



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LO SAGRADO EN TRES CUENTOS  
DE JOSE REVUELTAS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

Licenciado en Filosofía y Literaturas Hispánicas

P R E S E N T A:

  
Domingo Alberto Vital Díaz

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COORDINACIÓN DE LETRAS HISPANICAS

MEXICO, D. F.

1963



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.

## ADVERTENCIA

José Revueltas plantea, en su obra literaria, un problema ético de primera importancia, así como un cuestionamiento político y uno estético igualmente radicales. Una visión del mundo atenta al concepto de totalidad es puesta en juego en cada uno de sus cuentos y novelas, escritos durante cuarenta años de vívida actividad reflexiva. La presente tesis debe contenerse en los límites del análisis estilístico, pero eventualmente se aproxima al inapreciable asunto de la existencia como totalidad, como extraordinaria experiencia ética, estética y política.

Hemos intentado presentar al escritor desde una perspectiva diferente de la acostumbrada por sus estudiosos: no como un narrador de ideología marxista, sino como un explorador de los elementos más hondos del alma de un pueblo y de una época; no sólo como un pensador materialista, sino en esencia como la expresión de un inconsciente vastísimo, sin cuyos conocimiento y comprensión es imposible la más leve de las transformaciones. "Mientras más grande es una revolución", asevera Martin Heidegger, "más profundamente tiene que anclarse en su historia." <sup>1</sup>

Este ensayo no quisiera sino la lectura plena de interés de José Revueltas; no quisiera sino despertar o preservar la polémica en torno de una obra que merece nuestra constante atención.

## INTRODUCCION

### 1.1.1. La leyenda

Una experiencia medular rige la vida de José Revueltas, acaso con más sutil fuerza que las diferentes prisiones: la muerte, en 1940, de Silvestre, su hermano, a la que José asistió sobre cogido y de la que dejó constancia en Semblanza de Silvestre Revueltas<sup>2</sup> y en muchos pasajes de su obra. La muerte del músico situó al escritor frente a la presencia suprema, irreparable, aniquiladora de una vida más preciosa que la propia: la vida de un hermano, del hombre que era a la vez maestro y talismán, figura de fuego, suave y virulenta. Figura genial. Y José llegó a hacer de ese bocado de rabia fraterna una nueva violencia de su orgullo, un motivo de coraje que habría de consumir en nombre propio y en el de un hermano: se llegó a sentir continuador de la obra de Silvestre, se dejó inundar por su presencia transparente y lúcida ---aun en el alcohol, aun en las anécdotas bochornosas---, se sintió dos hombres y más tarde un tercero ---Fermín--- como portador de una leyenda que los tres recogieron de labios de la madre, esa mujer que, en medio de la sierra de Durango, deseó tener un hijo pintor, un hijo músico y un hijo escritor, para que entre todos resca

taran las maravillas altísimas y silenciosas de esos lugares. José heredó de aquella leyenda ---y de los espíritus de sus hermanos--- un alma de muralista y una obsesión de gigante que lo orilló a ensayar el género más propicio para los grandes desarrollos y para los movimientos hercúleos y patéticos: la novela.

### 1.1.2. En la tradición de la novela

Diversas corrientes novelísticas nos legó el magistral siglo XIX.<sup>3</sup> Revueltas estudió con esmerado fervor la literatura rusa, tanto la de las anchurosas novelas como la de los cuentos perfectos. León Tolstoi fue para nuestro escritor una imagen tutelar: en él halló una afín obsesión por el tema de la muerte, una preocupación por incorporar asuntos éticos al discurso narrativo, una insistencia en preguntarse por la Divinidad (centrándose en el Padre y opacando al Hijo). Fedor Dostoyevski ---quien con Memorias del subsuelo inauguró el estilo narrativo de nuestra era, anticipando un tono característicamente kafkiano--- pudo enseñarle la brutal potencia humana que existe en los seres más marginados e incultos, más entregados a una vida sin reflexión, o a una reflexión sin nada más que un par de ideas fijas hasta el crimen o el suicidio. Recordemos, no como argumento adicional, sino sencillamente como anécdota, la escena en la estación de San Lázaro el día en que José, a sus 16 años, partió precozmente hacia las Islas Marías. Esa experiencia real ---apuntada en Los Revueltas, de Rosaura Revueltas---, <sup>4</sup> parecería tomada directamente del capítulo donde se describe la partida de los reos en Resurrección, ese

magnífico drama novelístico de León Tolstoi.<sup>5</sup>

### 1.1.3. La novela

La novela permitió a Revueltas expresar pulsaciones, titubeos, aberraciones con un ritmo similar al de las pulsaciones, los titubeos y las aberraciones que él miró y probó a lo largo de su vida. La novela representaba para él la posibilidad de vincular extensamente el actuar cotidiano con las reflexiones y las especulaciones que ese actuar despertaba en los cerebros de los hombres. Revueltas fue un novelista especulativo;<sup>6</sup> pero sus digresiones no podrían ser extraídas de sus novelas y vaciadas en un ensayo filosófico, puesto que se hallan dispuestas de tal manera que contribuyen a forjar un ambiente de discusión y densidad, una red de palabras y de jerarquías de la cual muy difícilmente podrían escapar los personajes. Ocasionalmente percibimos que el novelista abusa de la especulación en circunstancias donde debiera dejar manifestarse a los hechos, a los caracteres: por ejemplo, cuando el narrador enfatiza las equivocaciones de sus protagonistas, las consecuencias de sus decisiones. Así ocurre, característicamente, con la exaltada crítica y parodia que se hace del dogmatismo y la rigidez de Fidel, el sacerdote rojo de Los días terrenales.<sup>7</sup> Fidel se presenta paralizado por su propio carácter, pero también por la excesiva cercanía del narrador, quien aquí y allá especula en nombre del alma de sus criaturas.

Estos señalamientos, sin embargo, sólo quieren insistir en lo

siguiente: el exceso de especulaciones no revela sino al espíritu de un artista que ha carecido de tiempo suficiente para comprender y desarrollar todas las determinaciones de su arte. Un espíritu de artista que no ha escondido del todo sus herramientas filosóficas.<sup>6</sup>

#### 1.1.4. El cuento

En el orbe de José Revueltas la exquisitez ha sido expulsada tan to del lenguaje como de los argumentos y las ambientaciones. No existe tregua en la hora de la caracterización, y el humor ---sesgado, escueto--- sólo se presenta en coyunturas macabras, o cuando el oído inteligente de Revueltas rescata destellos de un dialecto intensamente popular:

--- El que traiga con qué, ya sabe... ---la voz aquí se volvió afectuosa del todo, con un leve toque de amargura humilde---, ...pues para eso somos lo que somos, pero siempre que se nos brille "la de acá" ---y al decir "la de acá" flexionaba el pulgar y el índice en círculo para indicar la forma de las monedas---. Pero así, a la brava, ¡niguas! ¡No hay que ser! ¡Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa! (...) ¡Cuenta siempre conmigo, manita! ---dijo con bronca y ríspida dulzura--- ¡No hagas aprecio de esos pinches güeyes!<sup>7</sup>

Pero la ausencia de exquisitez no borra otras virtudes del idioma de José Revueltas. La precisión, por ejemplo, salva al escritor duranguense de la insolencia, del aburrimiento, cuando se ve obligado a emplear términos muy específicos de sus propias obsesiones. La precisión es una cualidad primigenia en sus cuentos, ante los cuales no admitimos ---como lo hace Evodio Escalante--- que no haya "uno solo que por la temática o por el tratamiento narrativo rebase los marcos del humanismo burgués."<sup>41</sup> No discutimos si los cuentos de Revueltas desbordan o no el límite más o menos convencional de un concepto o no pertinente. Exigimos, sí, que se les otorgue un valor paralelo, en cuanto a sus alcances y a su elaboración, al que cuidadosamente Evodio Escalante proporciona a las novelas en su estudio. Nuestra tesis, que por lo pronto pasa revista a otros momentos narrativos cruciales en Revueltas, quiere mostrar que en los cuentos se manifiestan un conocimiento atormentado y una dialéctica del mundo igualmente complejos y radicalmente contemporáneos.<sup>42</sup>

#### 1.1.5. La obra póstuma

José Revueltas debió sentirse condenado a la posteridad, una torpe y nerviosa posteridad que sólo muy despacio aprendería a leer lo y a juzgarlo, no sin padecer los errores y falsos comienzos que él mismo soportó al levantar su literatura. Andrea Revueltas y Philippe Cheron reunieron y anotaron en Las cenizas los borradores y la obra literaria inédita de aquel que también debió

sentirse condenado a ser la posteridad de una tradición, imponente y diversa, ajena a todo momento presente pero indispensable al reflexionar sobre el tiempo torturante y los hechos cegadores.

