del cura de El luto humano-, sino que se presenta como la negación de los principios cristianos.

El sacerdote de "La frontera increíble" representaba la corrupción eclesiástica; Lutero Smith, la enajenación de su aparato ideológico, su distancia de la realidad, y Tom, el aspecto pragmático y acomodaticio de una moral que pretende tener sus raíces en la fe; pero sólo hasta este relato, Revueltas opone a un poder supuestamente divino, un poder igualmente sobrehumano, aunque diametralmente opuesto.

Es evidente que la asociación o la participación de los curas en una escena mórbido-estética no es circunstancial. Obedece a la reiterada intención revueltiana de enfrentar el poder divino -bien que humano- con las condiciones que rodean la vida del hombre bajo formas dadas históricamente, condiciones en las que, por cierto, la Iglesia influye como instrumento de poder y de enajenación. Así pues, no son motivaciones propiamente morbosas las que inclinan a Revueltas a usar escenas como las anteriores. Muy por el contrario, son preocupaciones ideológicas que encuentran su mejor correspondencia formal en la morbidez. Pero este recurso no se agota aquí, tiene todavía una segunda consecuencia a la que nos referiremos en capítulo aparte.

## II Las escenas mórbidas como síntesis de las relaciones humanas

### 1) El problema de Gregorio Saldívar

La creación de ambientes ricamente sensoriales, capaces de estimular visceralmente al lector partiendo de una aprehensión intelectual, no son recursos de alarde narrativo. Son, al contrario, vías que sirven a la exposición de ideas, medios particulares del lenguaje estético que maneja Revueltas, de ninguna manera un fin en sí mismos.

En esta parte nos ocuparemos justamente, de lo que podemos llamar una segunda consecuencia del uso de escenas mórbido-estéticas, en la narrativa de José Revueltas. Tomemos, para empezar, el pasaje del capítulo VIII de Los días terrenales en que Gregorio Saldívar -personaje principal y en el que algunos críticos han creído ver el alter ego del autor (1)- se ve en la necesidad de visitar un dispensario médico, para atenderse la enfermedad venérea que había adquirido al copular con Epifania, prostituta que -indirectamente- le había salvado la vida al dar muerte a Macario Mendoza, miembro de la Guardia Blanca que perseguía a Gregorio por razones políticas.

Es innegable que el pasaje está lleno de connotaciones que extienden su sentido más allá de la anécdota. En efecto, la primera impresión del personaje al entrar en la casona habilitada como clínica, es la de entrar a una cárcel:

.....

(1) Cf. Jorge Ruffinelli, op. cit., pp. 70 y ss.



"Gregorio cruzó el jardincillo hacia una pequeña entrada sobre la cual leíase la palabra Informes, negra y fea sobre el revocado de la pared y con ese dibujo torpe, sin oficio, de los letreros que se ven en el interior de los cuarteles, lo cual daba a todo aquello un aspecto deprimente y la sensación de haber penetrado en una cárcel."

p.205

Este símil no es gratuito. Ahí, en el dispensario, su acto libre y voluntario, su cópula -"un sacrificio de su sexo, un acto afirmativo de renuncia" y agradecimiento sui generis- se convierte en motivo de reprobación, la enfermedad y el tratamiento médico son una condena. Por eso, el ambiente es presentado en sus relieves más sórdidos:

"En la atmósfera flotaba una pequeña peste turbia de ácido fénico, de yodoformo, de orines, de mugre, de saliva, de vinagre, que más bien parecía provenir de las gentes ahí reunidas (...)."

p.206

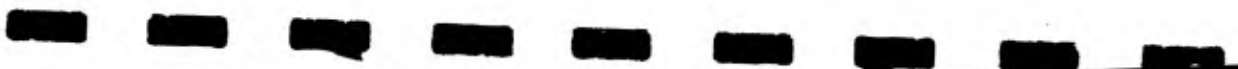
Decir que el ambiente es el marco de acción de los personajes y que corresponde a ellos con propiedad, no explica lo más significativo de la descripción revueltiana; ocurre no solamente que las circunstancias que contribuyen a la cración del ambiente existen al margen de los personajes y en relación con ellos, sino que estos mismos elementos sintetizan el mundo en que están inmersos. Es decir, el ambiente real deviene ambiente simbólico. En el pasaje que examinamos ahora, Revueltas insiste en ese segundo nivel de la descripción en dos momentos: primero, cuando se refiere a las tres palomas que caminaban en el patio de la casa en el momento en que Gregorio entra en ella, y más tarde, cuando, ante la visión de los pacientes y los empleados del dis-

~~\_\_\_\_\_~~  
FALHA

DE

Obrigado

---



dispensario, plantea la interrogante: "¿Era esto, Dios mío, el ser humano?"

Veamos el primer momento:

"(...) tres espantosas palomas, horriblemente bien cebadas, igual que gallinas, se apartaron con calma, sin deseos de volar, satisfechas, el aire casi equívoco, obscuro."

n. 205

Hay que decir que el párrafo anterior constituye, en nuestra opinión, uno de los pasajes más atravesados de la narrativa revueltiana; en tal forma se presenta el ambiente del dispensario, que aun las palomas -habituales visitantes de los patios del centro de la ciudad- participan de cierta abyección. Lo más notable es que esta abyección parece residir en una suerte de humanización que, aunque no aparece en la superficie del texto, subyace en su fondo.

Así es, las palomas parecen adoptar una actitud humana, o están a punto de asumirla; el narrador sugiere que las aves poseen alguna forma de conciencia y algún tipo de voluntad no del todo instintivas. En la expresión "horriblemente bien cebadas", el narrador alude a la talla de los animales, de donde resulta su aspecto espantoso. Sin embargo, la expresión no se trata aquí; hay un matiz ético en ella, en la misma palabra espantosas. En este contexto no es exagerado pensar que Revueltas propone que la talla de las aves proceda de la gula, vista como una desviación moral.

Hay más: gula y pereza -vean los capitales- imbecia. Las palomas, locas, "se apartaron con calma, sin deseos de volar". Lo que hace más sugestiva la cita, lo que la hace esencialmente interrogante, es el hecho de que las aves no están humanizadas del todo, sólo están a punto de asumirlo, y en este momento el papel más importante lo juegan las desviaciones prohibidas de la

conducta del hombre, transferidas a los animales.

La pseudohumanización de las palomas reviste gran importancia porque en contraposición a ella, tiene lugar el fenómeno de la animalización (2). Es decir, las relaciones de los hombres entre sí pierden de tal modo su carácter exclusivo, que los animales, las palomas aquí, son vistos en su semejanza con el género humano. Pseudohumanización, deshumanización y animalización (3) son procesos que poco a poco convergen para ofrecer como resultado final, la ausencia de una calidad propiamente humana.

La animalización es clara:

"La enfermera-ayudante, un ser deforme, asimétrico, una lagartija angulosa, en verdad con ojos de saurio, la cabeza pequeña, maligna, las sienes hundidas como por la presión de un dedo, formaba en orden progresivo el turno de enfermos que debían entrar en el consultorio regañándolos, zarandeándolos con el aplomo de un sargento."

p.209

Pero lo que interesa aquí, es que los personajes animalizados

(2) En el capítulo VIII de Los muros de agua, Revueltas enfrenta por primera vez la pseudohumanización, cuando se refiere a la pira del subteniente Smith, custodio de los reos de las Islas Marias: "Los cerdos del subteniente Smith eran gordos, innobles como todos los cerdos del mundo. Después de la comida se movían perezosamente, con un ritmo pesado, satisfecho y actitudes que parecían humanas, pero en el acto mismo, y un poco antes, cuando presentían la comida, eran de una diligencia primitiva y grosera, llena de escándalo y de brutalidad."

(3) Evodio Escalante aborda también, el problema de la animalización, anticipándose a señalar que llegará a conclusiones insospechadas por la "crítica tradicional" cuya miopía, dice, le impide encontrar la relevancia de la animalización. Sin embargo, tales conclusiones no llegan jamás, a menos -por supuesto- que éstas consistan en el descubrimiento (?) de que a través del proceso mencionado se observa "las fuerzas centrífugas que se deslizan dentro de la escritura" (?). Cf. Evodio Escalante, José Revueltas. Una literatura del "lado moridor", pp.78-89

no son sólo aquellos que revisten cierto poder, como la enfermera de la cita anterior, sino incluso los personajes desvalidos. El estudiante que era atendido por el médico antes de Gregorio, por ejemplo, es comparado con un renacuajo.

Que el autor induzca el mismo fenómeno en todos los personajes no implica una burda generalización, ni una reducción de los conflictos humanos a una única conclusión. Implica, al contrario, un proceso: Consideremos el momento en que el médico del dispensario exclama, refiriéndose a los pacientes: "Son peores que los animales". Esta expresión ofrece el punto de vista de los personajes "poderosos", respecto a los personajes insanos. También revela, por fin, que la degradación resulta de evaluaciones hechas en relación social, y que Revueltas no la hace aparecer como un estado mórbido en sí, a despecho de Lukács.

La comparación con los animales, obvia deshumanización, insiste en la degradación de manera efectiva, empero, cabría preguntarse por qué el narrador participa de este punto de vista respecto a sus personajes victimados. Pensamos que, precisamente, el animal que menciona Revueltas, y con el que compara a sus personajes, representa -a la luz de la ciencia- el paradigma de la víctima. Es un hecho que el renacuajo, o la rana en su caso, son animales usados tradicionalmente en los laboratorios de experimentación. Al renacuajo se le somete a una forma de degradación en cuanto se atenta contra su vida y en cuanto se le manipula al margen de su voluntad, bien que ésta, zoológica, exista hipotéticamente.

La degradación que implica la manipulación experimental del batracio, es transferida al momento en que los pacientes del dispensario médico son manipulados:

"El primer enfermo ya estaba encima de la mesa, temblándole las piernas flacas y desnudas, mientras el líquido morado del irrigador descendía bajo la quieta vigilancia de la segunda enfermera, en tanto el médico aplicaba la cánula al paciente haciendo que las manos de éste se contrajeran de dolor, se crisparan semejantes a una rana de laboratorio."

p. 211

Los instrumentos quirúrgicos se convierten en instrumentos de tortura:

"Lo que resultaba horrible era esa semi - desnudez de aquellos seres tranquilamente sentados, igual que en las bancas de un jardín, solo que muy atentos de su propio cuerpo (...), los ojos en un sólo punto (...). En un sólo punto, entre sus piernas, la bárbara sonda de metal, del grueso de un dedo, con exactitud otro órgano más del cuerpo, la penetración de otro sexo no humano dentro del sexo del hombre, al que deshumanizaba emergiendo semejante a una llave, a un abrelatas monstruoso."

p. 210

La cita anterior es por sí misma reveladora; acaso solamente cabría destacar la importancia de la palabra deshumanizaba. Efectivamente, si consideramos la postura de Revueltas respecto a la sexualidad, veremos claramente que esta deshumanización no es hiperbólica, sino verdadera. En algún punto del mismo pasaje, el narrador apunta que Gregorio "sentía desconsoladoramente que aquella mujer (la enfermera de la recepción) profanaba lo más puro y bello de la existencia, todo lo fecundo y hermoso que el sexo tiene, todo lo sagrado, su condición espléndida de acto afirmativo, digno, jubiloso y libre".



La degradación de que es objeto Gregorio proviene justamente de que a su sufrimiento físico, lo acompaña un sufrimiento moral que es, por cierto, el primero que siente ya sobre su persona, ya sobre los demás enfermos. Veamos:

"En el otro extremo del cuarto la ayudante iba de un lado a otro (...) Aquel era su reino, su dominio inalienable. (...) La ayudante estaba en su reino. No iba a renunciar a esa suerte de protocolo de la humillación con el que se encarnizaba sobre los nacientes."

p.211

El hecho de que el narrador atribuya un reino a los personajes, implica, de manera inequívoca, que los personajes victimados enajenan su voluntad -y no solamente su salud- a la de aquellos. El carácter de la superioridad de que se creen poseedores los empleados del dispensario, es moral. Dos expresiones pueden ejemplificar este fenómeno:

"(Gregorio) Miró de frente a los ojos de la segunda enfermera sin ningún propósito, casi nada más por timidez. Los ojos de la sacerdotiza parecieron aceptar el reto y se clavaron desafiantemente sobre Gregorio, llenos de inconcebible desprecio (...) Gregorio apretó los dientes. 'La estúpida se imaginará que la deseo' (...) Las pupilas de la mujer resplandecían de cólera.

-¡Y todavía tienen el descaro de mirarla a una...! -dijo en un silbido frío, los ojos fijos, muertos, sobre Gregorio."

p.212

La actitud de la enfermera, como puede apreciarse, es reprobatoria y se basa -para ser así- en la autoatribución de una moralidad recta. Sin embargo, dicha "moralidad" es incongruente con la inclinación del personaje a ofender a los pacientes. Por una par-

te se considera agraviada, deseada; es indigno, desde su punto de vista, que Gregorio la mire y cree actuar en su derecho al agre - dir verbalmente al protagonista. Por otro lado, como queda explí - cito en la penúltima cita, cometía un abuso inmoral del relativo poder que le confiere el hecho de que los pacientes, Gregorio en su caso, enajenen la salud a su arbitrio.

La otra expresión a que nos referíamos antes, está puesta en boca del médico del local:

"Gregorio escuchaba las preguntas del médico con la irrealidad de las palabras que se escuchan en un sueño.

-¿Primera vez que vienes, no es así? -el tuteo no era sino una forma más de todo a \_ quel rebajamiento, de todo aquel desprecio sin medida."

pp.212-213

Revueltas participa en la narración, haciendo explícito el matiz de las palabras del médico para subrayar el hecho de que el tratamiento conlleva una degradación cruel. El autor esclarece su posición exponiendo su tesis no nada más a través de sus personajes, sino tomando la palabra en una actitud que podría parecer de excesiva preocupación, pero que refleja, simplemente, el interés que tiene por evitar cualquier anfibología, toda vez que sus lectores hipotéticos demuestran en la práctica graves deficiencias de lectura. Sin embargo, aunque la participación omnisciente del autor redondea el pasaje, éste queda abierto a la intervención del lector y a su toma de posición respecto al conflicto planteado.

Por otra parte, hay que señalar, como ya lo advierte Jorge Ruffinelli (4), que la tesis sustentada en la novela acusa un trasfondo de existencialismo del que resulta la desesperanza de Gregorio ante las relaciones humanas en el capitalismo. Revueltas

(4) Cf. Jorge Ruffinelli, op. cit., pp. 13, 70-84, 92

continuará desarrollando la síntesis de las relaciones humanas dentro de la sociedad burguesa por medio de escenas mórbido-estéticas, en su novela posterior: Los errores.

2) La fuga de Olegario Chávez en Los errores

Es interesante detenernos a examinar el relato que hace Olegario Chávez a Emilio Padilla en Los errores, sobre su tentativa de fuga del presidio de Belén, cuando estaba siendo juzgado por sus actividades comunistas. Para conseguir su propósito -se dice- Olegario resolvió introducirse al drenaje del edificio a través de una baldosa, para continuar a rastras por los conductos hasta llegar afuera, dada la casualidad de que el flujo de ese drenaje no se vertía a un caudal subterráneo, sino a la calle.

Naturalmente, tenía que cortar varias rejillas antes de alcanzar la libertad, para lo que contaba con un par de seguetas que había logrado ocultar bajo el cinturón. Al llevar a efecto los primeros pasos del plan, el personaje queda inmerso en un ambiente que Revueltas maneja con ambigüedad, dándole, además de su sentido estricto, un sentido alegórico. Rápidamente, el conjunto de túneles que transita se convierte en "el infierno", mientras que la superficie que dejara se convierte en "el cielo".

La connotación que reciben ambos espacios -infierno y cielo- corresponde no sólo a su disposición relativa (uno arriba del otro), coincide también con la atmósfera que les es inherente; porque mientras el drenaje es el receptáculo de los desechos orgánicos del hombre, de la podredumbre; la superficie se encuentra limpia, su espacio tiene otra calidad, la de ser cielo justamente.

Si atendemos a que la necesidad de recuperar la libertad es la motivación que determina el impulso de Olegario Chávez, es signi-

ficativo que deba cruzar la sordidez de este ambiente al que se llama infierno. De este modo, es preciso considerar que la pérdida de su libertad es consecuencia del conflicto que nace del enfrentamiento de su ideología y de su praxis política con las instituciones del poder burgués; de ahí que, cuando pretende recobrar la libertad, debe recorrer un camino que, en un primer sentido es estrictamente una tubería de desagüe, pero que es además, la última opción que juega para evadir la justicia de los hombres. Chávez prefiere confiar su libertad a un esfuerzo que dependa de sus propias fuerzas y no enajenarla en las manos de un agente extraño, un juez por ejemplo.

En cierto sentido, el tratamiento que Revueltas da al tema, guarda semejanza con el que emplea Kafka en El proceso y en El castillo. Ambos autores relatan el enfrentamiento de sus personajes con el poder jurídico de la burguesía, valiéndose de situaciones hiperbólicas, no por eso poco plausibles. Por otro lado, la lucha del personaje conlleva una angustia existencial cuyos nexos con las obras de Sartre y Camus han sido señalados varias veces (5). Más adelante volveremos sobre ciertas coincidencias, por ahora es conveniente advertir que el drenaje de la novela revueltiana adquiere un sentido simbólico -manifiesto en el texto- que implica un sacrificio y una aventura a la que se arroja el personaje solo, para alcanzar la salida al exterior, al cielo, haciendo un viaje en el que las nociones temporales se pierden para dar paso a un "presente perpetuo" donde cabe -junto al ambiente inmediata- la reflexión y el recuerdo de la mujer amada.  
.....

- (5) Véase al respecto: a) Adolph Anthony Ortega, The Social novel of José Revueltas, pp.131 y ss.,  
b) Jorge Ruffinelli, op. cit., p.13, y  
c) Iris M. Zavala, La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura, pp.11-40

Veamos cómo algunos párrafos insisten en la idea de un viaje:

"(La cañería) Era un paisaje extraño, una blanca bahía artificial brumosa y bella, en un puerto donde se había declarado la peste (...)"  
p.133

"Miraba el puerto, sus malolientes aguas espesas y sucias, su quietud inverosímil (...)"  
p.133

En la primera cita se llama bahía a la extensión acuosa del túnel, y se la ve como el terreno propicio para un puerto. La comparación con el mar nace de la presencia de agua en el lugar, pero sugiere también -y esto es tal vez lo más importante- la invitación a navegar (6).

La segunda cita corresponde a la terminación de la primera travesía, es decir: al recorrido que comprende el paso de la baldosa superficial hasta la primera reja del drenaje. El puerto del que se habla no es el mismo que el de la primera cita, se trata ahora de un puerto de llegada, no de salida.

El sacrificio del viaje consiste en enfrentar un medio densamente poblado por elementos y sustancias sórdidas que, paradójicamente, es sumamente estrecho, haciéndose patente la concentración de la podredumbre. Por eso se lo compara con "la repugnante, la nauseabunda, la grotesca cota de mallas de la Edad Media apenas ligeramente holgada en torno al cuerpo". Es oportuno transcribir una descripción del lugar:

"El olor del agua pegajosa era lo que recordaba. Los desperdicios de comida disueltos en el agua del drenaje, un olor espantosamente humano (...); las paredes del caño, capilares, con vellos, con pelos, bajo una capa de las más increíbles vegetaciones, como mandadas a recu -  
.....

(6) Cf. María Alruiche Sheldon, op.cit., pp.198 y ss.



brir con todos los escupitajos del mundo."

p.129

Notemos que en esta cita sobresale la humanización de la cañería, sus cualidades humanas: tener vellos, pelos, escupitajos, "un olor espantosamente humano", y ser el medio en que están sus pendidos desperdicios de comida. El lugar concentra una podredumbre que , para Olegario, es la objetivación de otros seres humanos cuyos desechos son repugnantes en cuanto ajenos y en cuanto densos. En este contexto, la palabra espantosamente y la expresión "todos los escupitajos del mundo" constituyen sendas hipérbolos que tienen como finalidad involucrar al lector en la aprehensión del ambiente.

La concentración de materias originalmente humanas -humanizadas- implica la capacidad del hombre para contenerlas y producir las (7) y, dado que estos productos son los únicos que observa el personaje y de los que tiene noticia el lector, implica también, cierta condición mórbida en aquellos nombres de la superficie, los verdugos. En oposición a este ambiente físico, adquiere particular relieve la presencia de Gabriela en la memoria del personaje, recuerdo en el que encuentra un sentimiento amoroso en virtud del cual objetiva a la mujer -"sin fetichismo de ninguna especie", al margen, pues, de cualquier desviación psicológica- en las seguetas que ésta le proporcionara.

.....

(7) Este tópico es desarrollado, dentro de la narrativa revuelta, en numerosas ocasiones. En Los muros de agua y en "La frontera increíble" -como vimos en otra parte de este trabajo- sendas escenas mórbidas reclaman la atención del lector. En Los días terrenales, por su parte, una escena de esta naturaleza insiste en el tema de la deyección. Se trata de un pasaje del capítulo VI: Rosendo y Bautista -dos personajes de importancia, aunque no principales- cruzan la zona que servía de tiradero de basura a la ciudad alrededor de los años cuarenta, para pegar en los muros de las fábricas aledañas la propaganda del PCM. Du -



El relato alcanza un clímax particularmente horrendo cuando el personaje se ve atacado por las ratas del caño. Efectivamente, Revueltas reproduce los momentos en que Olegario es acosado por los animales:

"A la distancia, pero no desde muy lejos, se aproximaba el ruido preciso, inconfundible, familiar, de aquella natación diminuta y furiosa de las ratas."

p.133

El narrador pone en contacto a los lectores con el medio que envuelve al personaje, sirviéndose del mismo sentido que éste aguza para advertir la llegada de las ratas: el oído. Parece, además, que la sucesión de los adjetivos preciso, inconfundible, familiar, pospone la revelación de la fuente sonora, creando brevemente una suerte de suspenso porque la fuente dicha aparece más acabada, más determinada, después de los calificativos.

El narrador sigue el ataque:

"Olegario había perdido sus zapatos y ellas atacaban contra sus pies, debajo del agua, para emerger a la superficie, transcurriendo un rato, y respirar sin miedo, tranquilas, absolutamente seguras de su propia fuerza."

p.134

.....  
rante el recorrido y al internarse cada vez más en el basurero, Bautista pisa accidentalmente excremento humano. Al sentir el contacto de la masa, exclama: "¡Me lleva el carajo! (...) ¡De hombre!

El narrador señala que Bautista sentía "a través de su zapato (...) una forma suave y muellemente pegajosa". Con esta escena, el autor no sólo devuelve el dinamismo, interrumpiendo el curso del pensamiento de los personajes, sino que aparece súbitamente como el inverso de un ambiente donde "las tinieblas parecían hacer del mundo algo por completo deshabitado y sin atmósfera". La escena, efectiva y efectista, es el inverso porque el mundo deshabitado tiene, en realidad, un resto de vida orgánica. Cabe hacer

El personaje queda en la disyuntiva de continuar su propósito de huir o defenderse de las ratas, cuando el ataque consiste ya en la pérdida de carne a costa de "ese dolor agudo, específico, ese dolor prehistórico y múltiple, que bailaba en los nervios como alfileres."

"(...) ellas preferían las callosidades de los talones y de las plantas de los pies, por debajo de los dedos, acuciosas, activas, voraces, con su vieja tenacidad de animales eternos."

p.134

Tenemos, pues, que el relato evoluciona hasta su clímax: las ratas se entregan a la acción de roer, y son sentidas "como una máquina de cortar el pelo". El narrador llama la atención sobre el sentido del tacto -de la misma manera que antes apeló al oído-, concitado en las plantas de los pies cuando Olegario las deja "roer su carne impunemente".

"Dos de ellas. Olegario lo sintió. Disputaban por una zona de su carne, en la parte superior del talón. Una roía con furia, con prisa, mientras la otra trataba de deslazarla empujándola con el hocico, a lo que la primera se resistía con pequeños chillidos llenos de odio, con siniestra malignidad."

p.135

.....

notar que antes de esta escena, ambos personajes se ocupaban de comentar la actitud de Fidel, superior suyo en la jerarquía del Partido, respecto al estricto cumplimiento del deber que éste observa, aunque con ello atente contra la práctica de una moral corriente: dar sepultura a su propia hija. Para Rosendo, esta actitud es admirable porque implica una completa entrega a la revolución proletaria; para Bautista es reprobable porque el sacrificio involucra el sufrimiento de otros. Cuando los personajes meditan sobre este hecho, sucede el incidente repulsivo. Revueltas estimula el tacto y el olfato del lector, esto es: enriquece sensorial-

El personaje toma conciencia de lo que está sucediendo por mediación de sus sentidos: "Olegario lo sintió". Empero, más importante que subrayar la fuerza sensorial del texto, es observar que el narrador interpreta los chillidos de las ratas y les atribuye un sentido pasional, el odio, convirtiéndolos en la expresión de una conducta maligna pseudohumana, como la actitud de las palomas que aparecen en Los días terrenales. En efecto, ya en una parte anterior de la novela, el autor había explicado que el ataque final había sido precedido por dos acosos, durante los cuales las ratas habían tanteado la situación hasta estar "fortalecidas por la convicción jubilosa, cínica, insolente, de su propia superioridad". La escena acusa en este punto, la clave de un símbolo, es decir: se establece un paralelo entre la conducta del hombre y la de los animales, dado que ambos géneros se comportan -y así lo demuestra Revueltas a lo largo de su obra- atendiendo a sus móviles pasionales, a sus intereses personales, poniendo de por medio la inteligencia.

En el momento que Emilio Padilla -el personaje que escucha el relato- recuerda los años de prisión que pasara en algún país socialista a causa de su disidencia, el paralelo que mencionamos se hace explícito. Las ratas, entonces, son los burócratas del Partido cuya acción no obedece a la Causa del proletariado, sino a la .....

mente el texto.

Sin embargo, la escena no termina ahí porque da lugar a otras consideraciones. La deyección ha sido excretada por un hombre que en el pensamiento de Bautista aparece semejante a él, salvo en una condición: para este ser hipotético no existe el pudor ni, consecuentemente, la necesidad de "disfrazar sus pasiones". En este sentido, la deyección no puede connotarse como un acto asqueroso, desde una perspectiva ética: expulsarla en cualquier lugar no es una falta. El problema, sin embargo, es que el pudor existe para Bautista, de aquí que el encuentro de esos dos estados de la vida humana, sea la oposición de dos éticas. Pero dado que ambas

búsqueda de privilegios. Esta actitud individualista, burguesa, es criticada desde Los días terrenales, crítica que suscitó la polémica harto conocida y la inclusión de Revueltas en el Index de escritores prohibidos tras la cortina de hierro. Sin embargo, la condenación de esta actitud alcanza su forma más acabada en el tratamiento mórbido de la escena del drenaje. Curiosamente, este pasaje guarda proximidad con la narrativa de Kafka y con la obra de Sartre: en El buitre, el personaje kafkiano sufre los picotazos del ave en los pies, dice: "preferí sacrificar los pies; ahora están casi hechos pedazos". En tanto que para Antoine Roquentin, protagonista de La náusea, la visión de una niña se le presenta asociada a la imagen de una rata, "algo poderoso y maligno". Indudablemente, un trabajo de literatura comparada revelaría otras coincidencias, nosotros sólo nos limitamos a señalar estas dos por así convenir a nuestra exposición.

El trance de Olegario Chávez es, en su dimensión real, vívida, monstruosa, y en su dimensión simbólica, paralela a la experiencia de Emilio Padilla en la prisión. A los obstáculos materiales de Olegario, corresponden los obstáculos burocráticos que encuentra Padilla; al ambiente mórbido de la cañería, corresponde la atmósfera de corrupción moral y desviación estaliniana.

Dado el paralelo, el lector debe trasladar el medio ambiente

.....  
éticas coexisten y son practicadas por el hombre (Bautista como hombre concreto y el otro sujeto como ser hipotético), la semejanza que Bautista concibe entraña su propia capacidad para perder el pudor y para degradarse hasta ese punto; en resumen, entraña la posibilidad de que él mismo transgreda la moral que acepta como válida. Más todavía, lo obliga a preguntarse si acaso en su "mundo que se presume no sea un tiradero" hay ya una moral corrupta de la que serían partícipes los burgueses, contra los que lucha, y el mismo Fidel, paradigma del "apóstol del comunismo".

Creemos ver en esta escena, una parábola de la condición humana. Nos parece que Revueltas insinúa la conclusión "Excremento eres y

de la cañería -humanizado, recuérdese- al medio ambiente en que se desenvuelve la burocracia socialista. No obstante la doble articulación de la metáfora, lo que nos interesa destacar es que to das sus conclusiones e implicaciones parten del punto de vista mórbido-estético; de esta capacidad protéica del recurso en cuestión, que Revueltas lo use para abundar en la degradación.

3) La sexualidad como degradación

a) Virginia y Fidel

En Los días terrenales, Revueltas muestra la condición volitiva del amor cuando se refiere a la relación de Epifania y Gregorio, cuya culminación consistiera en la entrega de la prostituta y el consecuente contagio de sífilis que el hombre contrae deliberadamente, como sabemos. En la misma obra, el autor trata la evolución del sentimiento amoroso entre Fidel y Julia -militantes del Partido Comunista-, hasta llegar al rompimiento de sus vínculos sentimentales.

Julia y Fidel se rigen por una moral que, como principio teórico, se aleja del modelo burgués. La prueba más evidente de que esta nueva moral se verifica es el hecho mismo de que se celebre su matrimonio, después de que Julia ha tenido relaciones sexuales con Santos Pérez, comunista muerto apenas quince días antes de que las nupcias tuvieran lugar. La moral que Revueltas encarna en sus personajes demanda que se descubra cuál fue la naturaleza de las relaciones que existieron entre Julia y Santos Pérez -ignorada por Fidel-, a fin de que el matrimonio de ésta con Fidel parta de una honestidad completa, donde la virginidad de la desposada no es tan importante como su sinceridad. Cuando Fidel conoce .....

en excremento te convertirás", que encerraría un proceso continuo -y nihilista- de degradación moral.



el grado de intimidad que alcanzó dicha relación, asegura: "No tiene la menor importancia; lo esencial es creer en nuestra pureza y entregarnos el uno al otro sin reserva".

Sin embargo, el narrador se adelanta a mencionar la vacilación de Julia cuando responde a las preguntas de Fidel: ¿Había querido realmente a Santos Pérez?, ¿habían tenido relaciones sexuales? Esta vacilación significará a la larga, un primer motivo de separación y, al conjuntarse con el nacimiento prematuro de Bandera -hija de ambos- aumentará la duda que Fidel abrigaba sobre su propia paternidad.