Leer Las cenizas es ocupar asiento en el taller, en la mortuoria celda donde Revueltas se martirizaba por fundir su visión materialista con un cosmos en devoración perpetua y con un idioma casi exclusivamente nacido para rechazar nuevas realidades, parecidas éstas a los adolescentes feos y vacilantes con quienes Revueltas comparaba al socialismo de su tiempo. Toda decisión acerca del destino humano quiere ser dueña de un nuevo lenguaje; Las cenizas recoge el secreto temblor de una decidida búsqueda por reorientar radicalmente la actitud del hombre frente al arte y frente al mundo, aprovechando la enseñanza de escritores que asumieron afines circunstancias. Pues no dejó Revueltas de recorrer el viacrucis de humor gogoliano, el luminoso y fugaz optimismo cervantino ("Había tal aire franco en el muchacho, tal frescura juvenil, tal gracia desenvuelta, que invitaba a confiarse inmediatamente, a tenderle la mano";<sup>12</sup> optimismo descriptivo que jamás registraría su obra publicada), el acervo convencimiento dos toyeviskiano en una realidad más fantástica que la imaginación y que los sueños.

No dejó, en el terreno de la fenomenología de hechos políticos, de contribuir a salvar al cerebro humano del dogmatismo estalinista, al individuo empeñado en expresarse a sí mismo en su lucha por el mundo: "Creo, en última instancia, que lo que sucede en mi cerebro, sucede, por este hecho, en la vida misma. Los 'tipos' psicológicos que trato de pintar pueden no estar comprendidos en ninguna psicología."<sup>13</sup>

Y aunque sus personajes ya no llegan a ser semidioses ni aniquiladores de ciudades ("Me cruzaré de brazos y Comala se morirá

de hambre"), en ellos ---en su mendaz insignificancia apenas teñida por "el cenagoso choque de los sexos"---- aún palpita una demencia que aspira a expresarse y perpetuarse en la clandestinidad, en el asesinato, en el juego por la libertad ante la muerte, como Evodio, protagonista de las notas para El tiempo y el número: "Evodio. Homicida en asalto a mano armada. Muy serio y reflexivo, sin precipitaciones. (Narcotraficante; antiguo universitario.) No improvisa nada: obra como esos buenos artesanos, grandemente respetuosos de su oficio, que no se comprometen sino hasta estar seguros del buen resultado y la puntualidad de su trabajo. (Inventa el juego del Reventón.) Lo mismo fue en la cuadrilla de hacheros. El primer día no trabajó, observando la forma de hachar que tenía Augurio. No se inmutó frente denuestos, insultos y amenazas jefe Solís. 'Mañana lo haré mejor que todos.' 'Mañana tendrás tarea doble, a ver si como roncas duermes.'" :4

En El tiempo y el número, el más importante proyecto de novela de José Revueltas, nos es dado mirar por última vez cómo el escritor intentaba siempre edificar sus símbolos sobre los cimientos de la más artera fisiología, de la experiencia más aberrante de la voluntad, si bien en este esbozo ni el tiempo ni el número poseen su habitual sentido cabalístico o caballeroso: "Ahora bien, respecto a El tiempo y el número, primero el nombre. El tiempo y el número no encierran un concepto abstracto que quisiera tener pretensiones filosóficas. Se trata de un grupo de delincuentes homicidas en las Islas Marías. El tiempo es la sentencia que llevan encima y el número el que sustituye sus nombres. Así que se refiere a cosas extremadamente cotidianas y vulgares." :4

Revueltas supo que sólo la tumultuosa vida se da el placer de inventar cien mil ejemplares humanos para la circulación de una idea, para la representación de una comedia, y supo ---como

antes lo supo Chesterton---, que muchos son los actores, pero pocos, muy pocos los escritores. Y si en Las cenizas llegó a hacer de sí mismo constante materia de escarnio, si decidió imaginarse más viejo, más testarudo, más bufón de su propia conciencia, lo hizo tan sólo para explorar absolutamente las máscaras y los días de aquellos que nacieron con el destino de ser personajes, para ser por un momento él mismo su personaje, pues al fin la muerte devuelve al hombre su dignidad sin afeites, su descarnada y eterna tarea: 16

La barca está dispuesta, amortajado.

El remero sin rostro aguarda con su triste sonrisa.

No es el mismo de siempre:

A cada quien aguarda su remero

innominado y propio. 17

#### 1.1.6. Un espacio para la crítica de la sociedad pequeño burguesa

¿Faltó a Revueltas ---quien ocupó tanta cólera en señalar los errores y los vicios de sus compañeros de ideas--- penetrar en los resortes del mundo y de la psicología del comerciante, del pequeño burgués por excelencia, del usurero deshumanizado por un extraño y peculiar tipo de ascetismo? No: ahí tenemos ese precioso curso completo de introducción a la estupidez mercantil

y a la voluntaria autocastración que conocemos bajo el nombre de En algún valle de lágrimas.<sup>18</sup> Se ha hablado con injusticia de esta novela, por haber sido escrita bajo los cánones aceptados en el Comité Central. Se ha dicho que representa un retroceso, un descenso, una transacción dentro de la obra revueltiana. Pero En algún valle de lágrimas, además de resumir todo el espectro de recursos que Revueltas aprendió de la gran novela burguesa del siglo XIX, debe ser tomada como un puñetazo de realismo contra arquetipos humanos y clases sociales que habían permanecido a salvo de la inquisidora mirada de Revueltas. Pues el escritor mexicano, quien en esto no actuaba de manera diferente de como lo hicieron Marx y Engels, dedicó más tiempo a fustigar los lastres del hombre nuevo, las vacilaciones teóricas y personales de los socialistas, antes que a retratar a grupos a los que consideraba ya bastante estudiados..

#### 1.1.7.1. El actor del universo de Revueltas

Porque el individuo que elige un destino rebelde frente a uno impuesto por la masa de la sociedad, ese individuo que traspone los umbrales de seguridad que le ofrece el sistema social a cambio de su resignación, es el personaje central en la narrativa y en la existencia de José Revueltas. Para él, que ha cambiado su destino personal por uno colectivo, por un naípe que tiene tanto de embriaguez y de violencia, ser militante de una causa

social significa penetrar en el laberinto tercamente ciego de las abstracciones, de los sacrificios en nombre de una idea a un tiempo común y clandestina, de la imposición del rigor disciplinario sobre el lúdico capricho personal, todo esto como parte de un estoicismo que quisiera verificarse también en las restantes cosas y criaturas, como grave y equivocadamente lo desea Fidel en Los días terrenales.

Por el laberinto de las ideas, el individuo sólo cuenta con el hilo de la ideas, pues las ideas condenan al hombre a las ideas, que se introducen en el cuerpo para tomar parte en su más íntima aventura orgánica. Pero el hombre es un ser incesante en el tiempo, cambiante y fluido, y una idea podría representar alternativamente para él renovación o estancamiento.

#### 1.1.7.2. Ese actor frente al Estado

Revueltas vivió como cosa cotidiana la práctica política estalinista, la cual consideraba al mundo ya lo bastante claro y objetivizado, de manera que los individuos podían ahorrarse el sudor del disentimiento y el fastidio del miedo y de la fantasía. Es posible entender aún hoy la virulencia y el esfuerzo mental y práctico de Revueltas si se observa la realidad polaca, por ejemplo, o el comportamiento del Estado soviético con respecto a la disidencia. Muchas circunstancias han variado desde entonces, pero si Revueltas consideró tan seriamente el conflicto entre el Estado y el individuo, entre las ideas y la fantasía (y

unas y otra tienen como referente, por cierto, a una misma realidad), es porque sabía que se hallaba de cara a una cuestión crucial en el devenir hacia una sociedad sustancialmente distinta en las décadas venideras. Para el tratamiento de ese problema, que de hecho se enriquece de y enriquece a todos los problemas tradicionales y aún vivos del hombre (la muerte, el poder, el tiempo, el amor, etc.), Revueltas encontró en la literatura el instrumento más adecuado, más completo, con lo que paradójicamente estudiaba el conflicto más actual con el instrumento artístico más antiguo, esto es, más cuajado de leyes, normas, reglas, gustos y cultura: tradición, en suma.

Copiamos, páginas arriba, de la obra inédita de José Revueltas, la tesis siguiente: "Creo, en última instancia, que lo que sucede en mi cerebro, sucede, por este hecho, en la vida misma." Revueltas resume en esta frase de 1939, a sus 25 años de edad, la razón más poderosa de su rompimiento con el realismo socialista y con cualquier otro dogmatismo en la literatura: la vida es también la vida de la mente humana, del cerebro individual acusado de todos los subjetivismos y de las desviaciones frente al mundo exterior; más aún, el cerebro es quien objetiva el mundo exterior para el provecho de la persona entera (lo objetiva y lo colma de interés); es él quien puede reducir o abolir la subjetividad con que los demás cerebros han contaminado ese mundo exterior; es él, en fin, la razón de ser de lo subjetivo ---la imaginación, el capricho, el deseo--- frente a la fealdad, la rutina y el hastío de lo objetivo-ajeno; es la razón de ser del equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo en la existencia cotidiana. 11

### 1.1.8. La ética y la narrativa

Hacia el final de Los días terrenales se plantea la esencia del que hacer y el pensar de José Revueltas. El centro de la polémica suscitada entonces se cifra asimismo ---aunque en esos años no pareció advertirse esto tan claramente--- en la actitud de Gregorio Saldívar al término de su aventura, cuando los verdugos abren las puertas de su celda, "para torturarlo nuevamente. Para crucificarlo".<sup>3</sup>

Revueltas trata con toda crudeza (con toda concentración de sucios impulsos) el levantamiento de proletarios, militantes y marginados, contra sus opresores ---asimismo sobrecargados de terror y de miseria. La presencia de los manifestantes ciegos y furiosos sólo acentúa la impresión tenaz acerca de que los hombres se hallan desterrados de sí mismos y al margen de su voluntad, así como de la decisión sobre la historia humana.