Como puede notarse, el ejercicio de una nueva moral tropieza con obstáculos que se derivan de la acumulación cuantitativa de reservas y resabios, cuya resultante final será la separación. Este momento límite es el que ocupa a Revueltas durante los primeros capítulos de la novela. De un lado queda el pasado intento de los personajes por amarse, y un corto periodo de amor efectivo; del otro, el resultado de su propia conducta. Desde luego, este fenómeno es visto en los términos de una operación dialéctica donde -mediado un plazo- todos los detalles cobran importancia. Fidel es consciente de este hecho: "Nada es eterno, todo cambia, todo se transforma (...). Sería de un sentimentalismo tonto creer en la duración permanente del cariño".

No obstante, en la situación crítica en que el autor coloca a sus personajes, aún podría operar un gesto o una palabra amorosa revirtiendo el proceso de separación. Es decir: el amor, o el odio en su caso, son actos voluntarios. Ni Fidel ni Julia intentan evitar el rompimiento. Bajo estas circunstancias, nace en Fidel un celo instintivo, el temor de que, en un futuro, Julia fuera poseída por otro hombre. Sus pensamientos en aquella madrugada de la separación definitiva, no se dirigen a recordar los sentimientos amorosos que lo ligaban a Julia, se dirigen a la sexualidad:



"Sus ojos (los de Fidel) se posaron sobre los senos de Julia con un agudo y opaco deseo, entre filial y sexual. Julia. No volverla a poseer. Perderla para siempre."

p. 37

Paralela al presentimiento de la pérdida, corre la suposición de que Julia "llegase espantosamente a ser de otro hombre". Revueltas apunta el grado superlativo que alcanza el temor de Fidel, empleando la palabra espantosamente que implica, en este caso particular, un sufrimiento inaudito. Para Fidel, la sola suposición de que este hecho se consume, basta para darlo por realizado; este acto supuesto cobra una dimensión más allá de la realidad en virtud del temor, de ahí que en el pensamiento del hombre, Julia sea "¡La desgraciada puta! ¡La puta infeliz!". El sujeto que recibía amor anteriormente es degradado.

Aquí, el deseo sexual deja de ser un acto que reafirma la identidad de los personajes como resultado de la elección libre y voluntaria, para convertirse en una forma de degradación, de castigo, de negación de la libertad. No de otro modo se presenta al hombre que, en los últimos momentos de su permanencia con Julia, "no sabría si golpearla hasta quitarle el sentido, poseerla hasta el exterminio o ambas cosas a la vez en una avalancha salvaje de lujuria sin freno". Es evidente que esta "avalancha salvaje de lujuria" excede los límites de la relación erótico-amorosa que el autor ilustra en la misma obra, con el caso de Gregorio y Eufania, donde la circunstancia de que la mujer fuera prostituta no degradaba el valor de su sentimiento amoroso.

Capítulos más adelante, Revueltas agrega otro caso en el que el encuentro carnal ocurre en el marco de un ambiente mórbido degradado. Fidel es uno de los protagonistas de la anécdota. Virginia, esposa de un simpatizante burgués del Partido Comunista, es el prota

gonista femenino y quien toma la iniciativa de la acción. Antes de comentar el encuentro, se hace necesario advertir que Revueltas lo desarrolla en un ambiente burgués ricamente sensual. En primer lugar, la estancia de la casa es calificada como "acogedora y benigna", sin embargo -y pese a lo acogedor de la habitación- una consola del mobiliario tiene el poder de perturbar a Fidel desde el momento en que éste se encuentra solo en la sala, esperando a que el resto de sus compañeros de Partido se presenten a la junta programada, en la cual planteará el asunto de Julia, el rompimiento de sus relaciones de evidente consecuencia para el trabajo de conjunto que sigue el PC.

Al principio, su perturbación tiene como origen el hecho de encontrarse en una residencia por la que siente gran desprecio; después, su malestar se complica porque ha acudido a la cita con mucha anticipación y el transcurso del tiempo le parece extremadamente lento; y más tarde, su actitud se ve perturbada por la autoconciencia de saber que está juzgando los detalles de la decoración -un cuadro surrealista, por ejemplo- con "un cinismo desenfadado y total". Ante la desnudez moral de Fidel -su "cinismo desenfadado y total"-, Revueltas sugiere que la consola mencionada toma el papel de testigo. El mueble es descrito en su primera oportunidad, de la siguiente manera:

"(La consola) Representaba a un fauno con las patas abiertas y una diabólica expresión sonriente en el rostro."

p.183

Dada su connotación sensual y erótica, este motivo del ambiente anticipa la escena que sobrevendrá después, cuando Virginia provoca un encuentro carnal que -para su frustración- no llega a término.

Al iniciar su participación, la mujer es presentada a través de

su voz, "una voz cantante". Más tarde, aparece de cuerpo entero y es vista por el personaje masculino:

"Llevaba puesta una bata lila con discretos adornos que a Fidel le parecieron diminutas flores de lis."

p.183

Notemos que la bata de la mujer antes sugiere su desnudez, que la idea de vestimenta; de hecho, se la presenta como objeto de deseo. Por eso, al referir el diálogo que ambos personajes sostienen, el narrador resalta la "voz sedosa, cálida" de Virginia. Precisamente, este tono de voz es el que usa cuando pide ayuda a Fidel para recuperar "una sortija" cuya pérdida obedecía al firme propósito de seducir al hombre, transgrediendo la moral burguesa, su propia moralidad. El narrador subraya, a su tiempo, la actitud de Virginia, cuando Fidel se da a la tarea de mover un mueble de su recámara para sacar la sortija "extraviada": Ella observa "con aire de regocijo malicioso", la "ingenua concentración de Fidel". En el texto se asegura que con ese aspecto, Fidel resultaba "más cautivante, más inocentemente tentador". Virginia lo miraba "con picardía", "con la traviesa curiosidad de sus ojos burlones".

Veamos hasta aquí cómo el narrador integra el estado mórbido-erótico de la mujer, sirviéndose de la conducta exterior. Dentro de esta integración, el narrador destaca la presencia de un vestido "del que (Virginia) se despojara quince minutos antes, cuando, después de observar a Fidel desde lo alto, decidió la pérdida de la sortija". El autor abunda en la creación del ambiente, atribuyendo al vestido, la cualidad de conservar "el calor del cuerpo de Virginia". De este modo, el estado de la mujer se completa con la referencia a su cuerpo, connotado de manera semejante al de la moribunda de El luto humano.

Ahora bien, la iniciativa de la mujer no se reduce a provocar

el encuentro y a presentarse, por medio de su voz y de su ropa, como un objeto de deseo, sino que llega a iniciar el contacto corporal "adelantando una pierna desnuda" o, mejor dicho, desnudada, al salir por el frente de la bata, para tocar el muslo de Fidel. El atrevimiento de Virginia es puesto de relieve cuando el narrador compara al comunista con un eunuco ante quien las más insólitas provocaciones no tendrían ningún efecto.

El contacto llega a su punto climático cuando

"La desnuda pierna de Virginia avanzó con juvenil, despreocupada audacia, el espacio suficiente para unirse con el lado interior del muslo tenso de Fidel y ahí se detuvo, obstinadamente inmóvil, sin rectificar su dulce e intencionada presión provocativa y retadora."

p.184

Revueltas lleva la escena hasta un grado de tensión cuyo desenlace esperado es el contacto sexual; de hecho, redondea el retrato de la mujer utilizando aquellas palabras que la convierten en un sujeto erótico. Si notamos, al anteponer a la palabra pierna, el adjetivo desnuda, el autor no apela solamente al epíteto como hueco recurso formal, sino que consigue insistir por enésima vez, en el erotismo de Virginia. Por otro lado, la asociación de la palabra juvenil con la acción de avanzar, parece redundar en la disposición ágil, flexible y atractiva de la mujer. Fidel responde momentáneamente a la invitación de Virginia, sin embargo, se retira entregando la sortija a la supuesta seductora que ve frustrado su propósito.

Como apuntábamos antes, es interesante notar que este pasaje tiene lugar en una residencia burguesa y que sea precisamente la mujer -burguesa- la que tome parte activa en la escena. Ante la ausencia total de vínculos sentimentales, antes con el vivo rechazo de Fidel hacia el ambiente en cuestión, la escena mórbida

no se enmarca en el parámetro del amor sexual, sino en la satisfacción instintiva del deseo. Desde luego, la conducta de Virginia no obedece a una moral burguesa -sustentada sobre todo en la tradición católica-, pero tampoco es, como podía ser el caso de Fidel, motivada por una moral que niegue los cánones burgueses. Fidel, es cierto, ha pasado por alto el hecho de que Julia no conservara la virginidad en el momento de su matrimonio (prurito burgués) pero sustentó esta actitud en una moral que supera históricamente a la moral burguesa; Virginia, en cambio, no sustenta su actitud frente al hombre en otra cosa que en su propia satisfacción. En rigor, ella falta a la moral de su clase, degradando el contacto sexual hasta el límite del instinto natural o -en todo caso- hasta el margen de una desviación patológica de la conducta que obliga a la sevicia.

b) La doctora Jéssica Smith\*

Aunque en Los días terrenales, Revueltas lleva a sus personajes hacia la degradación a través de la sexualidad, es en Los motivos de Caín donde este fenómeno alcanza su punto culminante. Del mismo modo en que son contrapuestos Fidel y Virginia, en Los motivos de Caín se enfrentan Jack Mendoza -de quien ya hemos hablado- y Jéssica Smith, médico del ejército norteamericano que lucha en Corea.

Hacia el capítulo VI de la novela, en el que ocurre la cónula de los personajes, la figura de Jack ha sido trazada desde la perspectiva del futuro narrativo, una vez que ha desertado de la armada y ha cruzado la frontera con rumbo a Tijuana. Jack es perseguido por el remordimiento de haber matado, como se recordará.  
.....

\*Curiosa coincidencia: Subteniente Smith, en Los muros de agua, Lutero Smith y Jéssica Smith en Los motivos de Caín, el "negro Smith" en "Los hombres en el pantano".



El problema, empero, no es tan simple: de un lado, su simpatía por el socialismo -bien que no su militancia- se vio traicionada por su participación en la guerra; mientras que, para aumentar su desconcierto, experimentó durante los combates el acto de matar. Por eso, el rasgo sobresaliente de su personalidad es una toma de conciencia que deviene un estado particular de la conducta, caracterizado por el intento de encontrar sus raíces humanas, incorporándose a la sociedad mexicana no obstante que "había tenido la maldita suerte de nacer en Carolina del Sur".

Al contrario, Jéssica se inserta en el ambiente de la violencia y la degradación con tal naturalidad, que el narrador ve en ella "el eslabón inesperado hacia otra Especie". El encuentro de los dos personajes tiene lugar en el cuarto de torturas del campamento norteamericano. Jack Mendoza es llamado ahí por primera vez desde que comenzó la guerra, para servir de intérprete a un soldado comunista que -paradójicamente- fue hecho prisionero por él y dos de sus subordinados. Conviene recordar que hasta este momento -como lo habíamos dicho páginas atrás- se había establecido cierta fraternidad entre Jack y el soldado norcoreano, dado que se presentaba la coincidencia de que el oriental era hijo de una mujer mexicana y había residido algunos años en Culiacán. Esta curiosa circunstancia se descubre gracias a una especie de agnición trágica: el chicano entona una canción mexicana que el comunista reconoce y acompaña, cuando el rondín se dirige al campamento. El norcoreano se dice paisano de Mendoza y fraterniza con él hasta donde su condición de prisionero se lo permite. Como en la tragedia griega, la agnición, en este contexto, sólo aumenta el sufrimiento del protagonista, cuya libertad de elección se ve reducida dentro de márgenes estrechos. Tirar a la vera del camino el carnet que identifica al prisionero como militante comunista, es la



única opción que Jack puede seguir, empero, resulta de aquí una complicidad que el código militar -y moral- norteamericano condena.

La fraternidad a que nos referimos había aumentado, además, porque Jack tendía a identificarse con la víctima, en clara oposición a la conducta de sus subordinados; recordemos que Tom, un "buen orangutan patriótico", actuaba obedeciendo a su deseo patológico de matar, justificado por una supuesta superioridad racial y apoyado en una moralidad falsamente religiosa.

Cuando Jack entra al cuarto de torturas, los interrogadores han flagelado al norcoreano, pero sólo han conseguido arrebatarse la palabra Kim. Entre los verdugos se encuentra Jéssica:

"Era una mujer obesa y fuerte, con unos senos gordos, y la cara extraordinariamente ancha, los ojos abultados hasta no ser sino dos rayitas horizontales, y una boca prominente, de labios muy gruesos."

p.184

Los rasgos que sirven a Revueltas para configurar a Jéssica, en esta descripción, son los mismos que usará en las siguientes páginas. De hecho, en la participación activa de la mujer, son su volumen, sus senos, sus ojos y sus labios, los aspectos y partes que llaman la atención del narrador. Veamos: Cuando el teniente Morris hace la presentación de Jack, la mujer -según las "buenas costumbres" de la urbanidad burguesa- contesta

"¡Hola!, dijo sonriente y sus ojos se fijaron en Jack (...) Sacó la lengua y la hizo circular en torno de los labios, con una intención cínica y groseramente alusiva a ciertas prácticas sexuales (...)"

p.187

Desde este momento, la boca y la lengua de la mujer se convierten en motivos a los que se recurre constantemente:

"(...) la mujer había hecho girar la lengua sobre los labios, una lengua gruesa, húmeda y móvil, igual que el dorso de un delfín cuando emerge ondulante entre las olas."

p.188

Cuando invitó a Jack a servir de intérprete

"(Jéssica) hizo un grotesco fruncimiento de labios, como si fuera a succionar alguna cosa y produjo el chasquido viscoso, chapoteante, de un beso soez."

p.193

Y mientras Jack interrogaba al prisionero

"Jéssica no apartaba la vista de los ojos de Jack, y sin abrir la boca jugaba dentro de ella con la lengua, abultándose las mejillas."

p.198

Observemos los adjetivos de los párrafos anteriores: la lengua es gruesa, númeda, móvil; el fruncimiento de los labios es grotesco, el beso es soez. Los tres primeros adjetivos atañen a los sentidos de percepción e impresionan sensorialmente al lector, los dos últimos califican la acción y la enmarcan en lo monstruoso que había aparecido ya antes, cuando el narrador refería la intención cínica y grosera del saludo de la doctora. Es claro que el autor insiste en la degradación por medio de estos adjetivos, no basta el hecho de que se torture a un hombre, se anticipa a descubrir la patología de los torturadores.

Este camino descendente, recorrido en el parámetro de la sexualidad y la violencia, llega aún más lejos en el momento que Revuel

tas pone en juego la animalización. Tom es calificado como un "orangután patriótico", mientras que en la cita que procede de la página 188, la lengua de la mujer es comparada con un delfín. Esta última comparación parece conferir cierta independencia a la lengua respecto al cuerpo y a la voluntad de Jéssica; en realidad, el autor hace notar una incongruencia entre la actitud que muestra la mujer a lo largo del capítulo, y su carácter humano, racional y reflexivo. Pero antes de desarrollar este problema, conviene agregar algunos pasajes en los que la animalización de la doctora es referida con especial profundidad:

Cuando deja de torturar a Kim, para que Jack comience el interrogatorio,

"La obesa mujer se puso en jarras, retadora, la cara descompuesta, mientras vibraban como dos grandes masas de gelatina sus poderosas ubres."

p.192

Y mientras Kim contestaba al sargento chicano,

"Jéssica estaba fascinada, ebria de una voluntuosidad llena de apremio, las aletas de la nariz sorda y angustiosamente palpitantes, igual que los bronquios de un pez fuera del agua."

n.199

Primeramente, los senos de la mujer son llamados ubres, como si se tratara de la hembra de un animal. Posteriormente, vuelve a aparecer la comparación con el pez. Por último, el narrador describe el movimiento de la nariz como un movimiento "zoológicamente palpitante", en un parágrafo que no hemos citado para no fatigar al lector. Poco a poco, la animalización deja de ser un recurso connotativo, para convertirse en un proceso. La importancia de esta evolución radica en que da lugar a las reflexiones del autor

sobre la llegada de una nueva Especie "que ya había comenzado a poblar la tierra y que amenazaba seguirla poblando", Especie de la cual Jéssica era arquetipo femenino, su "reina de la belleza".