Gregorio inaugura y cierra la novela, pero al principio es un hombre atento y hundido en una noche enérgica y solidaria, mientras que al final, en el aislamiento de la mazmorra, es un tipo reducido a su propia conciencia y a la atroz lucidez del peso de la libertad, la libertad elegida por él desde el comienzo para gobernar su ética.

Revueltas emplea en estas páginas un recurso que podemos registrar también, magistralmente, en Dostoyevski: éste consiste en cargar la atmósfera del desenlace por medio de revelaciones (sobre los personajes, el argumento, la vida y, en general, sobre el ser humano), revelaciones con las que culmina el proceso

entero de conocimiento, de desvelamiento emprendido a lo largo de la novela. El protagonista de Los días terrenales, luego de seguir el camino de su propia elección, se encuentra de cara con las consecuencias individuales y sociales que son la meta de ese camino.

El protagonista abre los ojos al conocimiento ---por última ocasión. El conocimiento al que accede no es de cifras ni de letras, sino de hombres, de conductas y de orígenes. Se le ofrece ante la vista el espectáculo de su propio ser convertido en voluntad, en pura libertad. La circunstancia de encontrarse preso ---esto es, justo en la condición extrema opuesta de la libertad interior--- tiene así un valor secundario, meramente transitorio, que no afecta a la condición íntima del individuo.

Pero, por otra parte, esta carencia de libertad exterior condiciona los actos futuros de la voluntad (dentro de los cuales pudieran ya existir la vacilación, la delación y la renuncia), y esto es quizá lo que los lectores ortodoxos de Los días terrenales no podían admitir que "estuviera bien".<sup>21</sup>

El protagonista, Gregorio, arroja de ese modo al lector la piedra de una contradicción, que éste esquivará o recibirá. "Soportar la verdad ---se le ocurrió de pronto--- pero también la carencia de cualquier verdad."<sup>22</sup> Esta frase sugiere otro plano ---ético, cósmico--- para la misma contradicción. A las consecuencias desencadenadas de la propia voluntad y la propia disciplina, debe sumarse el sufrimiento de resistir la ausencia de la única medida que juzgaría la validez de esa voluntad y esa disciplina: los valores éticos de mentira y verdad. Así, el protagonista conoce y concluye que ha forjado su ética a partir de la inexistencia radical de toda ética. El sufrimiento es la única medida (y ésta só-

lo personal) de la verdad y de los hechos.

### 1.1.9. La imposibilidad de compartir una ética

Páginas atrás, en la misma novela, otro militante (Bautista frente al espejo) ha descubierto que una imagen de sí mismo distorsionada, carente de verdad, posee una existencia tan contundente ---e incluso más--- como una imagen de sí mismo correcta, acorde con la realidad.

En ese mismo pasaje, el narrador demuestra (casi diríamos que lo hace con saña) cómo cada individuo vive en un estado de conciencia diferente de cualquier otro individuo, no importa que ambos comulguen exteriormente con un mismo ideario que los lleva a compartir idénticas actividades.

Rosendo, más joven que Bautista, se regocija aún en el estado de conciencia del militante soñador, que siente forjar con sus graciosas acciones clandestinas un paraíso dentro del cual todos los hombres y mujeres serán buenos, entusiastas y amorosos. En Bautista, quien jamás habrá de enterarse del estado de conciencia de su camarada, así como jamás hablará a éste del suyo propio, habita ya una fatiga y un descorazonamiento que se manifiestan en su asco por la abyección y la bajeza de sus semejantes, el cual es, y él lo sabe, un asco inevitable hacia su misma persona. El pesimismo de Revueltas (con respecto de la creación de una ética social fundamentada en la verdad científica y en la razón histórica) tiene su origen en un análisis concreto

de las situaciones concretas producidas por la inestable conciencia humana, por el orgullo, la terquedad, la torpeza, la inseguridad, el miedo; por la simple falta de talento.

La imposibilidad de comunicar un estado de conciencia de un modo pleno y a la vez inequívoco condena al individuo a la obligación de saber que no es posible comunicar a otro una ética (por ejemplo, una ética revolucionaria), una disciplina, un carácter, una forma de ser y de evolucionar.

La ética se convierte así en un asunto personal y esencialmente incommunicable. Quien pretendiera compartir sus estados más hondos de conciencia o su visión del mundo, sólo encontraría como respuesta la incomprensión.<sup>26</sup>

#### 1.1.10. Caracteres, caracterizaciones

Su carácter orillaba a Revueltas a rechazar el menor asomo de ilusión (aun en el sentido nietzschiano: la ilusión de sí mismo que se forja el poderoso), tanto en su práctica política como en su literatura. La obra de Revueltas es la de un hombre que ama la verdad y la honestidad incluso con un poco de rudeza, pero que sabe también de los obstáculos que la existencia opone a quienes buscan. En ella sólo hay intolerancia para los intolerantes, y en su interior se ejecuta una constante disección de los mecanismos de comprensión e incomprensión que interrelacionan a los individuos, las ideas, las jerarquías, etc.

Hemos escrito que para Revueltas la disparidad de estados de

conciencia reduce drásticamente la comprensión posible entre los hombres, y, con ello, parejamente, las posibilidades de instauración de una ética fundamentada en la razón histórica y en la verdad científica. Revueltas coloca así, implícitamente, el carácter de cada persona por encima de sus ideas en el gobierno de su vida.<sup>23</sup>

El carácter de Fidel determina su rígida y posteriormente inhumana toma de conciencia revolucionaria. El carácter festivo e ingenuo de Rosendo (limitado por su propia juventud y su inexperiencia, de las que él no es culpable éticamente) lo conduce a creer en la revolución como en la apertura de un paraíso semejante a un gran circo de colores, donde todos los humanos podrán penetrar a adquirir su paleta de bondad y de alegría. El carácter del arquitecto Ramos es acomodaticio: hace de las ideas el instrumento para lograr un cierto prestigio excéntrico de comunista dentro del medio pequeño burgués al que verdaderamente pertenece.

Ahora bien, la creación del arquetipo de Fidel (inspirado sobre todo en Charles Bovary, a quien Flaubert no ahorró una sola humillación) acusa un leve y fatal maniqueísmo, no importa que su realidad, así como la de todos los Bovary del mundo, sea perfectamente verificable en la vida ordinaria. El carácter de Fidel provoca que su sufrimiento sea consecuencia de la testardez, y que la comprensión de ese sufrimiento le esté vedada, infortunadamente. Gregorio, por contraste, entiende lo mejor posible no sólo el sufrimiento de Fidel, sino el suyo propio —como desprendido de su libertad, de su voluntad. El dolor y la cárcel no mutilan su conciencia; su carácter se forjó en el uno y en la otra.<sup>25</sup>

### 1.1.11. Un materialista trágico

Podemos preguntarnos por qué razón dialéctica fue posible que surgiera en México un pesimista de tal manera radical, un pesimista que ---no lo olvidemos--- nunca abandonó su anhelo de un cambio profundo en la sociedad, en el espíritu y en las costumbres. Un pesimista que es al propio tiempo uno de los mejores narradores y uno de los más lúcidos y perseverantes profetas mexicanos.

Lucien Goldmann ha dicho de Pascal que fue el último de los grandes trágicos, y ha dicho que todo trágico de nuestra era se mantiene en el seno del cristianismo y se revuelve en la contradicción de asediar a un Dios siempre ausente y a la vez imponente.<sup>26</sup>

En el Revueltas de Los días terrenales podemos encontrar --- nueva paradoja--- a un trágico ateo, sumido más en las contradicciones de la condición humana que en la disposición actual del hombre frente a los problemas de la trascendencia. Aun así, en este como en otros de sus libros, Revueltas coloca de golpe a su narrador y a sus personajes frente a circunstancias que momentáneamente superan los estrechos límites de nuestra percepción racional acostumbrada: éste es el caso de Gregorio, quien al comienzo de Los días terrenales se ve sometido a la "sensación del principio, en el tiempo del Caos". Se ha escrito que el tipo burgués siente horror por la desmesura, por la abolición de los límites y las distancias; los personajes preferidos de Revueltas (y él mismo) disfrutaban en cambio con los grandes rompimientos y las altas insolencias. Así sucede con Gregorio; así sucede con Alicia, en "La palabra sagrada".

### 1.1. 12. Voluntad de sufrimiento

El mundo es más antiguo, más trágico que los sistemas y las maquinarias sociales. La conciencia humana se erige en Revueltas unida a los orígenes, e intenta eludir máscaras y sentimentalismos. Una insistente voluntad de sufrimiento habitó en él desde temprana hora: frente al caos; frente al desorden; para denunciar y cautivar y derrotar el caos y el desorden.

El epígrafe del cuento "Dios en la tierra" puede auxiliarnos en nuestra tentativa de esclarecer el sentido del sufrimiento en José Revueltas:

"... y, sin embargo, estoy seguro de que el hombre nunca renunciará al verdadero sufrimiento; es decir, a la destrucción y al caos." 27

Situada en el portal de la obra de Revueltas, esta frase de Dostoyevski quiere regir el carácter y la actividad terrenal del escritor duranguense. Pareciera como si Revueltas hubiera conocido la voluntad de sufrimiento antes que las posibilidades de un quehacer político de signo revolucionario. Pareciera como si el trascurrir de una conciencia sufriente fuese un tema anterior al de la práctica que pretende influir sobre el discurso de la historia.

Revueltas era consciente de las diversas y complejísimas fuerzas que coexisten y luchan en el mundo, en cada momento histórico, en busca del poder. Responder con el sufrimiento, con la voluntad de caos y destrucción, era hacerlo más como un trágico que como un materialista. Era responder (él, que despreció a los

intolerantes) con un alto índice de intolerancia a las complicaciones de un mundo debatido en guerras por la hegemonía entre dispares concepciones económicas, políticas, étnicas, éticas, religiosas.

Pero he aquí otra cara de la tragedia de Revueltas: él quería responder al mundo como un materialista histórico dialéctico más bien que como un trágico. Y sin duda lo habría hecho así, si los postulados de la concepción materialista le hubieran explicado a su plena satisfacción los conflictos que dividían y dividen al planeta.

### 1.1.13. El símbolo de la Crucifixión

No queremos apelar a la cantidad de ocasiones en que el narrador revueltiano hace crucificar ---literal o lúdicamente--- a sus personajes, sino a la calidad del símbolo de Crucifixión en la obra de Revueltas. ¿Qué sentido tiene dicho símbolo, que es a la vez síntesis de toda una experiencia arquetípica?

En Revueltas el redentor es esencialmente una conciencia que se sacrifica: la conciencia de un hombre que se hace matar a fin de ser símbolo, a fin de ser escuchado más allá del tiempo y del espacio. El redentor es como la isla de la conciencia en medio de los mares de la inconsciencia, del pueblo sujugado en espera de un mesías.

Pero Revueltas salpicaba de humor toda su compleja comprensión de lo sagrado. Su minuciosa y dilatada visita a los textos bíblicos, a los más escondidos rincones de los Libros, le permitió urdir una literatura de cara a las perspectivas más dispares

acerca de lo sagrado: la profanación, el límite, las consecuencias y el humor de lo sagrado. Su exacerbada aptitud para explorar y fustigar los Textos lo habilitó, en algún momento de Material de los sueños,<sup>28</sup> para descubrir que los peces del famoso milagro en el lago Tiberiades se habían multiplicado "sin deseo", sin placer, como "condenados" a servir de ejemplos, de marionetas de un portento inexplicable y ciertamente abusivo. Ese descubrimiento intrascendente, que apenas le proporcionó media frase para un escrito breve, lo llevó no obstante a sugerir la futilidad de todo milagro, y esto con tal extremo de sutileza y de connotaciones que la multiplicación de los peces podría referirse simultáneamente a la de los militantes de partidos comunistas en el mundo, pero ello sin responsabilizar a Revueltas, como en una declaración penal a un tiempo ambigua y contundente.

#### 1.1.14. La muerte

La visión de la muerte en Revueltas se asemeja más a la delirante certidumbre hegeliana que a la confianza marxista, la cual asocia la muerte, en esencia, sólo con los modos de producción en decadencia. Para Hegel, "la muerte es lo más terrible que hay, y mantener la obra de la muerte es lo que exige la mayor fuerza".<sup>29</sup> Esta sentencia mantiene viva la llama dialéctica de una muerte con razón de ser para la vida, para una vida que no puede escapar al estigma incesante de la muerte.

En sus narraciones, Revueltas aplica a individuos y a par-

celas de sociedad, así como a épocas delimitadas, este relámpago hegeliano, y aunque conserva su esperanza de que la obra de la corrosión avanza en favor de una nueva sociedad humana, no deja por ello de observar ---en individuos, en comunidades--- todo aquello que de terrible y de grotesco posee la muerte.

Hegel señalaba la necesidad lógica y dialéctica de la muerte en el individuo al reconocer que los proyectos de la humanidad sólo se realizan a través de las comunidades y de las sucesivas generaciones. Revueltas, por su parte, contempla que la muerte individual es un acto meramente estadístico para la sociedad, pero que la sociedad y su historia son entidades no menos abstractas y remotas para la agonía de cada individuo.

Revueltas fue un observador tenaz de todas las variantes de la muerte, y se topó con su propia extinción cuando los pleitos imperialistas le hacían pensar cada vez más insistentemente en una guerra que acabara de golpe con la sociedad lo mismo que con los individuos. <sup>30</sup>

## EL TIEMPO NARRATIVO

### 1.2.1. Ruptura en el arte con el tiempo

Al escribir un relato (y al leerlo) el hombre rompe con el tiempo exterior, habitual, lo mismo que al escenificar una pieza de teatro o al efectuar una película. El creador no sólo es de personajes, sino esencialmente de espacios y tiempos, de ritmos que intentan reproducir una pasión o un espasmo, un juego o una vida.

El tiempo del narrador depende de la sucesión, de la simultaneidad, del encuentro. "El ritmo ha sido creado por los dioses", escribe José Revueltas en El conocimiento cinematográfico y sus problemas.<sup>31</sup> Podríamos decir parejamente que el artista tiene el tiempo en sus manos, y sus protagonistas son los actores de una lucha con y un reto al tiempo: el tiempo que los alimenta y los devora. Revueltas hizo de esa batalla la más importante de sus borradores últimos, en los que el hombre más degradado de la tierra ---un presidiario de las Islas Marías--- inventa un juego para destruir el tiempo en el filo de la vida y de la muerte, y así al

canzar la dimensión épica y cósmica de la atemporalidad, la temporalidad, la eternidad ---si bien sólo por un momento.

Madame de Renal ---protagonista de Rojo y negro--- no leía no velas. De ese modo, su tiempo vital no se veía alterado con pulsaciones ajenas, con ritmos diseñados por escritores para enardecer a sus lectoras, para hacerles sospechar que era posible trasgredir el tempo cotidiano e instalarse en un tempo molto vivace, de pasiones concentradas, de amores donde los caballeros siempre encuentran a las damas en el esplendor de su elegancia y su carácter.

### 1.2.2. Tempo narrativo

El tempo elegido por el novelista concentra siempre ---no importa la minuciosidad de las descripciones--- los hechos humanos; pasa por alto muchos detalles y horas muertas, y se precipita sobre los acontecimientos pertinentes y los sitios importantes.

Aun el tempo narrativo de Marcel Proust (el escritor que más extremadamente ha intentado reproducir el ritmo de los sucesos y las ilusiones cotidianos) abunda en precipitaciones dramáticas y en saltos narrativos. Stendhal despreciaba en cambio el cuidado por las menudencias y por las morosas descripciones físicas y morales de sus criaturas. Su tempo narrativo era el de su propia impaciencia y su seguridad: esa impaciencia que Nietzsche anotó maravillosamente en Más allá del bien y del mal:

Henri Beyle, ese precursor y ese adivinador admirable, que, con un aire napoleónico, recorrió su Europa y varios

siglos de alma europea, desenredando y descubriendo dicha alma. Fueron precisas dos generaciones para llegar de nuevo a él y adivinar algunos de los acertijos que le obsesionaban y le extasiaban, a él, asombroso epicúreo y curioso interrogador, que fue el último de los grandes psicólogos de Francia." 13

El tiempo de Faulkner es un río amplísimo y lento, un río desatado, un río de honduras y sin superficie, un río donde los hombres se encuentran, se enfrascan, se apasionan y se ahogan caudalosamente.

El tiempo del cineasta Bergman reproduce la incisiva paciencia que tiene el mundo interior, el mundo introyectado de un ser humano, para manifestarse en hechos ---dolorosos, absurdos--- y para encadenarlos con otros hechos, asimismo lacerantes, inexorables. Bergman crea una atmósfera (un paisaje interior) que contribuye a proyectar la ilusión dramática de un determinado ritmo narrativo, dentro del cual los personajes desplazan sus cuerpos, sus conflictos y sus actos.

El tiempo es así una ilusión dramática. El tiempo es creado por medio del espacio, las palabras, los gestos, los cambios de escena y de escenario, la música, el movimiento...

### 1.2.3. Tempo verbal

Asistimos ávidamente a los textos de san Agustín y de Bergson para

formarnos una idea del tiempo, pero desistimos de pensar en otro que no sea el tiempo verbal, narrativo; en la duración ilusoria de la acción de los personajes, del narrador y, por último, del lector, como participantes en la re/creación del tiempo en el arte, en la literatura.

"El tiempo no existe ---escribió Dostoyevski en sus cuadernos de notas para Crimen y castigo---, el tiempo es una serie de números, el tiempo es la relación de lo existente con lo no existente." <sup>34</sup> Esta definición fue esbozada por el novelista, ese inmarcesible Dionisos del sufrimiento, cuando apenas empezaba a dismantelar los mecanismos del alma y la acción humanas, y cuando aún tenía frente a sí la fabricación de sus enormes locomotoras narrativas, en la que la percepción del tiempo de parte de los personajes resulta fundamental para comprender su conducta. Así sucede con Stavroguin, en Demonios, quien ha renunciado a la esperanza del advenimiento de cualquier hecho o persona que pudiera colmar su presente o su futuro. Matar el tiempo (matándose a sí mismo) constituye entonces su único horizonte.