En el texto, la animalización de la científica se contraponen a su ser humano: Después de que Revueltas animaliza al personaje, remite al lector a los moldes tradicionales de la mujer en el "american way of life", a fin de humanizarlo; si Jéssica es el prototipo de una nueva Especie, esta Especie "habría pasado por una limpia y orgullosa Universidad Norteamericana" y ostentaría un título profesional.

No es fortuito que el intento de humanización apele siempre a modelos de vida propios de la sociedad en cuestión. Como leemos a rriba, la Universidad es limpia y orgullosa, valores estimados por los sajones. Pero hay más: Jéssica actúa frente al prisionero como "la mujer de ciencia que trabaja en su laboratorio". Revueltas encuentra en la mención de la ciencia, la posibilidad de aludir a la cultura occidental en su patrón más significativo, y por ende, al paradigma de la civilización norteamericana. Cuando la doctora manipula científicamente los testículos de Kim para torturarlo, "tenía el aire de quien va a sacar del horno el consabido pastel de manzana norteamericano" para ofrecerlo al esposo; y cuando se entrega a Jack -que acepta la sevicia a condición de que la mujer mate a Kim para que deje de sufrir la tortura-, su voz parece pertenecer a "una muchacha de campo", a una campesina rubia.

El juego de animalización-humanización se resuelve en favor de la primer variante del binomio. Revueltas hace nacer en la mujer esa nueva Especie cuya identificación en el contexto socio-político contemporáneo es fácil. Pero esta Especie ya no es, en rigor,

humana, es monstruosa; de aquí que la cópula carnal sea el acto que sintetiza la convergencia de lo humano y lo humano degradado.

c) El infierno (apéndice)

La degradación moral de los personajes de Los motivos de Caín -Sidney Morris, Tom, Jéssica- queda implícita en sus propios actos, como hemos visto arriba. Sin embargo, queremos añadir que Revueltas subraya los límites de esta degradación empleando frecuentes alusiones al infierno.

Como sabemos, en el capítulo VI de la novela tienen lugar la tortura de Kim y la cópula de Jack con Jéssica, pasajes que marcan el clímax de la obra; no obstante, en capítulos anteriores ocurren hechos significativos que funcionan como prenuncios del clímax principal: la aparición del ministro Lutero Smith y el pasaje en que Tom deja caer accidentalmente su Biblia y escupe sobre ella. Si ordenamos cronológicamente estos hechos, tendríamos la siguiente cadena:

- 1.- Tom deja caer la Biblia
- 2.- Escupe sobre ella,
- 3.- Torturan a Kim,
- 4.- Jack interroga al prisionero y trata de ayudarlo,
- 5.- El sargento tiene relación carnal con Jéssica,
- 6.- Jack deserta del ejército norteamericano, y
- 7.- Mendoza se encuentra con Lutero Smith en Carmelita Street.

Parece ser que este esquema temporal revela que el conflicto moral del personaje se inicia cuando cae la Biblia de Tom, es decir: cuando el comunista es hecho prisionero. Para Jack, el encuentro con el guerrillero es el encuentro del "enemigo tangible", concreto, que aparece cuando su conciencia se plantea el problema de la



complicidad. Por supuesto, el autor no expone este asunto vagamente, recordemos que ve inmiscuido en la guerra al mismo Presidente de los Estados Unidos (8). Creemos que el problema sufre un cambio cualitativo cuando la Biblia cae y recibe, momentos después, el esnuto. Como dijimos oportunamente, este pasaje es simbólico: el paradigma de la moral judeocristiana, representado por la Biblia, es abandonado por los soldados que, en cierto modo, abandonan parte de su ser humano. Sólo esta condición justifica que ocurra la tortura porque los verdugos dejan de ser hombres y, correlativamente, el ambiente que los rodea deja de ser humano. Bajo esta nueva naturaleza inhumana, el ámbito de los personajes comienza a ser infernal.

Cuando Jack entra al oscuro cuarto de torturas, el narrador apunta que la impresión del personaje es la de estar en "un mundo excéntrico, de lunáticos", y que la primera figura que descubre es sólo "una masa negra con faldas". La expresión "mundo excéntrico" no denota -ni con mucho- el ambiente al que Jack ha entrado. Esto es evidente si ponemos atención a la escena que sigue: el primer volumen que descubre, atraído por la voz que procede de él, es llamado "masa negra". El emisor de la voz no es descrito como un cuerno, ¿por qué? Creemos que la expresión "masa negra" evoca cierto misterio al asociarse con lo desconocido, permitiendo la creación de un suspenso tras el cual se sugiere un riesgo para la integridad del personaje.

La frase se complementa con las impresiones de Jack:

"Esto no podía ser real, no. O más bien, era

.....

(8) Acaso por esta claridad, la novela ha sido vista como una concesión de Revueltas a la crítica que siguió a la publicación de Los días terrenales; sin embargo, este punto de vista parece soslayar otros valores de la obra. Ruffinelli y Escalante opinan que el texto es fallido.



el infierno real, tal como es, sin llamas, sin plomo derretido, sin demonios, únicamente habitado por nombres, por hombres."

pp.193-194

En la cita anterior, el autor demuestra su maestría para crear un ambiente denso y rico en connotaciones, valiéndose de vocas labras y del enímetone que da énfasis a la cláusula: La repetición de el vocablo no en la oración "Esto no podía ser real, no"; y la reiteración de la frase "por hombres" en la expresión "únicamente habitado por nombres, por hombres".

Abundando en lo infernal, Revueltas hace crecer en este ambiente una religiosidad de lo monstruoso: Jéssica exclama "¡Jesus Christ! ¡Valiente hijo de puta que eres, sargento Jack Mendoza!". Y más tarde tiene "cierto aire litúrgico, cierta bárbara y estremecedora religiosidad interna, como un río sagrado y podrido, que arrastrara en el fondo del abismo amadas y repugnantes deyecciones, queridos esputos asquerosos".

Como puede advertirse, el narrador yuxtapone palabras de sentido opuesto, excluyente: Jesus Christ/hijo de puta, bárbara/religiosidad, sagrado/podrido, amadas/deyecciones, queridos/esputos.

El ambiente infernal se pone de relieve cuando Revueltas retoma un motivo verdaderamente religioso y lo encarna en Kim:

"(El comunista) Estaba de rodillas, rezando, la actitud ferviente y llena de monstruosa fe, arrebatado por una contricción abrumadora (...)"

n.179

Aunque parece haber un contrasentido entre el idealismo que implica la fe y el materialismo en que se cifra la Causa del proletariado, creemos que el autor relaciona la fe religiosa con la lucha del militante en cuanto que éste se entrega a su propósito co

mo lo haría un asceta. Por eso no es extraño que se emplee la palabra rezando y que, más adelante, se describa al comunista como a un crucificado a través de la frase "colgaba del techo".

### III Las escenas mórbido-estéticas, el erotismo y el amor voluntario

#### 1) La mujer del Rendez-vous

Ahora, abordemos el tratamiento que Revueltas da al erotismo. Partamos del texto "Cama 11. Relato autobiográfico", de Material de los sueños. A primera vista, parece que el erotismo no constituye el tema central de la narración: de hecho, el asunto se centra, al principio, en el ambiente del Centro Médico Nacional de la Ciudad de México y en las vicisitudes del narrador -el propio Revueltas, según queda explicado en el título- durante su permanencia en una sala del sexto piso del hospital, "una entre muchas", en la que ocupa justamente la cama 11.

Sin embargo, el relato va cobrando un tono erótico paulatinamente. El texto comienza con la mención de una mujer, Lote, que se presenta en el recuerdo del autor superpuesta al paisaje que éste puede mirar desde el ventanal de la sala.

"Me pregunto por Lote: en qué punto del mundo estará, su oscura negativa a volverme a querer (...) y luego la forma triste y deshabitada en que acepté esa negativa, como un viajero que se queda solo en una estación de ferrocarril vacía por completo."

n.27

Tomemos dos puntos de la cita: Primero, el narrador se pregunta por el paradero de Lote; después, recuerda su determinación de no volverlo a querer. Así se hace del conocimiento del lector, la pasada existencia de una relación sentimental entre el relator y la mujer.

Este recuerdo toma un matiz nostálgico y aparece desprovisto de alusiones carnales; no obstante, en el texto se explica que Lote "se había iniciado en el homosexualismo" poco tiempo antes de rechazar al protagonista, explicación con la que el relato empieza a adquirir la densidad erótica a que nos referíamos.

Desde ese momento se alternan en la obra dos relatos. El primero de ellos -al que el narrador da prioridad- es el que trata de la mujer; el segundo -no exactamente subordinado al anterior, sino paralelo- el que trata de las exploraciones a que es sometido el cuerpo del autor en el hospital. Aquí nos interesa subrayar las implicaciones de la primera anécdota.

El narrador recuerda la última vez que estuviera con Lote y la manera en que tuvo lugar su separación definitiva, merced a un distanciamiento. Ella aseguró:

"Soy por completo otra mujer. Aquello de nosotros ya no me pertenece y, conmigo, tampoco puede ya pertenecerte a ti."

n. 29

De ahí que la mujer cuente premenorizadamente al narrador, su contacto con un "gigantesco y vigoroso verdolagón de veinticuatro años, hermoso y engreído", cuando trabajaba como mesera y "algo así como taxi-gril" en un restaurante de Fayetteville. Es necesaria la ruptura sentimental de ambos personajes para que dicho encuentro sea referido con claridad, acaso como si la protagonista de la aventura (convengamos en llamarla así) fuera una tercera persona, ajena por completo a ellos dos.

Veamos, si no, que en las citas transcritas aparecen frases que insisten en el hecho de que los personajes se han abandonado: "oscura negativa", "triste y deshabitada", "como un viajero que se encuentra solo", "vacía por completo".

El encuentro de Lote y el "vigoroso verdolagón", está precedido por un asedio obstinado, durante el cual el hombre invitaba a Lote a embriagarse en su compañía. El narrador compara esta onerosa insistencia con "las antiguas gonorreas anteriores a la penicilina", aumentando así, la densidad mórbida que había iniciado al explicar la conducta lésbica de la mujer. Revueltas abunda en esta suerte de galanteo, diciendo que -vista la situación de taxi-gril de la protagonista- ella accedía a sentarse al lado del tino que, entonces, intentaba "meterle la mano por debajo de la mesa (...) (o) abrirle las niernas con la rodilla". Observemos que este forcejeo lúbrico prepara de manera lógica y natural el contacto verdadero de los dos personajes.

Cabe señalar, antes de seguir adelante, que el autor pone de relieve el hecho de que Lote se veía mejor remunerada "con ingresos adicionales en muchas ocasiones superiores a su sueldo", cuando intimaba con la clientela del Rendez-vous, "una especie de turbio bar", y que es esta situación precisamente, la que pronuncia el encuentro entre el tino y la mesera.

Tomemos de nuevo el desarrollo de la anécdota: El autor apunta que Lote vivía "a siete millas de Fayetteville", por lo que se veía obligada a "regresar sola cada noche a su casa". Estos datos, que parecen intrascendentes por el lugar que ocupan en el texto respectivamente, revisten en realidad gran importancia porque refuerzan la presentación de un cuadro que hace de la mesera un objeto de deseo sexual.

Más adelante, Revueltas refiere las circunstancias ambientales bajo las cuales tiene lugar el encuentro:

"En esta ocasión concreta hacía un calor es-  
nantoso (...). Tendida sobre la cama y cu-  
bierta apenas con una ligera ropa interior,  
Lote miraba desoladamente al techo de su  
cuarto. (En ese momento escuchó un ruido ex



trano:) Ahí en el porche, al otro lado de la contrapuerta de transparente tela metálica, estaba el tipo del Rendez-vous, completamente desnudo."

pp. 31-32

Bien que el encuentro entre ambos personajes ha sido insinuado previamente y es -en cierta forma- el asunto del que pende la esne<sup>c</sup> tación del lector, la mujer aparece distraída, mirando desoladamen te al techo, de tal modo que sólo atiende a los estímulos del am - biente exterior cuando escucha "un rumor diferente, sutil y distin- to": el ruido que produce el hombre al caminar.

Es importante advertir que cuando el narrador describe la posi - ción de Lote y señala que estaba "cubierta apenas con una ligera ro - pa interior", insiste en la creación de un ambiente erótico que re - cibe inclusive -por una incidencia de motivos- una significativa a - portación del marco físico circunstancial de la anécdota, como vere mos más adelante.

Por otra parte, en el párrafo anterior, encontramos un paralelo entre la "ligera ropa interior" de la mesera, y la "contrapuerta de transparente tela metálica". En los dos casos, el cuerno de los personajes no es visible totalmente, sólo se insinúa bajo la ropa, en un caso, y tras la transparencia de la malla, en el otro. Respec - to a la mujer, es pertinente señalar que el uso de la palabra ape - nas en el texto, consigue dar la idea de semidesnudez, recordemos que en otra obra, Revueltas logra el mismo efecto vistiendo a su personaje femenino con una bata.

El tratamiento es todavía más rico: El ambiente formado en torno al encuentro sexual se ve aludido y complementado por fenómenos ex - trenos, pertenecientes a lo que podríamos llamar paisaje. Veamos:

"La noche parecía crepitar con pequeños chas - quidos, como si los pastos, las plantas y los mugrosos arbustos del campo estuvieran a punto de incendiarse por sí mismos, de modo



espontáneo."

p. 31

Sobresale la mención de "la noche" y, hacia el final de la cita, la frase "incendiarse por sí mismos". Las dos expresiones contribuyen a anticipar el contacto carnal de los personajes ya que, por una parte, la sola presencia de la palabra noche connota al suceso eróticamente; en tanto que la palabra incendiarse, parece no agotar su sentido en la oración a la que pertenece y cuyo sujeto es "los arbustos", sino que abarca el estado interior de Lote y la intención del tipo, desconocidos todavía por el lector a esta altura del texto.

El encuentro es presentado así:

"Ahí estaba desnudo, plantado junto a la cama de Lote como un Coloso de Rodas, contenido, casi se diría que cortés (...), sin que ningún gesto ni ademán traicionaran la menor bestialidad, el menor impulso bárbaro de echarse sobre Lote y poseerla de cualquier modo y sin tardanza en ese mismo instante, y como si nada estuviese más lejano de lo que constituían sus verdaderas intenciones (...). Con una especie de asombrada y aterrorizada fascinación, Lote miraba en rápidas ojeadas, sin detenerse, el enorme tótem iroqués que desde un principio, cuando el tipo estaba todavía en el porche, y pese a la atenuación de los contornos (a estilo de la escuela impresionista de pintura) que le daba la tela metálica de la contrapuerta, ella advertiera, ya tenso y brutalmente erguido, entre las peludas piernas del hombre y que ahora, tan cerca y tan real, veíase en toda la táctil desnudez de la alarmante erección anoplética."

pp. 32-33

No deja de llamar la atención el hecho de que la posesión misma se difiera, a pesar de la cercanía de los personajes. Al princi -

pio, la unión no tiene lugar dada la negativa de Lote a aceptar al hombre como compañero amoroso; pero después, y esto lo más importante, el deseo del hombre lo lleva a introducirse en la cajuela del automóvil de la mujer para presentarse ante ella en su propia casa. Pero es esto, que se presente, lo que entra en aparente contradicción con su conducta "casi se diría que cortés", y no bárbara como el mismo Revueltas apunta.

Por otra parte, destaca el hecho de que el autor haga partici - par a Lote en la anécdota, no sólo como objeto de la posesión o, en primera instancia, como móvil del deseo sexual, sino como suje - to sensible. Revueltas encuentra en el personaje una "asombrada y aterrorizada fascinación" cuando mira el falo del hombre, y aclara que antes de que el tipo traspusiera la puerta, Lote había advertido "el enorme tótem iroqués", bien que la visión fuera aten - nuada por la tela metálica. En otras palabras, el autor reconoce en la desnudez masculina, la misma erogeneidad que, en otras o - bras, exalta en el cuerpo femenino. Por eso las últimas palabras de la cita se refieren directamente al miembro masculino, conno - tándolo no como órgano vergonzante o sólo útil fisiológicamente, sino como parte de la superficie del cuerpo que Lote tiene cerca, a la vista. Tanto así, que se le atribuye el calificativo táctil, sugiriendo la posibilidad de que sea tocado, insinuando una tex - tura especial en el órgano que no aprecia la vista de la mujer, de todos modos no directa ni fija. Revueltas consigue dar una claridad excepcional a su prosa empleando un lenguaje llano y di - recto, al añadir que esa textura especial está condicionada por la "alarmante erección".

El encuentro está acompañado por un nuevo ruego del hombre que, no obstante ser un ruego, tiene un tono cínico y procar. Willie, tal es su nombre, anela a su potencia sexual y a la idea generali - zada que asocia circunstancias anatómicas (la longitud y el gro -

sor del órgano) con la posibilidad de dar y recibir placer. El lenguaje del hombre es directo y entusiasta:

"Es suficiente con que ellas miren esto -señaló con el índice hacia su entrepierna- y en seguida se chiflan, así -tronó los dedos-, al segundo (...). Ellas son las que me pagan por bombeármelas. (...) Yo soy una ganga para ti, mujer, no seas vendeja. Te volveré loca. No te miento: soy un verdadero ejemplar de concurso, puede hacerlo seis, siete veces, en cada ocasión en que nos acostemos juntos. Y gratis, contigo gratis por supuesto."

pp. 33-34

Hemos llegado a un punto de particular interés: Willie confiesa que obtiene dinero a cambio de prostituirse, pero también revela su propósito de poseer a Lote gratis, denotando la rudeza. ¿Qué es esto? Revueltas sostiene que el amor erótico afirma la existencia de los personajes, del hombre, y constituye -como se sabe- una directriz de la conducta humana; pero además adquiere caracteres de práctica sagrada, dignificante, incluso mítica (1). Precisamente contra esto, el comercio carnal aparece como una deformación cuyo origen no está en conductas patológicas (recordemos que ninguno de sus personajes sufre erotomanía), sino en circunstancias socioeconómicas específicas.

La prostitución, como es claro en el caso de Lote, retribuye dinero, pero no afirmación ni placer; garantiza la supervivencia sobajando la condición humana de la prostituta frente a la sociedad, pero no frente a sí misma. Epifania y algunos personajes de Los errores, a los que nos referiremos adelante, ejemplifican esta paradoja.

Finalmente, para volver al hilo del relato, el contacto de los .....

(1) Cf. María Alpuche Sheldon, op. cit., cap. III: "El arquetipo femenino y su simbolismo".

personajes sobreviene hasta el momento en que ella accede voluntariamente al coito, después de haber golpeado a Willie con un "bat de beisbol". El autor desenlaza el relato con una aparente contradicción: ¿por qué después de tanta resistencia, la mujer consiente que el tipo la posea? Debemos detenernos a considerar que cuando Willie se halla inconsciente a causa del golpe que la mujer le ha dado, se opera en ella una reversión de su indiferencia que deviene una suma "de compasiones, de bondad, de ternura, de pasión y de insensatas crueldades", cuyo resultado es el consentimiento de la entrega.

El aspecto más importante de este fenómeno es el que consiste en resolver el encuentro de los personajes, como consecuencia de su voluntad propia, al contrario del coito prostituido; por eso -acaso- el lenguaje no incluye sobreentendidos, mostrándose franco, nítido:

"No me guardaba rencor. Entonces (para usar una frase que a él le gusta) me le abrí de piernas con todo mi consentimiento. Muy cierto que casi me vuelve loca."

p. 35

## 2) Prototipos eróticos

También en Los errores, encontramos que la relación erótica tiene lugar como resultado de una elección libre. Abordemos el asunto partiendo de la escena en que Mario Cobián, "El Muñeco", y "La Jaiba" se encuentran, a la altura del capítulo XII.

Un admirable manejo de dos relatos paralelos -aquel que sigue las acciones de Mario Cobián, y el que se refiere a los actos de los personajes comunistas- hace incidir en un mismo momento de la novela, a los personajes del mundo sórdido de la prostitución y el robo, con los militantes del PCM. En virtud de esta convergencia,

el lector conoce la relación de "El Muñeco" y "La Jaiba" a través del narrador y a través de las reflexiones que suscita en Olegario, el trato que guardan los personajes entre sí. El comunista se pregunta: "¿Por qué lo hacen? ¿Qué sentido tiene?". Evidentemente, Chávez compara la relación que aprecia en la pareja, con su propia experiencia amorosa. Recordemos, como se dijo en otra parte de este trabajo, que él recibió una segueta -con la que cortaría las rejillas del drenaje de la Cárcel de Belén, a fin de escapar- de manos de Gabriela, la mujer a quien ama. En ese sentido, la relación entre Chávez y Gabriela se inscribe no sólo dentro de la monogamia y la fidelidad, sino que comprende, de paso, la sublimación del sentimiento amoroso, a grado de que el comunista identifica la segueta con Gabriela misma.

A primera vista, podría pensarse que la relación que sustenta Olegario pertenece al modus de la burguesía, sin embargo, Revueltas encuentra en esta convención fraternal (hombre-mujer) un estado que sobrevive a diversas condiciones históricas, de aquí que después formule la interrogante: ¿Desaparecerá la familia en la comunidad socialista?

Pero pese a que Olegario Chávez valora de una manera particular el fenómeno de la relación amorosa, Revueltas no deja de testimoniar y evaluar otro esquema (hombre-mujeres, mujer-hombres) éste plural y en cierto sentido instintivo, precisamente el que nuestro comunista observa en "El Muñeco" y "La Jaiba", "una clase de amor, ¿por qué no, en realidad?".

Al confrontar ambas relaciones, la suya y la que ve, el militante encuentra algo "que le resultaba difícil de concebir, una pura satisfacción física, hastío, rabia, golpes, y vuelta a encontrarse, ese amor sórdido de casi toda la gente". Subrayemos una expresión de la cita anterior: "una pura satisfacción física". A nuestro juicio, esta frase explica la relación de los personajes en cuestión



sólo parcialmente, porque aunque su contacto tiene por principal finalidad encontrar placer carnal, no cifran en éste toda la motivación de su conducta. Vale la pena, sin embargo, abundar en el aspecto instintivo de la atracción sexual.

No es accidental que Revueltas haga sobresalir ciertos atributos físicos de los personajes, a saber: Mario tiene un "cuerpo de atleta, al mismo tiempo despacioso, delicado (...); que lo complacía como si no fuera suyo"; en tanto que "La Jaiba", el día que Chávez la ve por primera vez, "vestía una tela de colores muy ajustada y corta, con lo que no quedaba sino en puros senos, tórax, muslos, pantorrillas, desnudos y opulentos".

Desde luego, la mujer es el personaje descrito con mayor profundidad, pero conviene detenerse a observar la sucinta descripción de "El Muñeco". El narrador penetra en la impresión que el personaje tiene de sí mismo, para hacer saber al lector sus inclinaciones narcisistas. Ya el sobrenombre de "El Muñeco" alude claramente a su belleza porque la expresión, de amplio uso popular, se aplica al designar a individuos cuyas facciones se acercan a las femeni-nas. No obstante, la condición femenina del personaje -ha recibido como herencia "la nariz fina y el labio superior ligeramente enhiesto de su madre"- no es obstáculo para que las mujeres de las que se encuentra rodeado, lo tengan por un hombre atractivo.

Por su parte, "La Jaiba" es descrita de manera mórbida. Ya desde el principio del capítulo, el narrador llamaba la atención sobre el brazo de la mujer en el momento en que atendía su puesto de co-midas:

"La mujer mantuvo el brazo suspendido en el aire durante unos segundos, sin decidirse a vaciar en el plato el cucharón que rebosaba de garbanzos, como si la interrogante (que había dirigido a Chávez) proviniese del brazo mismo y no de ella. '¿Lo quiere con po -

llo o sin?' Un brazo robusto, con la madura y tersa redondez de la carne todavía firme y despierta."

p.123

Es fácil advertir en este fragmento, que el narrador confiere a la extremidad cierta independencia del cuerpo, y que en virtud de este recurso -la sinecdoque- se exalta su capacidad expresiva y su existencia animal; por eso el narrador sugiere que acaso haya sido el brazo el autor de la pregunta. La escena depende necesariamente de su presencia y se centra en él.

Todavía se dedica otro párrafo al miembro de "La Jaiba":

"Tenía la elocuencia en los brazos, su modo de comunicarse con el mundo (...), la piel franca y retadora, que brotaba desde las axilas, que hablaba."

p.124

Revueltas insiste admirablemente en la sensualidad de la extremidad, añadiendo a los adjetivos firme y despierta de la cita anterior, los adjetivos franca y retadora. La suma de estos cuatro calificativos tiene por síntesis una escena mórbido-estética en la que el cuerpo de "La Jaiba", a través de una de sus partes, aparece en toda su connotación y capacidad eróticas. El fragmento que transcribimos al iniciar este apartado, donde el narrador atiende al vestido de la mujer, es posterior a las escenas en que figura el brazo como elemento principal y, de hecho, culmina el proceso en que se exalta este cuerpo femenino.

Durante el encuentro de ambos personajes, la mujer se refiere a la atracción que Mario ejerce sobre "todas las mujeres", pero al mismo tiempo se reconoce como su compañera eventual. En efecto, "La Jaiba" se entrega libre y espontáneamente al "grosero jugar de manos" que escandaliza a Chávez, porque esa es una forma de manifestar la simpatía que siente hacia "El Muñeco".

Es aquí donde se menciona la relación íntima de estas personas -  
jes:

"Una que otra vez, cuando se presentaba la ocasión espontánea, se acostaban juntos, sin compromisos, sin exigencias, por puro gusto."

p.126

Es obvio que en este caso, la relación sexual rebasa lo que podríamos llamar comportamiento instintivo, si bien es cierto que éste forma parte de las motivaciones que los llevan al contacto sexual. Para Olegario Chávez, sólo es visible la parte instintiva de la relación de Mario y "La Jaiba", sin embargo, el narrador anticipa que entre los personajes hay una "simpatía mutua" que facilita su relación o, en última instancia, la determina.

Este fenómeno es más claro si sentamos las siguientes premisas:

- 1.- Los personajes de ese mundo sórdido no son ajenos a un sentimiento amoroso semejante al que siente Olegario Chávez, paradigma de la moral prosocialista,
- 2.- "El Muñeco", por ejemplo, es capaz de amar (ama verdaderamente a Lucrecia, pese a su condición de prostituta),
- 3.- Asimismo, las prostitutas pueden experimentar el amor ("La Magnífica" ama a Mario sin que le importe la reciprocidad del sentimiento).

Observemos cómo entran en conflicto estas premisas: Es precisamente una clase de amor lo que impulsa a "El Muñeco" a retirarse de la vida que lleva -el lenocinio, el robo-, acompañado de Lucrecia, su amante. Empero, la consecución de este deseo tiene dos condiciones: primero, que el robo a don Victorino -prestamista de La Merced- tenga éxito; y, segundo, que Lucrecia acepte el plan de marcharse. Ambas exceden las posibilidades de acción del personaje. Por una parte, el éxito del robo depende de "Elena", en tanto que

Lucrecia no comparte la intención de "El Muñeco" porque para ella, éste no representa sino un dueño más, y no siente por él la pasión amorosa que el hombre espera.

Dentro de esta convergencia de sentimientos y deseos se inscribe un personaje más, "La Magnífica". Ella se encuentra enamorada de "El Muñeco", pero su relación con él -distante y muy parecida a un galanteo común- consiste en esperar la oportunidad de demostrar la validez de su sentimiento. Así pues, mientras "El Muñeco" encuentra en Lucrecia al sujeto amado, "La Magnífica" ve en Mario "al hombre adorado". De este modo, las relaciones que se establecen entre los personajes, en torno al sentimiento amoroso, no obedecen a una reciprocidad mecánica, sino que operan siguiendo un caos aparente.

Por un lado, Lucrecia consiente a "El Muñeco" en su vida como un sustituto de Ralph y Mike. Conviene recordar que frente a estos dos hombres -Ralph y Mike-, Lucrecia asumía un papel de madre y amante. Ralph, según apunta el narrador, "era como un niño", mientras que Mike fue durante algún tiempo, una especie de hijo adoptivo que, no obstante la falsa relación familiar, encontraba en Lucrecia al objeto de su deseo erótico. En ambos casos, "Luque" se entregaba al papel de madre protectora y compañera sexual; desde luego, su relación con Mike es la que muestra una evolución más sorprendente: ella terminó ayudándolo "con la misma devota exactitud que se hace con un padrote".

Sin embargo, pese a la semejanza que estas relaciones guardan con la que liga a la mujer con Mario, Lucrecia experimenta una curiosa animadversión hacia él. A los otros dos hombres los quiso, a "El Muñeco" lo soporta, lo sobrelleva. Esta renuencia contenida progresa hacia la muerte, ya del hombre -ella lo mataría-, ya de la mujer -ella misma se daría muerte.

Al otro lado de este conflicto de amor-desamor, Revueltas trata el asunto del enamoramiento de "La Magnífica". En la novela, ella se siente vivamente atraída por Mario, pero a diferencia de las otras mujeres, no consigue sino enfadarlo. En este personaje, el narrador retoma el conflicto del amante no correspondido, pero no lo lleva a los extremos del romanticismo; conserva, sí, el aspecto verosímil -presente de hecho en la realidad cotidiana- del enamoramiento silencioso, del sentimiento guardado.

En el texto no se ofrece una explicación al problema, antes se abunda en su complejidad describiendo a la mujer en términos semejantes a los que se empleara para describir a "La Jaiba", para convertirla en una figura atractiva. Efectivamente, el primer juicio sobre la prostituta está puesto en boca del comunista Eusebio Cano: "Esta bonita, macicita, tiernita". Ante la mirada de "los ojillos lúbricos" del viejo comunista, la mujer aparece connotada en sus cualidades mórbidas. En este contexto, el diminutivo tiene la función de hacer patente la admiración que el cuerpo de la joven inspira en el hombre. Esta apreciación, y el hecho de que el comunista sintiera "una viva lástima de que la muchacha fuese prostituta, nos llevan a inferir que -dentro de una selección natural- ella sería un sujeto susceptible de ser amado y poseído.