Queremos distinguir dos tiempos fundamentales que corren paralelos en una narración, bien en forma armónica, bien en contrapunto: el tiempo más inmediato, sugerido por los verbos y los adverbios de la historia contada, y el tiempo que pudiera parecerse al efecto final del relato sobre nuestra persona: una suerte de afluencia, de ritmo, de densidad emotiva que intentara reproducir la duración real.

Asimismo, podemos distinguir entre el tiempo como ritmo (el tiempo del músico) y el tiempo como duración concentrada (el tiempo del muralista, del profeta). El músico crea el tiempo a partir del ritmo; el muralista, a partir de la duración del espacio y de los juegos de líneas.

El novelista, por su parte, cuenta con los recursos del ritmo

(proporcionados por la sintaxis, la cantidad de sílabas y los acentos, así como por la disposición de las acciones y la cadencia personal de cada personaje) y de la duración, que le permite ampliar o reducir el número de acciones, la cantidad de movimientos y de tramas.

#### 1.2.4. Memoria y deseo

Hay temas de reflexión indispensable al aproximarse a la obra de José Revueltas: la memoria, el deseo, la obsesión. Y éstos son también factores que forman parte de un constante interrogar sobre el tiempo y sobre la percepción humana del tiempo.

La memoria es el hacerse presente del pasado, el cual sólo existe cuando ocupa ---momentáneamente--- el sitio del presente. La obsesión y el deseo son el hacerse presente de un futuro, el cual sólo existe, por lo pronto, a costa del presente.

Recordemos la tarea de abril en el famoso poema de T. S. Eliot: mezclar memoria y deseo, esto es, pasado y futuro en un tiempo presente y limitado: un abril dentro del cual el hombre experimenta todas sus pasiones, sus fronteras y su trascendencia.

#### 1.2.5. El tiempo total

Ansioso de impedir al lector la falaz fragmentación de sus obsesiones, el narrador revueltiano buscaba crear un tiempo que contemplara todos los tiempos y de ese modo fuera atemporal. Su prosa y sus escenas abundan en gestos y desenlaces hercúleos, volcánicos, míticos, extraídos todos de personajes insignificantes, anónimos, enfermizos. Pues a partir de una fisiología convulsiva y de una vitalidad poderosa pero irremediabilmente alterada, Revueltas intentó construir su imagen del universo y su sueño de un tiempo total.

#### 1.2.6. Otra figura del tiempo

Esta obsesión de tiempo atemporal rige buena parte de la obra del maestro, pero existe en ella otra manifestación de la temporalidad, que se expone con especial dureza en el libro Material de los sueños, y, dentro de éste, en el relato "Sinfonía pastoral".<sup>45</sup>

El título del volumen sugiere, con Shakespeare, que el tiempo de nuestras vidas es el de nuestros sueños. El título del relato alude a la novela homónima de André Gide; en ésta, cierto pastor protestante rescata y educa a una muchacha ciega, de la que se enamora y a quien impide ser feliz con el hijo mismo del pastor. El cuento de Revueltas es, también, el mejor exponente de la idea que nuestro escritor se formó de la industria cinematográfica: una metáfora iguala al lente del proyector con el ojo ciclópico e incontrolable de un dios.

"Sinfonía pastoral" es un relato donde el tiempo transcurre angustiosamente hacia la muerte, la del hombre amado, no del mari

do, sino de Crisanto, del hombre verdaderamente necesario: "Ya no medían el tiempo, como el resto de los seres humanos, por el límite y la distancia que separan y relacionan a los acontecimientos dándoles un nombre, una virtud, un sentido, una esperanza o lo que sea. La única medida que tenían del tiempo era la muerte."

Ella sabe que Crisanto agoniza, oculto en un frigorífico; su marido, que posee la llave del funesto aparato, ignora que la vida de un hombre ---su rival--- se extingue mientras ellos asisten a una tonta película. ¿O está al tanto, y tan sólo ejecuta ---limpiamente--- un homicidio? La mujer no puede pronunciar las únicas palabras que romperían con la angustia de ese trascorrir hacia la muerte de su amante, su propia muerte. Marido y mujer padecen estados de conciencia no sólo dispares, sino inconciliables; pero el hecho de no medir el tiempo como los demás los vincula de una manera soterrada y absoluta, como en una parodia del acto sexual, en un "sostenido y extenuante acto de intoxicación pura".

Marido y mujer no comparten sino esto: el tiempo, una idéntica percepción del trascorrir del tiempo angustioso hacia la muerte. El resto de sus conciencias y de sus cuerpos, de sus palabras, sus intenciones, sus miedos, sus cuidados, se encuentran a una enorme distancia y no se aproximan, no se desean. Ambos conocen la existencia de aquel Crisanto que agoniza, ese cristo del siglo veinte y de todos los siglos, remedo del hijo del hombre, muerto no en la cúspide de la cruz y del universo, sino a escondidas, en medio del frío, confundido con un ladrón, descubierto la mañana siguiente por una criada despavorida.

La muerte del hijo del hombre acompañó el pensamiento de José Revueltas, quien asumió diversas posturas al encarar la sombra de Dios, la presencia de lo sacro en sus días terrenales.

## EL TIEMPO SAGRADO

### 1.3.1. Las tinieblas

Nos preguntamos por qué la visión del fenómeno religioso es tan compleja, tan delicada en José Revueltas, y advertimos que su sincretismo filosófico ---suma y lucha mortal de un sentimiento trágico y un pensamiento materialista--- no es extraño en un país de sincretismos, un país donde la religión dominante, el cristianismo, y la civilización hegemónica, la europeo-occidental, han debido fundirse dolorosamente con las concepciones religiosas autóctonas ---múltiples y esparcidas. Quienes estudian la religiosidad del mexicano han reconocido la pervivencia de prácticas y actitudes prehispánicas hondamente arraigadas, y apenas disimuladas debajo del hábito de los usos y los rituales cristianos.

La complejidad de la experiencia de lo sagrado enriquece el discurso narrativo de Revueltas, en particular porque éste se ocupó de las más vívidas partes del problema, las más enraizadas en el inconsciente colectivo de su pueblo, si bien desde una perspecti

tiva que resumaba razón y virulencia, relexión y vasta angustia: materialismo trágico.

"Nadie puede mirar nada si no es en las tinieblas", escribe el narrador revueltiano en el relato "Sinfonía pastoral". Y esta sentencia pudiera figurar como emblema de toda la actividad gnoseológica de Revueltas. Son las tinieblas del estar vivo y sometido a los actos y las pasiones, las tinieblas de conocer los límites del hombre y su conciencia, que no pueden abarcar la totalidad de los aconteceres y las determinaciones y las imágenes del universo. Son las tinieblas de nuestra esencial ceguera, la ceguera del sufrimiento ---del placer fugaz y enloquecido---, el sufrimiento de una anatomía dolorosa, de una fisiología grosera y voraz (el hambre caníbal, el miedo sin tregua, la ansiedad sexual de los infieles, la humillante enfermedad, la nauseabunda estupidez), la fisiología de una conciencia que se crucifica en la aberración y en la ironía.

Son los negros cristos de los tiempos modernos: el profesor rural que se sacrifica por el ejército cardenista, arma de una renovación social enemiga de las oscuras supersticiones seculares, a las cuales obedece el propio profesor; el padre de familia engañado implacablemente por su hija, a quien considera aún, para su desgracia, una niña; el lector expiatorio que observa la muerte y el fuego en sus semejantes, a través de una ventana que lo trasluce como una criatura verde, de madera, tenebrosa.

### 1.3.2. Job, el hombre

"Nadie puede mirar nada si no es en las tinieblas. En el principio

eran las tinieblas y el caos y Dios flotaba sobre las aguas como un barco loco, inconsciente y turbulento, antes siquiera de ser Dios, sin que sus fuerzas y sus capacidades infinitas le sirvieran, al menos, para precisar ni la índole ni el origen de la tenaz y torturante pasión que lo afligía." <sup>38</sup> El Dios revueltiano manifiesta en este párrafo la impotencia infinita de su omnipotencia infinita, la pavorosa pasión que lo colma y desborda. La comparación ("barco loco"), aparte de su función eufónica, cumple la tarea de apoyar el tono de lucha divina en los mares del inconsciente, la ante-conciencia de Dios ante sí mismo, en una batalla de torturas que nos lleva a recordar la lucha arduamente analizada por C. G. Jung, en su libro Respuesta a Job. <sup>39</sup>

"El Libro de Job presenta a un varón piadoso y fiel, pero castigado por Yavé, en un amplio escenario, desde el que puede exponer su problema ante los ojos y los oídos del mundo. Yavé se había dejado influir sin motivo alguno, y con una facilidad extraordinaria, por uno de sus hijos, por el pensamiento de la duda (Satán), y había perdido su seguridad con respecto de la fidelidad de Job. Como era tan susceptible y tan desconfiado, la simple posibilidad de la duda lo excitó y lo llevó a adoptar aquella conducta tan peculiar suya, de la que ya había dado muestras en el paraíso; le llevó a adoptar una manera equívoca de obrar, compuesta de un sí y un no." He aquí a un Dios que hace violencia de sus límites, un Dios apasionado y arbitrario que, como en Revueltas, necesita del hombre para forjar la conciencia de su propio ser. <sup>40</sup>

"Sin saberlo, el hombre, inocentemente atormentado, había alcanzado con toda tranquilidad un grado tal de conocimiento de Dios, que Dios mismo no poseía." <sup>41</sup>

Jung describe un proceso a la vez histórico y anímico ("existen verdades anímicas, las cuales no pueden explicarse ni probar-

se, pero tampoco negarse físicamente"); un proceso en el que se han enfrascado las generaciones, a fin de crear o exigir un Dios más justo, más seguro de sí y de su aceptación entre los hombres; un proceso que emerge por vez primera en toda su magnitud en el gallardo reto de Job ante la furia ciega de Yavé.

El párrafo de Revueltas, y el argumento en el que se halla inscrito, así como el argumento (que analizaremos) de "Dios en la tierra", parecen sugerir la sospecha de que la presencia de Cristo en el mundo no ha representado un dique a la violencia con que Dios trata a los hombres (en el inconsciente colectivo de los hombres). Parecen sugerir que aún vivimos en los tiempos cuando Job encaró la fatal complacencia de Yavé ante las instigaciones de Satán contra el hijo preferido.

### 1.3.3. Instinto y sacramento

En algún sitio de su obra, a propósito del instinto de conservación humano, Revueltas hace alusión al "sacramento de la vida", al que vorazmente nos aferramos las criaturas. Esa avidez de ser, tan cegadora, nos revela dos cualidades de lo sagrado muy queridas por nuestro escritor: por una parte, la vida como el verdadero sacramento, el cáliz de los hombres; por otra, la intersección de lo animal y lo divino en el instinto de conservación humano: la vida como un sacramento al que se accede con ansia animal. Creemos que Revueltas avalaría esta dualidad, por la que el hombre se encuentra situado entre la animalidad ---a causa de sus debilidades--- y la divinidad ---en razón de ser él la única posibili

dad de autoconciencia en Dios.

#### 1.3.4. El idioma de Dios

"El sufrimiento de Dios era su autodevoración sin límites, más allá del tiempo y del espacio, su solitaria y desesperada autofagia que le impedía recrearse fuera de sí mismo, al este del Edén, como eran sus más secretos, misteriosos e inconfesados deseos, y su rotunda impotencia para encontrarse, mirarse, establecerse en el reino del Dios-Otro cuyo advenimiento aguardaba con el mismo ardor impaciente y la misma falta de sosiego del esclavo que espera, ya sin esperanza, cualquier inesperada libertad."

Nos encontramos aquí de nuevo, como en otras regiones de la obra de Revueltas, con la retórica con que éste intenta reflejar el idioma que Dios utiliza para hablar consigo, para buscarse a sí mismo. Es un idioma, un lenguaje "más allá del tiempo y del espacio", un idioma despiadadamente solitario y poderoso, para el Dios que vive (si la categoría "vivir" no le es al fin ajena) en un perpetuo deseo de alienarse (amo y esclavo en una batalla donde se apuesta el Todo), de vencer su propio absoluto a fin de merecer el derecho al amor y la libertad: el amor de lo Otro, el amor que esclaviza y la libertad que se posee, se atesora o se entrega.

El inconsciente popular concede voz a su Divinidad, y Revueltas consigna fielmente esta virtud, indispensable para la comprensión.

### 1.3.5. Una anatomía de Dios

Dios se somete al ser a través de las palabras (como los hombres), y son los hombres quienes deciden razonar en su representación, pues su silencio se ha tornado insoportable. Se somete a los signos y las señales que nos fijan y nos convierten en monedas para el comercio de la vida. Dios posee boca y devora su cuerpo; en la irrespirable soledad de su grandeza, posee anhelos, sed, vacíos: entendimiento.

"Dábase cuenta, atribulado y sombrío, de que su omnisciencia era también el impedimento para poder crear nada, pues sus criaturas, para existir, ante todo debían negarlo, no sentir lo mismo que Él, no compartir en modo alguno ni en mínima parte la inquietud inmortal, monótona y sin propósitos de su esencia. Llevado de esta atormentadora nostalgia de ser, Dios volvió a las tinieblas para penetrar en ellas con sus ojos nictálopes, que todo lo veían. Pero las tinieblas ya estaban habitadas desde antes; ya todas las cosas estaban hechas antes de su mirada." <sup>13</sup>

Dios posee ojos y contempla a través de las tinieblas la ausencia universal, la cósmica soledad de su persona absoluta. Esa soledad, empero, es abolida de pronto (pero ya eternamente, pues el escritor redacta en un lenguaje sin fronteras) por los objetos, las cosas que esos ojos no crearon, que nacieron y se instauraron sin la intervención divina, en un momento de tinieblas que escapó a la omnipresencia, la omnisciencia.

### 1.3.6. Contradictoria en esencia

"Así, en el principio fue la inexistencia de Dios y Dios dejó de flotar sobre las aguas." La antinomia es la cualidad característica en la descripción del Dios de Revueltas: Dios carece de la categoría "existencia", propia del hombre que intenta comprenderlo.

El párrafo que hemos transcrito, y que comienza con la frase "Nadie puede mirar nada si no es en las tinieblas", obtiene su efecto del juego de contradicciones narrativas, elaboradas justamente para expresar la fuerza de una sola contradicción: aquella que Revueltas contempla como la esencia de Dios. Este, que posee ojos, boca y deseos, carece de existencia (al menos "en el principio", ni antes ni después: es un párrafo que no avanza narrativamente), la existencia que lo asemejaría más al hombre, la única que animaría a éste a traspasar el cosmos auxiliado de la palabra comprensión.

Revueltas señala una de las paradojas en que se ha debatido por centurias la reflexión sobre la Divinidad: una Omnisciencia que no puede recrearse, enajenarse dialécticamente, a riesgo de dejar de ser, de perderse a sí misma. Dios se halla suspendido en el tiempo, pues el tiempo ---con su dialéctica--- lo negaría: cualquier movimiento sería un escapar de la Omnisciencia, la cual (desde el principio) ha abarcado la totalidad del transcurrir y de la duración, condenándose así a la detención absoluta, esto es, a la atemporalidad, al existir/no existir sobre la ribera del tiempo.

Dios se niega de ese modo ante la historia, pero esto ocurre de una manera tan sólo conceptual, metafísica, pues Revueltas reconoce otro ser de Dios, un ser histórico, un ser que le otorga existencia y tareas entre los hombres: ése es el significado de su título Dios en la tierra.

## EL METODO

### 1.4.1. Selección

De la lectura revueltiana, hemos entresacado tres cuentos para su estudio estilístico y temático. En el forcejeo entre la plenitud y la perfección a que se ve sometido cada artista (cada narrador) debe ocurrir siempre que tanto la vida como el arte queden expresados. Revueltas desdeñó el arte por el arte mismo; se burló del habitual hombre de letras, asegurando que el hombre debe ser de palabra. Pero, por supuesto, comprendió perfectamente que la narrativa ha de ser una síntesis de símbolos y de experiencias: símbolos personales y experiencias arquetípicas, por ejemplo.

Un vaso comunicante, una línea de continuidad se establece entre los cuentos elegidos, a partir de la analogía entre la palabra y lo sagrado, así como entre la palabra y una de las representaciones de lo sagrado: la piedra. Palabra, piedra y sacralidad forman ---valga la redundancia--- la piedra angular en la obra de Revueltas y en su concepción del mundo. Podríamos seguir el curso de esta cualidad y esta obsesión a lo largo de casi cuatro déca

das: desde las rocas de odio ---dispuestas en la Biblia, en el Génesis--- de "Dios en la tierra", hasta la "denominación monolítica" en "Ezequiel o la matanza de los inocentes", sin olvidar la profanación inscrita en "La palabra sagrada". La palabra sagrada es ónfalos del mundo, según el término propuesto por Mircea Eliade en su Tratado de historia de las religiones.<sup>47</sup>

En los tres cuentos existe, asimismo, una fuerza de cohesión claramente discernible, un ejercicio de concentración a partir de una pasión profundamente humana: así, "Dios en la tierra" podría ser el cuento del odio; "La palabra sagrada", el de la hipocresía, y "Ezequiel o la matanza de los inocentes", el de la "nostalgia más ardiente". Reconozcamos, es cierto, que el odio, la hipocresía y la nostalgia se ofrecen en su respectivo relato como una cifra, como una moneda que no muestra todos sus recovecos y sus laberintos.

#### 1.4.2. Campo de símbolos

Eludimos aplicar una sola metodología, pues los cuentos fueron escritos de manera que los más diversos niveles de la experiencia vital e intelectual se entrelazan en un grupo de discursos cuidadosamente dispuestos.