A su turno, el narrador ofrece una descripción pormenorizada de "La Magnífica":

"(Era) una muchacha muy bien construida, con los cabellos, sujetos tan solo por un lazo, cayéndole sobre los hombros, encantadora por completo, de enhiestos y juveniles senos y unas nalgas precisas, ajustadas al cuerpo con graciosa e imponente armonía."

p.157

En la cita anterior se advierte que el punto de vista del narra-



dor está permeado por una clara intención de justipreciar a la mujer. Es notable la alternancia de la exaltación mórbida y la simpatía afectiva, vital, que sugiere la joven en el relator y que éste comunica a sus lectores.

En la frase "enhiestos y juveniles senos", por ejemplo, un adjetivo (enhiestos) alude abiertamente al aspecto visual y táctil del pecho de la mujer, en tanto que el otro (juveniles), si bien insiste en su aspecto general, se refiere más a la gracia inherente a la mujer en su conjunto. Lo mismo sucede en la frase "unas nalgas precisas, ajustadas al cuerpo con graciosa e imponente armonía", en la que Revueltas subraya, sobre lo mórbido, lo armónico y lo plástico del cuerpo de "La Magnífica". Cabe decir que el lenguaje revueltiano cifra su efecto en el uso de palabras que exceden la simple denotación para pasar a un nivel semántico más rico, dentro del contexto específico a que pertenecen.

La exploración de ambos conflictos amorosos -la relación entre "El Muñeco" y Lucrecia, y "La Magnífica" y este mismo personaje masculino- nos permite apreciar cómo descubre Revueltas que en la realidad, la relación amorosa no tiene por único principio la disposición biológica de los amantes, sino que involucra un complejo pasional y volitivo que no obedece a una lógica mecánica y fría, sino a una dialéctica compleja. De no ser así, "La Magnífica" sería el sujeto que reclamara la atención de Mario, mientras que "Luque", de treintaiséis años, sería menos interesantes para el hombre.

Sin embargo, el hecho es que "El Muñeco", al buscar a Lucrecia para participarle la perspectiva de una nueva vida, llega hasta el puesto de comidas de "La Jaiba", donde es observado por los comunistas Olegario Chávez y Eusebio Cano. Pero al ver frustrada la realización de su plan, el personaje pretende consumarlo parcialmente, haciendo una variante en el proyecto: partir con "La Jaiba"

a divertirse.

Revueltas penetra en el pensamiento de "El Muñeco" para revelar al lector los celos que éste experimenta ante la sola idea de que Lucrecia estuviera siendo poseída por otro hombre y que esa fuera la causa de que no la encontrara en su departamento. Como puede verse, "El Muñeco" se comporta en este pasaje, como lo hiciera Fidel en algún capítulo de Los días terrenales. A partir de este momento, una serie de circunstancias, que no son manipulables por los personajes, empiezan a propiciar el encuentro de "La Magnífica" y Mario. Primero, el hecho mismo de que el hombre no encuentre a Lucrecia; después, la suspicacia de "La Jaiba" quien cree que Mario ha matado a su amante; más tarde, la presencia de los comunistas a quienes la pareja toma por policías; y por último, la llegada de "La Magnífica".

Ingeniosamente, aguzando la inteligencia ante el supuesto peligro que representan los "policías", "La Jaiba" dirige unas palabras a la joven prostituta, apenas llegada ésta al puesto de comidas, a fin de dar a entender que Mario Cobián la esperaba desde hacía tiempo. La treta consistía en alejar al hombre de manera natural, sin despertar las sospechas de los supuestos agentes policíacos que, según conjeturaban "El Muñeco" y "La Jaiba", seguían la pista del ladrón que asaltara a Don Victorino -y esta conjetura no se la planteaba "La Jaiba"- o buscaban al asesino de una mujer, Lucrecia -y esta conjetura no se la planteaba Mario. El sorpresivo recibimiento desconcierta a "La Magnífica" porque era común para ella sufrir "la zozobra, el apremio, la secreta súplica de que Mario no fuese a rechazarla de inmediato". El hombre se aleja del lugar y, acaso como una suerte de venganza sentimental contra Lucrecia, tiene relación carnal con "La Magnífica".

Mientras esta relación es pretexto y salvación para Mario, para la mujer se presenta como un accidente afortunado que compromete

sus sentimientos y sus aspiraciones, tanto así, que pasado el coito, ella "lloraba muerta de felicidad".

El enfoque mórbido-estético que priva en la creación de los personajes que hemos examinado hasta aquí, no opaca la exaltación de sus caracteres psicológicos ni los conduce a un plano arquetípico. Sus cualidades físicas parecen no corresponder a un ideal de belleza convencional, al contrario, parecen encontrarse en la realidad. Así, la redondez de estos personajes -si hemos de utilizar el término forstriano- facilita la presencia de una realidad textual muy cercana a la realidad del lector. Precisamente, esta proximidad permite al autor intentar la condenación y la valoración de algunos tipos.

Acaso al condenar, Revueltas asume una actitud más literaria que ideológica, más efectista que objetiva: aquellos personajes que de algún modo encarnan la vileza -y la aceptan de grado- son necesariamente deformes. El Subteniente Smith, y aquel personaje que podía haberse llamado don Braulio, de En algún valle de lágrimas, ejemplifican este fenómeno. La valoración merece capítulo aparte.

### 3) Valoración de la prostituta

Como es fácil advertir, la actitud de Revueltas frente a la prostitución carece por completo de matices moralizantes. Ciertamente, el autor se ocupa de temas abyectos para mostrar cuáles son las condiciones a las que obliga el capitalismo y bajo las que sobreviven los hombres. Cuadro por demás real.

El cuadro mórbido revueltiano permite exponer, dada su complejidad, aquellas cualidades en las que el autor encuentra algunas constantes de la conducta humana ya que -a despecho de Lukács- no es éste un panorama estático, sino dinámico, donde los absolutos (buscados afanosamente por los personajes) no existen como tales, aunque tampoco se hallan reducidos a la más completa relatividad.

Al respecto, conviene tener presente la última nota de Revueltas, según el testimonio de su hermana Rosaura:

"Lo relativo no es opuesto de lo absoluto; el opuesto dialéctico es la totalidad que aprehende lo infinito -lo sujeta- dentro de un sistema relativo, esto es, en movimiento -de coordenadas concretas."

Poco antes de morir, Revueltas encontraba un principio teórico que, al margen de su comprobación filosófica, resuelve la problemática de toda su obra (2).

Así pues, dentro del panorama que abarca la narrativa revueltiana, el mundo de abyección dentro del cual viven las prostitutas es visto como un contexto histórico-social susceptible de valoración ética. Como Federico Gamboa, Revueltas intenta una suerte de redención de sus personajes, pero no sólo desde su perspectiva de narrador como el autor de Santa. El propósito de Gamboa es demostrar que Santa es una víctima de la sociedad, de ahí que su actitud sea conmisericordiosa. En cambio, la redención que hace Revueltas -implícita en la simpatía que le inspiran sus propios personajes- va más allá: los personajes son capaces de valorarse a sí mismos.

Si recordamos, Eduarda, la prostituta de El luto humano, se acerca al sacerdote reconociéndose como iniciadora de la actividad sexual de los hombres de aquel pueblo; es decir, valora su papel y lo afronta. Por su parte, Epifania se siente capaz de ofrecer una entrega digna a Gregorio. Pero dos casos son singularmente interesantes: el pasaje en que aparece "La Chunca" en el relato "Dormir en tierra", y la parte de Los errores en que "La Magnífica" es atacada en los alrededores del barrio de La Candelaria de los Patos.

.....  
(2) Rosaura Revueltas, Los Revueltas, n.134

La acción de "Dormir en tierra" se desarrolla en una zona portuaria donde se realizan maniobras de descarga, desde los barcos que llegan ahí. Frente al pequeño puerto se asienta un grupo de casuchas habitadas por prostitutas; entre éstas se encuentra "La Chunca":

"(Era) una mujer de toscas proporciones y baja estatura que tenía ese horrorizante atractivo de ciertas piezas arqueológicas, la piel llena de gruesos poros y unos muslos breves bajo el cerámico vientre atroz."

p.106

Revueltas ofrece una estampa de las mujeres en su conjunto, o puesta al retrato de "La Chunca":

"Era curioso verlas a cada una, sucias palomas impuras, en aquellos palomares sórdidos, no todos con escaleras sino muchos de ellos tan sólo con unos travesaños clavados en los horcones sobre los que descansaba la casa, quietas y opacas, pero con algo que no era del todo lo que corresponde a una prostituta, cierta cosa no envilecida por completo, tal vez la actitud infantil de jugar como si fuesen chiquillas que se habían entregado a la prostitución y aún no estaban seguras, todavía no dominaban de un modo absoluto los secretos del oficio."

p.106

Varias frases de la cita anterior muestran claramente que el narrador asume una postura de simpatía hacia las mujeres: "palomas impuras", "actitud infantil", "como si fuesen chiquillas". No obstante, la descripción de "La Chunca" difiere notablemente. ¿Por qué? Parece que, al presentar a la mujer como un ser feo, el narrador subraya su actitud pusilánime y casi lo hace residir en su aspecto físico. La intervención del personaje a lo largo del relato, demuestra este fenómeno.



Efectivamente, el texto encuentra uno de sus momentos de tensión cuando "La Chunca" se ve precisada a enfrentarse al mundo que la rodea; la escena principia cuando la prostituta baja de uno de esos "sucios palomares" para dirigirse a la cantina del lugar, a fin de operar la sinfonola. Ya el solo acto de bajar la pone en conflicto con el medio: las mujeres bajaban por turno a operar el aparato, sin embargo saltan el orden deliberadamente para imponer a "La Chunca" la tarea de ir a la cantina -cometiendo una "maliciosa injusticia" que "regocijaba a todas".

La mujer acata la orden, es decir, manifiesta su desvalimiento frente a sus propias compañeras. Cuando camina hacia la cantina se enfrenta a un nuevo obstáculo:

"Un griterío soez y entusiasta se elevó entre los sintrabajo al paso de la prostituta, mientras algunas manos, detenidas en el aire, fingían, para asustarla, el intento de una nalga procaz sobre sus animales e impúdicas posaderas, empapadas de sudor."

p.107

Los sintrabajo, en su mayoría estibadores que esperaban algún desembarco, no sólo intentan acercarse a la mujer, lo consiguen. Uno de ellos

"(...) había logrado levantar la falda de La Chunca y hacerle una prolongada caricia obsce na entre la carne desnuda, pero con una suer te de tal maestría, que el espectáculo resul tó para todos algo de lo más extraordinario que habían visto nunca en su vida."

n.107

A pesar de que los personajes están inmersos en un mundo sórdido, Revueltas insinúa que la "caricia obscena" es, en realidad, una agresión. Veamos atentamente la siguiente cita:

"La Chunca no se pudo defender, inerte y atonada, idéntica a las iguanas que no aciertan a discernir de dónde viene el peligro (...). Clavó sobre los hombres una mirada remota, una mirada loca y turbia de dulzura a causa de la estremecida piedad, de la compasión sin límites que la embargaba hacia su propio ser. Se había replegado contra uno de los horcones y por sus mejillas de piedra rodaban unas lágrimas extrañas, sin sentido, no suyas, no pertenecientes en modo alguno a su sagrado cuerpo de infame prostituta."

p.108

El autor señala que "La Chunca" experimentaba compasión de sí misma, por eso la agrasión no se le presenta como un agravio físico sino moral, en cuanto trasciende el daño cuasado a su cuerpo. Por eso, también, se comprende que exista una contradicción entre las lágrimas "no suyas" y "su sagrado cuerpo de infame prostituta": el llanto no responde a la agresión física, responde a la agresión moral.

Ante la incompetencia física de "La Chunca", una de sus compañeras se arroga el papel de defensora. Esta nueva prostituta aparece "amenazando a los hombres con una navaja", al tiempo que les dirige una reveladora arenga:

"-¡Todo lo quieren de balde! ¿Eh? -continuaba su imprecación la prostituta sin abandonar la navaja-. Se pasan el día oyendo la música que nosotras pagamos con nuestro dinero, que nuestro dinero nos cuesta, y todavía quieren maloriarnos... ¿Muy fácil, no? ¿Qué dijeron?"

p.109

Como puede advertirse, las palabras de la mujer tienen como único propósito defender su jerarquía, para eso -y ya el propio narrador insiste en ello- apela a la posesión de dinero, circunstancia que coloca a las prostitutas sobre los estibadores. Revueltas su -

giere que el personaje femenino menciona el dinero porque es incapaz de reflexionar coherentemente sobre su condición humana, aunque no por eso carece de "un hondo sentido de justicia". Esta incapacidad de razonamiento se sintetiza en el giro popular con que concluye su discurso: "¡Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa!".

La participación de la mujer que arenga a los sintrabajo redondea la valoración de "La Chunca", si bien debemos anotar que la descripción del personaje y su situación dentro del relato, habían atraído hacia él algún tipo de simpatía o conmiseración por parte del lector -simpatía o conmiseración que permiten la redención de "La Chunca". Empero, no es inútil subrayar una vez más que del propio texto surge la iniciativa de valoración, puesta en manos de una de las mujeres.

En Los errores, Revueltas lleva la valoración de la prostituta a su mejor desarrollo. En el capítulo XX, cuando "La Magnífica" ya ha conseguido expresar su amor a "El Muñeco" y se ha atribuido la misión de salvarlo de los falsos agentes de la policía -Olegario Chávez y Eusebio Cano, como se recordará-, es atacada en el barrio de La Candelaria de los Patos. El juego de conjeturas y erróneas conclusiones (3) que operaba en el pasaje estudiado anteriormente y que hizo posible el encuentro de "La Magnífica" y Mario (¿"El Muñeco había matado a Lucrecia? ¿Los comunistas que comían en el puesto de "La Jaiba" eran policías? ¿Acudía ahí "El Muñeco para buscar protección?) es también el marco de acción de este pasaje.

Sólo debemos agregar una circunstancia más: "La Magnífica ha visitado a Lucrecia, quien le regalaría algunos vestidos antes de partir hacia Veracruz tratando de huir de Mario, y se ha encontra-  
.....

(3) Las situaciones equívocas son frecuentes en la narrativa revueltiana. A nuestro juicio, la presentación de estas circunstancias ambiguas -bajo las que subyace un sentido trágico, fatal- se ejemplifica admirablemente en Los errores y en un relato de Dios en la tierra titulado, precisamente, "La conjetura".

do con que ésta yace "en un charco de sangre", por lo que concluye que, en efecto, "El Muñeco" la ha matado. En realidad, él sólo la golpeó despiadadamente mucho después de que se dirigiera al puesto de comidas de "La Jaiba". De nueva cuenta, el desarrollo real de las acciones no se manifiesta claramente a los personajes, quienes se hunden cada vez más en conjeturas y conclusiones equivocadas (4).

Al iniciarse la escena que nos ocupa ahora, "La Magnífica" se dirige a su casa -ubicada en una de las calles aledañas a la plaza de La Candelaria de los Patos- cuando descubre que a través de las rendijas de la puerta, sale luz del interior. La joven "tiene la certeza de que la policía ya la esperaba dentro" para interrogarla. Frente a este suceso inesperado, permanece indecisa, "detenida a mitad de la plazuela"; es ahí donde

"Un aire caliente le dio en la cara al mismo tiempo que, con rapidez de segundos, una mano se adelantaba entre sus muslos, por debajo de la falda, los dedos ansiosos, certeros, hábiles."

p. 248

A pesar de las similitudes que guarda este pasaje con el de "La Chunca", hay entre ellos una diferencia fundamental. El incidente de "Dormir en tierra" ocurría en un ambiente festivo, donde la obscena caricia de que es víctima la prostituta, era un fin en sí misma y pretendía tan sólo divertir al grupo de los sintrabajo. El pasaje de Los errores cobra otras dimensiones: el ataque sexual, la violación. En un párrafo, Revueltas sintetiza el ambiente de la .....