"Ezequiel o la matanza de los inocentes" lleva esta forma narrativa a su expresión más complicada. El título mismo soporta ya una dualidad, una sugestiva complejidad: Ezequiel, el profeta expiatorio, pertenece a las Antiguas Escrituras, en tanto que la ma

tanza de los inocentes" forma parte del Nuevo Testamento. Esto sucede como si Revueltas hubiera querido fundir la experiencia humana acerca del Dios primitivo, el Yavé que se comporta como Baal, carente de piedad en sus designios, con la experiencia del Dios cristiano, y precisamente en uno de los más duros momentos de los Evangelios: cuando niños inocentes espían el conflicto entre Herodes ---representante de un poder terrenal--- y Jesús ---representante de un futuro poder, sustentado en aquellos que el poder del César marginaba. Una expiación atraviesa el relato, la cual (como siempre en Revueltas) es traspasada por pruebas de herejía, de nuevo horror, de apócrifas cosmografías. Escribe George Steiner: "En una obra de arte pueden llegar a realizarse varias mitologías conjuntamente."<sup>4º</sup> De estos relatos intentaremos hacer un fértil campo de símbolos, donde las diversas mitologías se manifiesten y ordenen orgánicamente.

#### 1.4.3. Los recursos

Emplearemos en nuestro ensayo la palabra "recurso". Un escritor suele importar a la crítica y al análisis especializado por la cantidad de recursos que es capaz de poner en juego para construir un texto. Un recurso literario es la herencia final de una tradición cuando todos sus escritores han muerto y ya sólo importan las obras que en verdad trascendieron geografías y circunstancias (la circunstancia misma de haber pertenecido a una tradición). Cuando decimos "recurso" decimos entonces "tradición aún viva". Cada nuevo escritor puede valerse de todos los recursos de

todas las tradiciones si aprende a reconocerlos y a manejarlos con sabiduría.

José Revueltas tuvo desde su adolescencia preocupaciones sociales que lo dignifican ante nuestros ojos: pero como escritor sabía que esas inquietudes no pueden ocupar en los relatos el sitio que la moraleja tiene en la fábula o en el "enxemplo" medieval: el consejo del fabulista que no pertenece orgánicamente al cuerpo de la narración. Revueltas aborreció el dogmatismo y sus disfraces, pues no ignoraba que la expresión más intensa de una idea o una ideología la alcanza precisamente el narrador cuando vincula a una o a otra con los individuos o grupos de quienes se ha apoderado, provocando en ellos vacilaciones, tímidas victorias, obsesiones, soledad.

La idea de la lucha de clases es de ese modo un recurso más ---y no un concepto en sí--- en manos de un novelista que se disponga a hacerla combatir con los personajes que la sostienen o la impugnan o la sobrellevan. Una idea se convierte en recurso literario cuando, como sucede en la vida corriente, llega a ser móvil eficaz de un personaje, quien al actuar influirá en otros personajes y tejerá así un argumento.

#### 1.4.4. Sintaxis

La organización sintáctica en la cuentística de José Revueltas (organización que aquí estudiamos, tanto para desentrañar nuevas vetas del relato, como para contribuir a hallar aquellos elementos del estudio gramatical que poseen verdadera pertinencia metodoló-

gica, a fin de liberarlos del fardo de aquellos que son del todo despreciables) nos ofrece un panorama preciso de las condiciones históricas y personales a las que debió enfrentarse cuando caóticamente redactó, por ejemplo, "Ezequiel o la matanza de los inocentes", en 1969, en una de las celdas del Palacio de Lecumberri. Sostenemos que un estudio radicalmente distinto de la Gramática (basado en una Sintaxis como imagen de una respiración, de una pulsión, del estado de ánimo de un carácter ---en este caso el del escritor--- frente al mundo) podría dar perspectivas novedosas a la teoría literaria, así como a las ciencias lingüísticas, las cuales de cualquier manera se continúan enseñando, de idéntica forma en las aulas secundarias como en las universitarias, si bien despojadas ya de toda vinculación con la vida de los pueblos, con el hablar cotidiano de las comunidades, con la experimentación y los hallazgos de los escritores que consideramos nuestros por juzgarlos importantes.

Este despojo, que se produce con la complacencia de alumnos y de profesores, convierte a los cursos actuales de Gramática en obstáculos cuando intentamos describir los recursos de un escritor que ensaya un determinado efecto sobre los lectores, cuando ---como ahora--- intentamos describir esa subyacente desesperación, ese remolino mental que en Revueltas no reproducía sino la caída y el presentimiento, la derrota política y la incertidumbre pura.

#### 1.4.5. Borges y Rulfo

Borges en "Hombre de la esquina rosada" y Rulfo en todos sus cuen

tos emplearon un recurso que señalamos en este sitio como uno de los más artísticos del siglo XX; el narrador que posee y usa la voz precisa de los personajes, que es uno más entre los personajes ---sean éstos orilleros, sean campesinos---, sin concederse un solo vocablo que denuncie al intelectual ciudadano solapado en la penumbra. <sup>51</sup>

Esta escritura del pudor conviene en un siglo donde el intelectual ha sido estigmatizado, incluso por sí mismo, y en un continente en el que las circunstancias económicas y políticas engendran todavía una profunda diversidad social, y donde los sistemas más avanzados del neocapitalismo conviven con mecanismos feudales de producción, ejecutados por comunidades para las que hace ya tiempo escuchamos el canto del cisne de la derrota, de su marginación de los grandes procesos económicos. Ambos fenómenos generan enormes masas de arquetipos que deambulan aún en el silencio ---sin una escritura épica que los conglomere y les otorgue identidad. <sup>52</sup>

#### 1.4.6. Revueltas

Aventuramos una hipótesis para explicar por qué el narrador de Revueltas jamás utilizó ese recurso estilístico, consistente en asumir la absoluta voz del paisaje, de los personajes en cuya muchedumbre el escritor quisiera confundirse.

Los grupos sociales descritos por Borges y Rulfo se hallan situados al final de su propio devenir, cuando sus cualidades y su destino se han manifestado en su más diáfana tragedia, y están dispuestas ya las herramientas para que un artífice talentoso fabrique con ellas su plena épica de la disolución. Los grupos de

Revueltas, en cambio, habitan aún la adolescencia febril de su destino, y nadie puede todavía asegurar para ellos (por sus contradicciones íntimas) un futuro de grandeza o de caída.

La prosa de Borges y Rulfo es de vejez, no del escritor sino de las comunidades, y la vejez permite cierta perfección añeja. El narrador de Revueltas, por el contrario, debe prestar su retórica, su tercera persona, a una clase social incipiente, o al menos imprevisible; y esta retórica compensa la imposibilidad de perfección con una variedad y una viveza enormes.

#### 1.4.7. Un método propuesto por Revueltas

Revueltas, lector extraordinario, reflexionó acerca del estilo cinematográfico y del estilo literario en el volumen El conocimiento cinematográfico y sus problemas. En tales páginas, Revueltas conjetura qué sucedería si se pretendiera traducir al idioma del cine un texto literario, una novela de Camus, por ejemplo. Los conceptos de análisis literario razonados por Revueltas nos servirán hoy para estudiar tres de sus cuentos.

Señala el maestro: "Ahora el novelista busca la simultaneidad del acontecer, donde todos los elementos están al servicio de ese acontecer sin que, desde luego, tal hecho se advierta." 53

Resumimos las apreciaciones de Revueltas: un análisis literario que pretenda descubrir y desentrañar los mecanismos usados por el escritor (quien ha pretendido y acaso realizado esa "simultaneidad del acontecer") deberá poner al descubierto las "implicacio

nes fundamentales de un texto". Estas implicaciones se analizan por medio de los tres pasos siguientes:

- A) Descubrimiento de la intención sustantiva y de los elementos convergentes para su realización.
- B) Culminación de la intención sustantiva y grado de convergencia de sus elementos de realización.
- C) Ordenación según su respectivo grado de convergencia y condicionamiento mutuo a lo largo del trayecto hacia la culminación.

De los pasos anteriores se desprenden los siguientes términos: "intención sustantiva", consistente en la pretensión y la actitud primordiales del escritor (con este concepto Revueltas regresa a una crítica literaria más atenta al escritor que al lector, más cuidadosa de los recursos y las intenciones que de los efectos, más observadora del ser creador que del receptor); "elementos convergentes", los cuales consisten en las palabras, las imágenes, las disposiciones fónicas, semánticas, sintácticas, etc., creadas por el escritor con miras a la realización de la intención sustantiva; "grado de convergencia"; "ordenación"; "condicionamiento mutuo"; "realización o culminación".

Trataremos de aprovechar en esta tesis los conceptos pensados y acuñados por el propio José Revueltas.

#### 1.4.8. El montaje

Revueltas adquirió otro concepto de crítica literaria en sus reflexiones sobre el medio cinematográfico. El "montaje" es un factor propio de la creación artística, en particular del cine. La metafora es su equivalente en la literatura; de modo paralelo, el discurso o transcurso sintagmático corresponde en la literatura al suceder de secuencias en el cine. <sup>54</sup>

Así ocurre a menudo en la obra de Revueltas, quien tanto aprendió del cine y a quien tanto hubiera podido deberle el cine mexicano. En "Ezequiel o la matanza de los inocentes", este recurso de montaje es llevado a extremos notables, no sólo a nivel metafórico, sino sintáctico y conceptual. El texto íntegro es una dilatada alegoría y un montaje empeñosamente tramado alrededor de unos pocos "elementos convergentes": Ezequiel, la niña, la madera, la llaga del sexo y de la culpa, el recuerdo, el escondido proceso de una transustanciación. En la página 123 de Material de los sueños, donde se encuentra dicho relato, podemos leer:

El aire era de vidrio (...)