(4) Estas falsas conclusiones, el fracaso de los planes de todos los personajes, así de Mario, como de Lucrecia, o los comunistas, determinan el título de la novela. Más aún, el primer error es cometido por los lectores dado que Revueltas describe, en las primeras líneas de la obra, el cuerno de "Elena" como el cuerno de un niño oculto por las cobijas de un camastro.

acción, merced a su lenguaje oportunamente preciso y directo. Veamos, por ejemplo, la sucesión de adjetivos ansiosos, certeros, hábiles.

El narrador refiere la lucha en los siguientes términos:

"('La Magnífica') Buscaba la manera de pegarle en los testículos. Cayeron al suelo. La lucha era sorda, callada. Sintió sobre el hombro que, en efecto, (el tipo) llevaba un cuchillo en la mano. La mataría. 'Esperate, no seas pendejo. Por la buena todo lo que quieras, si al cabo soy puta', dijo con calma."

p.248

En esta escena se ofrece una nueva actitud de "La Magnífica", la astucia. Al declararse puta, la mujer pretende escapar del ataque -como es evidente, la violación carece de sentido si la mujer accede a tal suerte de coito. El narrador refiere: "la violencia del hombre aflojó unos grados". El recurso de la joven encuentra un éxito inesperado porque, casualmente, se hallaba a su alcance, una piedra con la cual golpeó al hombre para librarse de su abrazo. Es claro que la mujer exclama que es prostituta para salvaguardar su cuerpo, y no hay en esta afirmación la intención de crear una paradoja.

Si no es patente la simpatía del autor por la mujer en esta parte, sí muestra su animadversión hacia el hombre al que llama "al algún cabrón de la banda de violadores". Es cierto que en la palabra algún se encuentra la indeterminación del sujeto, pero nos inclinamos a creer que, dentro del contexto, adquiere cierto matiz despectivo. Antepuesta a la palabra cabrón -que cumple la función de sujeto- y en relación con ella, forma una frase en la que se advierte la actitud del narrador frente al personaje. No es casual, pues, que cuando "La Magnífica" consigue golpearlo, el autor escriba: "Estaba frito, que se jodiera el cabrón".



La intervención del narrador en ambos pasajes demuestra su preocupación por valorar al personaje. Puede parecer, tal vez, que su intromisión es excesiva; en su defensa, debemos subrayar que Revueletas se enfrenta al prejuicio del lector que, acostumbrado por la literatura y el cine a la redención de los personajes abyectos, podría idealizar, esto es falsear, la valoración de las prostitutas. De ahí que el autor intervenga para dibujar los parámetros necesarios para conducir al lector hacia una valoración verdadera de la mujer como ente humano, social.

## Conclusiones

Las escenas y pasajes a que nos hemos referido en las páginas anteriores, demuestran que el manejo de ciertos elementos narrativos en la literatura que se precia de serlo, obedece a sus directrices ideológicas. La visión del mundo revueltiana reclamaba el empleo de escenas mórbido-estéticas, que a la larga se convertiría en una de sus constantes estilísticas.

Contra la opinión general, hay que decir que el uso de este recurso no encubre un estadio histórico-social ni pretende animar una literatura de por sí muerta. Excepción hecha de la obra de Revueltas, pocas obras de la literatura mexicana exponen de manera tan efectiva y total el mundo capitalista. Es evidente, pues, que los principios de la estética lukacsiana son inaplicables a su obra como lo eran ya a Flaubert, Zola, Malraux y Miller -para no hablar de Kafka.

No queremos decir que las escenas mórbido-estéticas representen siempre un medio a través del cual se expone una crítica de la realidad social; es claro que alguna variedad de ellas puede convertirse en leit motiv de una literatura pornográfica. Debe entenderse que nos referimos a su uso en el contexto de la narrativa revueltiana y, cuando más, a su empleo dentro de un Naturalismo siglo XIX o siglo XX.

Así pues, la narrativa de Revueltas no pende de un subterfugio técnico, sino que encuentra una curiosa unidad contenido-forma, indisoluble y magnífica. Los críticos de la literatura han pasado por alto esta particularidad, y se han dedicado a buscar la "verdadera" narrativa mexicana en los intentos por asimilar el Realismo decimonónico, el Surrealismo y el Cubismo. Recordemos "Baralip

ton" y Ojerosa y pintada, de Agustín Yáñez, y Los días enmascarados, de Carlos Fuentes, cuya obvia intención de insertarse en la literatura contemporánea se cifra en el manejo de un recurso formal. Esta crítica suele galardonar con el título de "introducidos de técnicas modernas" a los escritores que se afanan en la tarea de vertir un material generalmente autóctono, en los novedosos moldes europeos o norteamericanos (1).

De estas apreciaciones nacen algunos juicios equivocados: Se atribuye a Fuentes la paternidad del relato urbano. No le pertenece, pertenece a Revueltas. Si en Los días enmascarados se encuentran ambientes citadinos, éstos están reducidos a meros contextos circunstanciales en los que una mujer aparece y desaparece o una boca, desprendida de un cuadro, persigue al narrador.

Trece años antes, en 1941, Revueltas había hecho transitar a sus personajes por la ciudad: Ramón, reo de las Islas Mariás, había huído "hasta la Ciudad de México" para evitar todo trato con Matías -otro personaje de Los muros de agua-, a quien terminaría matando. En la misma novela se menciona un crimen perpetrado en la Calle de la Constancia, en el barrio de Peralvillo.

¿Qué decir de los relatos de Dios en la tierra, publicados en 1943? En "La soledad" y en "El abismo", Revueltas abordaba ya ciertos problemas existenciales del burócrata. Y en su novela posterior, Los días terrenales, ofrecería una descripción de la ciudad llena de lirismo:

"A la diafanidad, a la transparencia visual de las mañanas luminosas, corresponden, en las horas más negras de la noche, una diafanidad, una transparencia acústicas; un dejarse oír las campanadas de algún reloj, los silbatos de las locomotoras, el ladri-  
.....

(1) Luis Barrs toca breve y acertadamente el asunto de la experimentación literaria de Yáñez y Fuentes en su libro Los nuestros, pp.341 y ss.

do de los perros, el rumor del viento sobre los árboles, y hasta a veces los pasos inquietantes y desconocidos de alguien que se encamina quién sabe con qué rumbo ni con qué destino (...)"

p.56

Revueltas hace llegar a sus personajes hasta los antiguos márgenes de la ciudad:

"Se sentaron al pie del talud de La Curva, el sitio donde la vía del Ferrocarril de Cintura se quiebra, al límite de la ciudad, para entroncar más adelante, en el Canal del Norte, con las líneas que salen de la Garita de Peralvillo.

(...) 'Esta es mi ciudad', se dijo Bautista con emoción."

p.57

No se trata de abonar fechas y citas en favor de Revueltas; se trata de hacer notar que el relato urbano no puede aparecer ahí donde la ciudad se reduce a un marco ambiental, sino donde su mención conlleva o implica un sustrato proletario y, por ende, la dinámica de la lucha de clases.

Tampoco puede aparecer donde priva el moralismo burgués, al estilo de Federico Gamboa. Efectivamente, en la visión de Gamboa, la conmiseración que el narrador adopta hacia sus personajes diluye su representatividad de clase y los acerca más a los tipos de la literatura española del siglo XVIII, que a los personajes del Naturalismo francés.

En Santa, por ejemplo, Gamboa inicia un proceso en el que los personajes se encaminan hacia su ser plano, arquetípico, de tal suerte que se establecen oposiciones maniqueas (moralidad/innoralidad, bien/mal, amor sentimental/pasión erótica) en las que caerá Revueltas sólo en sus obras primerizas, pero contra las que luchará en su obra posterior.

No obstante, algunas escenas de Santa apuntan una crítica que, al no admitir gradaciones, revela que la industrialización -cuyas bases jurídicas quedaban establecidas por las Leyes de Reforma- era un hecho innegable en México, hacia 1900; así como sus efectos sobre el proletariado incipiente:

"Prófugos de la realidad, Fabián y Esteban sueñan en alta voz un mismo sueño: conquistar la fábrica que, adormeciéndolos a modo de gigantesco vampiro, les chupa la libertad y la salud."

Pero este conquistar consiste en comprar la fábrica, en aburguesarse:

"No se desaniman frente a lo exiguo de sus ahorros, una miseria si se comparan a la montaña de sacos de pesos que la fábrica ha de valer."

Así pues, dado que los personajes proletarios de Santa carecen de representatividad -representatividad que Gamboa no podía ver, pero sí intuir-, no podemos afirmar que aquí nazca el relato urbano. Nace, eso sí, la conciencia de una oposición entre el provincianismo religioso y moral, y la vida urbana, pragmática y degradante.

Es difícil suponer -y tal vez equivocado- que la obra de Revueltas represente una continuidad de la visión de Gamboa, o dar por sentado que entre los dos autores se establece alguna relación estrictamente literaria; a lo sumo, es claro que en la literatura mexicana ambos autores exponen una visión crítica de la ciudad. Después de esto, es una contingencia que los dos apelen a un tratamiento estilístico cuyas convergencias con el Naturalismo -intencionales en un caso, necesarias en el otro- han sido su nota distintiva y su punto más débil a los ojos de la crítica que, en lugar de aplicar criterios estéticos a las obras, los aplica éti-



cos.

La animadversión general hacia el Naturalismo (por lo demás una clasificación inoperante de la taxonomía exagerada del positivismo burgués (2), a riesgo de lo cual hemos usado la palabra) procede de su carácter desmitificador. Fernando Alegría dirá que estas obras queman las manos del buen lector burgués.

También es discutible que la novela mexicana cambie diametralmente después de la publicación de Al filo del agua. José Luis Martínez exagera cuando afirma -justificando su sobreapreciación de la obra- que "el pequeño pueblo característico de Jalisco" en que tiene lugar la anécdota, es "paradigma de México y de América Latina" (3).

De ser así, el "pueblo de mujeres enlutadas" sería el antecedente, nunca advertido, de Macondo. Pero si en la creación de García Márquez se ha visto un carácter paradigmático, éste reside en su ser protéico, histórico. El pueblo de Al filo del agua carece de historia -y esto no es un defecto desde luego, es la voluntad de Yáñez- por lo que no abarca ni puede abarcar aquellas peculiaridades que le confieran, legítimamente, una capacidad paradigmática, menos todavía respecto a la totalidad de América Latina.

José Luis Martínez va más lejos: señala que antes de la obra de Yáñez, la novela había decaído porque el impulso épico de la Revolución se había perdido y porque las obras de tendencia proletaria (evidente alusión a Revueltas) eran de "poca autenticidad".

El crítico en cuestión maneja otro criterio de valor: las influencias. En Al filo del agua, subyace la técnica que John Dos Pa -

(2) En una carta dirigida a Flaubert, Zola mismo expresaba: "Bien sabe Dios que me burlo (...) de la palabra naturalismo, y sin embargo la repetiré (...)" Cf. "Instantáneas de Flaubert", en "La letra y la imagen", núm. 66, 28 de diciembre de 1980, pp.11-13

(3) Cf. José Luis Martínez, "La obra escogida de Agustín Yáñez", en Agustín Yáñez, Obras escogidas, pp.16 y ss.

ssos usara en Manhattan Transfer; en tanto que el uso del monólogo interior joyceano -volvamos sobre la palabra joyceano- revela una asimilación de la literatura entonces en boga.

Pues bien, entre otras obras, El luto humano, cuatro años anterior a la novela de Yáñez, dio pie a un conocido trabajo de literatura comparada: La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos, de James East Irby, a quien una premisa falsa (Revueltas conocía la obra de Faulkner antes de escribir El luto humano) condujo a lo que él creyó influencias, pero que -en rigor- eran coincidencias. El propio Revueltas esclareció el caso escribiendo las siguientes palabras, reproducidas en Cuestionamientos e intenciones:

"Comienzo por decir -y no en mi descargo, sino como autorreproche- que dispongo de un conocimiento harto superficial e insuficiente de la obra de Faulkner: incluso hoy en día. Ciertamente, no lo había leído antes de escribir El luto humano y sólo fue hasta después de publicado este libro, y precisamente porque la crítica habló de una influencia más que considerable -y aun sospechosa- de Faulkner sobre aquella novela, cuando leí Mientras yo agonizo. La lectura de Mientras yo agonizo me causó una enorme sorpresa y al mismo tiempo fue un estímulo extraordinario: en efecto -guardadas las proporciones por cuanto al nivel artístico de Faulkner, tan por encima, si se quiere, hasta de las más ambiciosas esperanzas de mi trabajo literario-, me encontraba con que existían ciertos rasgos comunes entre Faulkner y yo, de una sensibilidad atormentada por inquietudes singularmente parecidas. Pero lo que se juzga como influencia de Faulkner sobre mi obra no es otra cosa sino un problema de incidencias temáticas y ambientales."

A nosotros toca insistir en que Revueltas llegó a un resultado artístico paralelo y casi simultáneo al de Faulkner, como consecuencia de su principal preocupación literaria: la búsqueda de un método a través del cual pudiera exponerse, artísticamente, el movimiento dialéctico de la realidad, lo que él llamó -tomando una expresión popular hoy desaparecida- "el lado moridor" de la vida.

Así pues, Revueltas se colocaba a la vanguardia de la literatura mexicana con El luto humano, y se inscribía de hecho, en la vanguardia de la literatura mundial. La trascendencia de este fenómeno no ha sido subrayada lo suficiente, aunque es obvio que los trabajos escritos hasta la fecha en torno a la obra de Revueltas, parten -explícita o implícitamente- de la valoración de su narrativa.

Si la obra de William Faulkner repercutió más allá de la literatura norteamericana, no es menos lo que influye la obra de Revueltas en la literatura nacional, sobre todo después de que la "Alta cultura" mostrara su clara tendencia progubernista, y los adalides de la literatura mexicana -Rulfo, Fuentes y sus críticos respectivos- pretendieran apoderarse de todo el panorama de la narrativa, explotando temas de la Revolución, el ambiente rural y la intriga política postrrevolucionaria.

Las siguientes palabras de José Joaquín Blanco abundan en lo anterior:

"En los sexenios de Alemán, Ruiz Cortínez, López Mateos y Díaz Ordáz (...) el nacionalismo de puño en alto se cambió por el nacionalismo de prestigio moderno: de este modo, la alta cultura (...) se volvió una imposición, en cuanto aumentaba el prestigio exterior y respondía a los deseos de la nueva clase 'culta' capitalina. Carlos Fuentes, especie de odiado/adorado hermano mayor de sus contemporáneos, al introducir técnicas novelísticas modernas 'redime' al nacionalismo mexicano de su provincianismo y lo hace

candidato al Premio Internacional de Literatura y digno de elogios en los mayores periódicos y publicaciones culturales de Europa y Norteamérica (...). En cuanto la Alta cultura ascendió al papado, dejó de ser renovadora y el público se volcó en masa tras las obras de los perseguidos: Revueltas, Huerta, Sabines y trajo o ratificó a Neruda y a Vallejo como a sus inspiradores." (4)

Si la obra de Revueltas tuvo que esperar la valoración de las generaciones que le sobrevivieron, cabe replantear el asunto del ninguneo de su literatura y, principalmente, el problema de la miopía -intencional o no- de sus contemporáneos. Es cierto que el cuestionario de Luis Mario Schneider (5) y el artículo de Salvador Novo que José Agustín cita en el epílogo a que nos referimos en las primeras páginas de este trabajo, representan un acercamiento a la obra revueltiana; pero es cierto también, que esta aproximación no puede compararse con la atención que han merecido a la crítica sus dos obras capitales: Al filo del agua y Pedro Páramo.

Ambos textos llevan en la página respectiva, el conteo de sus reediciones a modo de glorioso exordio. Al filo del agua suma más de 16 reediciones en la "Colección de escritores mexicanos" de la Editorial Porrúa. Se presume que hay otras ediciones. Pedro Páramo -lectura obligatoria en el bachillerato- cuenta más de 18 reimpressiones en la "Colección popular" del Fondo de Cultura Económica. Igualmente, existen ediciones (una de ellas lujosa) fuera de la colección señalada.

Imposible contar los artículos y los ensayos escritos en torno  
.....

(4) José Joaquín Blanco, Crónica de la poesía mexicana, pp.231-232

(5) Cf. "Sobre mi obra literaria. (Respuesta a un cuestionario de Luis Mario Schneider)", en Cuestionamiento e intenciones, p.100

a cualquiera de estas dos obras, e inútil comparar el número que resultara con la bibliografía dedicada a Revueltas. Como puede verse, el ninguneo pasa de ser mera "leyenda" (6), aun aduciendo el hecho de que El luto humano alcanzó, por favor de algún jurado, la suerte de ~~representar~~ la novelística mexicana en un concurso panamericano de literatura promovido en los Estados Unidos.

Hasta donde sabemos, sólo José Agustín se ha atrevido a decir que la celebridad de Pedro Páramo es "irrisoria" si se toma en cuenta que El luto humano, su claro antecedente, es una obra igualmente acabada. Los méritos que se encuentran en el libro de Rulfo en cuanto a técnica y temática, aparecen en el texto revueltiano.

Replanteado el asunto y subrayado con esta breve comparación, hay que decir que no extraña, a fin de cuentas, que la obra de Revueltas sobresalga en otro momento y rebase con mucho al resto de la literatura que le acompaña, sin que la crítica se inquiete notablemente. Nos referimos a la aparición de El apando.

El apando constituye uno de los mayores logros de la literatura revueltiana y -a nuestro juicio- de la narrativa escrita en lengua española. El texto muestra una estrecha relación con los trabajos anteriores, pero al mismo tiempo los trasciende: aparecen de nuevo las escenas mórbido-estéticas. Recordemos, simplemente, cómo se refiere el autor a los billetes, y cómo de esa referencia se desprende una alusión al sistema capitalista:

"(El custodio se encontraba) tirado en la cama, sucio y pegajoso, con los billetes de los infi

.....

(6) La redacción de "La letra y la imagen" escribe: "El premio (que Revueltas recibió por El luto humano) y la nota de Paz (a la cual nos referimos al iniciar este trabajo), así como otros comentarios, entre ellos uno de José Luis Martínez, desvanecen la leyenda del 'ninguneo' que, se dice, padeció Revueltas." Cf. "Revueltas o la sombra de Dios", en "La letra y la imagen", núm. 1, 30 de septiembre de 1979, pp. 2-5

mos sobornos, llenos de mugre (...)"

p.14

"(La madre de El Carajo conseguía hasta cincuenta pesos para que su hijo comprara droga dentro del penal, y se los daba,) convertidos los billetes en una pequeña bola paracida a un caramelo sudado y pegajoso (...)"

p.19

Es curioso que en ambas citas aparezca la palabra pegajoso. La palabra recuerda la expresión "muelle y pegajosa" con que se describe la masa de excremento que pisara Bautista -personaje de Los días terrenales- en un basurero.

En El apando, Revueltas ofrece dos personajes que son la suma de "La Magnífica", "La Jaiba", Lucrecia, Lote y Virginia: Meche y La Chata, dos prototipos eróticos en cuya descripción el autor alterna la prolijidad y la concisión, para conseguir un lirismo y una plasticidad excepcionales.

"La Chata aparecía ante sus ojos, jocunda, bestial, con sus muslos cuyas líneas, en lugar de juntarse para incidir en la cuna del sexo, cuando ella unía las piernas, aun dejaban por el contrario un pequeño hueco separado entre las dos paredes de piel sólida, tensa, joven, estremecedora."

p.22

"(...) Meche, con su bello cuerpo, con sus hombros, con sus piernas, alada, incitante."

p.38

Por otra parte, la animalización sigue siendo un proceso de deshumanización a través del cual Revueltas subraya la enajenación que implica ya, el ambiente carcelario en que se desenvuelve el relato. Encarcelados los reos y encarcelados los custodios, los monos.



El apando es una especie de summa de la narrativa revueltiana, por lo que toca a la creación de atmósferas y de personajes; es también la culminación de un proceso de depuración y experimentación lingüística. Cuidado, no se alude aquí a l'art pour l'art.

Antes de abordar esta cuestión, hay que tener en cuenta que el lenguaje de Revueltas se caracteriza, en general, por su claridad y precisión. Si el lector recuerda, en la prosa revueltiana es común encontrar largas cadenas de adjetivos redondeando el sentido del sustantivo al que modifican; de igual manera, puede encontrarse gran variedad de oraciones adjetivas que apuntalan una oración de la que son subordinadas.

Esta precisión y este casi prurito de claridad son los elementos lingüísticos que más impresionan al lector. Empero, no son los únicos recursos de lenguaje que pueden rastrearse en la obra de Revueltas. Hay ejemplos magníficos de paralelismo (pensamos en la reminiscencia de la retórica bíblica, principalmente en las primeras líneas del relato "Dios en la tierra"), de imágenes (visuales, olfativas, táctiles) y de símiles (consideremos, nada más, que este es el punto en que se apoya la animalización). Hay invaluable aproximaciones al lenguaje popular y a la jerga del hampa.

Pero esta riqueza, consustancial al estilo revueltiano, no es producto de una invención azarosa; Revueltas demuestra una conciencia estética al manejar sus materiales elementales, aunque -desde luego- esta conciencia no es manifiesta en su primera obra. Más tarde, sin embargo, es posible seguir algunas consideraciones explícitas porque en ellas se aborda el asunto del manejo de la palabra.

En el artículo titulado "Réplica sobre la novela. El cascabel al gato" (7), Revueltas intenta precisar cuál es la tarea del escritor, .....

(7) José Revueltas, "Réplica sobre la novela. El cascabel al gato", en Rehilete, arte y literatura, núm. 1, enero/marzo de 1980, pp.40-43 (Tomado a su vez de El Popular, núm 1804, 23 de mayo de 1943)

a la luz de su propio ejercicio literario y de su militancia política. Entre otras cuestiones, refiriéndose al manejo del material lingüístico, afirma: "Escribir bien no es lo principal (...): expresar bien es lo más importante. (...) Si se expresa bien, es que se escribe bien, aunque se escriba mal" (8).

Este "expresar bien" -que es expresar la realidad- conlleva un uso particular de la lengua, de ahí que Revueltas plantee cierta tarea del escritor que bien podemos llamar selectiva. La tarea consiste en distinguir aquellos vocablos que representen por sí mismos la renovación, la recreación de la lengua; es decir, que constituyan un testimonio lingüístico del constante cambio de la realidad.

En el artículo, Revueltas llama la atención sobre la palabra gacho y sobre la expresión "a huevo", para ejemplificar cuál puede ser la actitud del escritor ante la disyuntiva de emplear una de estas dos realidades lingüísticas: en el mejor caso, el escritor debería intuir cuál de ellas representa mejor las tendencias lingüísticas del pueblo -la parte más dinámica de la sociedad-; cuál contribuye a que la obra literaria que supuestamente escribe, sea producto legítimo de la realidad.

Si consideramos que "Réplica sobre la novela. El cascabel al gato" apareció en 1943, resulta obvio que Revueltas se planteaba estas cuestiones antes de escribir El luto humano, obra en que el lenguaje se desenvuelve a un nivel de preciosismo y eficacia que nuestro autor abandonó en favor del lenguaje directo, con la intención de "expresar bien".

Pero en el caso de la narrativa de Revueltas, decir "lenguaje directo" no significa facilismo. Su prosa sostiene, generalmente, una cadencia de grandes efectos fonéticos; un estudio pormenorizado de este fenómeno revelaría sin duda, que la cadencia a que nos referi-

(8) Otras consideraciones de Revueltas a propósito del estilo pueden encontrarse en las Cartas a María Teresa, pp.62 y 89

mos radica en cierta extensión de las frases y en la disposición de ciertas palabras clave. No obstante, aunque la prosa de Revueltas tiene una cadencia comparable en algunos momentos a la poesía, sería falso afirmar que la creación revueltiana aspira a conseguir efectos poéticos solamente, aspira también -como hemos reiterado- a expresar la realidad de manera crítica.

Así pues, a lo largo de la narrativa de Revueltas hay un embrión que anticipa el resultado que El apando significa en este terreno. Si consideramos el texto en su totalidad, encontraremos que al lado de expresiones como "Esos putos monos hijos de su pinche madre" o ";Venga el maquete, vieja jija de la chingada!" -en las que el autor recoge los giros peyorativos de mayor efectividad en el español de México-, se encuentran párrafos como el siguiente:

"El recuerdo y la idea y la imagen cegaban de celos la mente de Polonio, pero extraños, to tales, una especie de no poder estar en el espacio, no encontrarse, no dar él mismo con sus propios límites, ambiguo, despojado, u nos celos en la garganta y en el plexo solar, con una sensación cosquilleante, floja y atroz, involuntaria, atrás del pene, como de cierta eyaculación previa, no verdadera, una especie de contacto sin semen, que ale teaba, vibraba en diminutos círculos microscópicos, tangibles, más allá del cuerpo, fuera de todo organismo (...)"

pp. 21-22

En la cita anterior, es evidente que Revueltas enfrenta su maestría descriptiva a la fugacidad de una sensación corporal y psicológica, que parece ser más inasible cuanto más pretende aprehenderse. Es este enfrentamiento, este juego lúbrico del lenguaje, lo que demuestra el mérito de la descripción revueltiana a fin de cuentas.

Otro acierto de Revueltas en El apando es el manejo de la ambigüedad, que es el recurso a que se enfrenta el lector en primera ins -

tancia. Recordemos el principio del relato:

"Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono; bien, mono y mono, los dos, en su jaula, todavía sin desesperación, sin desesperarse del todo, con sus pasos de extremo a extremo, detenidos pero en movimiento, atrapados por la escala zoológica como si alguien, los demás, la humanidad, impiadosamente ya no quisiera ocuparse de su asunto, de ese asunto de ser monos, del que por otra parte ellos tampoco querían enterarse, monos al fin, o no sabían ni querían, presos en cualquier sentido que se los mirara (...)"

p.11

La sola ambigüedad, un "buen certificado" según la expresión de Ernesto Sábato, bastaría para valorar El apando. Son más aún los méritos del texto, y más significativa todavía la circunstancia de que éste sea la resultante final (9) de un extraordinario trabajo literario del que nos sentimos deudores. Sirva este trabajo de modesto abono.

.....

(9) Lamentablemente, concluido este trabajo apareció Las cenizas. Obra literaria póstuma, cuyo contenido no pudo comentarse aquí.

## Bibliografía

### I. Obras de José Revueltas

#### 1) Obra literaria:

Los muros de agua. México, Ediciones ERA, 1978, 175 pp.

El luto humano. México, Organización Editorial Novaro, 1976, 299 pp.

Dios en la tierra, en José Revueltas, Obra literaria, tomo II. México, Empresas Editoriales, 1967, pp.367-485

Los días terrenales. México, Ediciones ERA, 1977, 232 pp.

En algún valle de lágrimas. México, Ediciones ERA, 1979, 106 pp.

Los motivos de Caín. México, Organización Editorial Novaro, 1975, 220 pp.

Los errores. México, Organización Editorial Novaro, 1975, 366 pp.

Dormir en tierra. México, Ediciones ERA, 1976, 127 pp.

El apando. México, Ediciones ERA, 1977, 56 pp.

Material de los sueños. México, Ediciones ERA, 1974, 127 pp.

#### 2) Obra ensayística:

Ensayo sobre un proletariado sin cabeza. México, Ediciones ERA, 1978, 247 pp.

Cuestionamientos e intenciones. México, Ediciones ERA, 1978, 376 pp.

México 68: Juventud y revolución. México, Ediciones ERA, 1979, 347 pp.

II. Obras consultadas

- Alpuche Sheldon, Helia María, Mythopoesis en la novelística de José Revueltas. Tesis inédita de doctorado. University of California, 1976, 236 pp.
- Auerbach, Erich, Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental. Trad. de I. Villanueva y E. Imaz. México, F.C.E., 1950, 531 pp.
- Campos, Julieta, Función de la novela. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1973, 157 pp.
- Cogny, Pierre, El Naturalismo. Trad. de José López Pérez. México, Editorial Diana, 1967, 110 pp.
- Del Kartchner, Shumway, José Revueltas: Philosophical dialectics and narrative realism. Tesis inédita de doctorado. Washington University, 1975, 139 pp.
- Escalante, Evodio, José Revueltas. Una literatura del "lado moribundo". México, Ediciones ERA, 1979, 116 pp.
- Finkestein, Sidney, El Realismo en el arte. Trad. de Guillermo Gaya. México, Editorial Grijalbo, 1969, 257 pp.
- Forster, E. M., Aspects of the novel. Great Britain, Penguin Books Ltd., 1971, 173 pp.
- Furst, Lilian and Peter N. Skrine, Naturalism, Great Britain, Methuen & Co., 1971, 181 pp.
- García Barragán, María Guadalupe, El Naturalismo en México. México, UNAM, 1979, 110 pp.
- José Agustín, "La obra literaria de José Revueltas", en José Revueltas, Obra literaria, tomo II. México, Empresas Editoriales, 1967, pp.631-648



- Lukács, Georg, Ensayos sobre el Realismo. Trad. de Juan José Seberelli. Bs. As., Ediciones Siglo XX, 1975, 359 pp.
- ....., La novela histórica. Trad. de Jasmin Reuter. México - co, Ediciones ERA, 1966, 452 pp.
- ....., Teoría de la novela. Trad. de Juan José Seberelli. Bs. As., Ediciones Siglo XX, 1974, 174 pp.
- ....., Significación actual del Realismo crítico. Trad. de María Teresa Toral. México, Ediciones ERA, 1977, 181 pp.
- Ortega, Adolph Anthony, The social novel of José Revueltas. Tesis inédita de doctorado. University of Southern of California, 1971, 211 pp.
- Revueltas, Rosaura, Los Revueltas. México, Editorial Grijalbo, 1980, 326 pp.
- Ruffinelli, Jorge, José Revueltas. Ficción, política y verdad. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1977, 139 pp.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, Las ideas estéticas de Marx. México, Ediciones ERA, 1979, 293 pp.
- Sastre, Alfonso, Anatomía del Realismo. Barcelona, Seix-Barral, 1965, 259 pp.
- Schücking, Levin L., El gusto literario. México, F.C.E., 1978, 138 pp. (Colección Breviarios número 24)
- Taine, Hipolito, Filosofía del arte. S/t. Bs. As., Editorial Espasa-Calpe, 1958, 355 pp. (Colección Austral número 505)
- Wilson, Edmund, Literatura y sociedad. Trad. de Héctor Vaccaro. Bs. As., Editorial Sur, 1957, 218 pp.
- Zavala, Iris M., La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1965, 224 pp.

Zolá, Emilio, El Naturalismo. Trad. de Jaume Fuster, introducción, selección y notas de Laureano Bonet. Barcelona, Ediciones Península, 1972, 206 pp.

....., La novela experimental. S/t. Madrid, Editorial La España moderna, s/f., 302 pp.