Esta metafora monta uno en el otro a dos elementos normalmente ajenos, incluso límites el uno del otro, como ocurre con una ventana que nos protege de la intemperie. Hacer de ambos elementos uno equivale a fabricar un montaje, una suma o encuentro de seres y objetos, especialmente cuando el autor agrega un elemento de movilidad al escribir:

(...) era de vidrio, de humor vítreo, en el cual los cuerpos nadaban con ademanes inconclusos.

De un modo paralelo son montadas las ideas, los contenidos en un texto narrativo, poético o ensayístico. El aire, de vidrio, con-

lleva un elemento de significación muy poderoso, pues si el aire es de vidrio, entonces las reglas de juego de la percepción se alteran del todo: los pensamientos de Ezequiel, por ejemplo, pueden ser escuchados por los hombres del jardín (remordimiento de remordimientos, pánico de pánicos). Asimismo, el aire de vidrio convierte a la atmósfera entera (al relato entero) en un inmenso vitriolo alquímico, donde se lleva a cabo la transmutación de signos, de materia, de experiencias.

## NOTAS A LA ADVERTENCIA Y A LA INTRODUCCION

- 1 Cfr. revista Palos, núm. cit., pp. 2-30.
- 2 José Revueltas, Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas.
- 3 Jorge Cuesta escribió, en diversas ocasiones, que nuestra cultura debe nutrirse sin pudor de la cultura francesa; no especificó a cuál de todas las corrientes artísticas galas habríamos de suscribirnos. Tan sólo en novela, el siglo XIX francés nos ofrece cuatro grandes autores, cuatro grandes caminos: Balzac, Hugo, Stendhal, Flaubert. Desde mediados del siglo pasado, nuestros novelistas eligieron la cátedra de Hugo, justamente el autor menos moderno, menos actual. Revueltas comparte con él cierto afán de gigantismo, de cólera cósmica; con Flaubert, comparte un método de trabajo y una forma de caracterización de personajes. Poco parece haber tenido que ver con Stendhal, quien dedicó Rojo y ne-

gro "To the happy few".

- 4 Rosaura Revueltas, Los Revueltas. Véase el capítulo dedicado a José, pp. 134-182. El libro vale por el acopio documental y por la memoria fotográfica y anecdótica; pero sospechamos que Rosaura sólo remotamente supo a quién tuvo por hermano.
- 5 Escribe Antonio Gramsci: "Tolstoi ha sido un escritor 'mundial', uno de los pocos escritores de cualquier país que llegan a la mayor perfección en el arte, y que ha suscitado y suscita torrentes de emoción en todo el mundo, incluso en traducciones pésimas y en hombres y mujeres embrutecidos por el cansancio y que no tienen cultura elemental." (Antonio Gramsci, Antología.) Revueltas admiró esta cualidad tolstoiana de alcanzar, a un tiempo, la mayor perfección artística y la más vasta audiencia humana.
- 6 Véase, para precisar el concepto de especulación en Revueltas, las meditaciones de Bautista frente al espejo en Los días terrenales, pp. 128 y ss.
- 7 Fidel, sacerdote rojo, marioneta de un Comité Central del que depende como un ciego, es la antítesis ética y vital del mexicano corriente. Fidel es honesto hasta la tontería y el crimen; el mexicano es corrupto, acomodaticio, perezoso, desobediente, inepto a la hora de emprender vastas empresas colectivas. Fidel se asume como réplica viviente de sus compatriotas, pero su opción es igualmente descorazonadora, pues el sacerdote rojo carece de viveza frente a las mil sorpresas de la existencia cotidiana. El mexicano, por su parte, es un puro y emotivo existir, sin orden ni reflexión, un puro someterse a la malicia de la inmediatez.

- 8 También los personajes revueltianos padecen debido a cierta esquematización; su autor les asigna un valor alegórico del que difícilmente pueden escapar. Escribe Publio Octavio Romero, en la revista Texto crítico 2, dedicada en buena parte a la obra de Revueltas: "Es cierto que la pretensión simbólica de este personaje (Natividad, en El luto humano) salta a la vista de cualquier lector. No hay ninguna intención velada en la hechura del personaje y, en nuestra opinión, es el causante de que se derrumbe la novela." p. 85.
- 9 José Revueltas, Dormir en tierra, pp. 109-110.
- 10 Evodio Escalante, José Revueltas. Una literatura del "lado moridor", p. 16.
- 11 La acerba crítica de una tradición (una tradición de símbolos, y de las costumbres que interpretan y paralizan esos símbolos) se encuentra presente con especial claridad en los cuentos de José Revueltas. La compleja imagen que el escritor configuró, por ejemplo, de la religión ---digamos, de la tarea y las consecuencias del cristianismo en la historia de México y del mundo--- se manifiesta nítidamente en los tres cuentos analizados en este trabajo. Revueltas, en ciertos momentos, pretendió imaginar ---como Zaratustra--- una historia humana sin Crucifixión; la verdadera historia comenzaría a raíz de ese olvido.
- 12 José Revueltas, Las cenizas, p. 42.
- 13 Idem., p. 177.
- 14 Idem., p. 315.

- 15        Idem., p. 310.
- 16        En El hombre que fue jueves, Chesterton distingue ---con finísimo humor--- a aquellos que son artistas de aquellos que sólo se visten como tales. Distingue a los artistas de aquellos que viven en barrios de artistas, o artísticamente adornados. Distingue a los dramaturgos de aquellos cuyas vidas o cuyas fachas son intensos dramas. Distingue a los pintores de aquellos cuya presencia es todo un cuadro.
- 17        José Revueltas, Las cenizas, p. 278.
- 18        En esta novela, que ha dividido opiniones, Revueltas revisa también la relación profundamente hipócrita que puede establecer un individuo con la religión. La discrepancia entre los actos del protagonista y sus ritos es igual a la distancia entre su realidad y su apreciación de esa realidad.
- 19        Henri Lefebvre escribió el prólogo del libro Dialéctica de la conciencia, en el que Revueltas sustentó su imagen del mundo y su concepción del fenómeno del conocimiento. "José Revueltas", observa el estudioso marxista, "propone otra vía, una solución tal vez controvertible pero audaz. Fundamenta la dialéctica en la subjetividad: la conciencia, como conciencia social, al mismo tiempo individual y colectiva. ¿Se trata, en realidad, de un 'fundamento' filosóficamente hablando? No exactamente; Revueltas muestra 'en acto' las contradicciones; las muestra actuando en la conciencia." (p. 13) Estas líneas, que no desdichan lo apuntado por nosotros, caracterizan muy bien la posición de Revueltas dentro del pensamiento marxista contemporáneo.
- 20        José Revueltas, Los días terrenales, p. 322.

21 Para una historia de esta disputa, véase José Revueltas, Cuestionamientos e intenciones, p. 23 y ss.

22 José Revueltas, Los días terrenales, p. 322.

23 El contraamaestre Galindo, protagonista de "Dormir en tierra", encarna con agudeza esta contradicción: el niño a quien habrá de salvar la vida piensa que el "hombre malo" quiere echarlo al mar para que se ahogue. En efecto, Galindo lo arroja (al mar donde ha muerto su mujer, aquella que era "hermosa como un relámpago, y amaba como si matara"), pero armado con el único salvavidas del barco a pique. El niño jamás conocerá la altísima dimensión del acto de Galindo, "el hombre peludo", y mucho menos razonará la sutileza de que éste lo hizo movido por la más pura y originaria fuerza de solidaridad humana: la del autosacrificio que rescata a otro ser, en este caso un niño. La muerte de Galindo es heroica, y más heroica puesto que sólo Genaro, en tierra, advertirá la estatura de susacrificio.

Revueltas configuró, tal vez, con Galindo su imagen del hombre fundamentalmente ético: aquel a quien la conciencia y el pasado no vuelven medroso. Gregorio es hermano espiritual de Galindo.

24 Adolfo Sánchez Vázquez, en la obra citada en la bibliografía, define la ética como "la teoría o ciencia del comportamiento moral de los hombres en sociedad. O sea, es ciencia de una forma específica de conducta humana". (p. 22) Nosotros hablamos, no de la ciencia ética, sino de la ética que es objeto de esa ciencia.

- 25 A propósito de Flaubert, en una conferencia sustentada en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales (ENEP), en Acaatlán, estado de México, José Revueltas, pocos meses antes de morir, confesó que en toda su obra latía el deseo de "expresar el drama bovariano de la vida".
- 26 Lucien Goldmann, El hombre y lo absoluto, p. 47 y ss.
- 27 José Revueltas, Dios en la tierra, p. 11.
- 28 José Revueltas, Material de los sueños, pp. 102-103. En esta misma recolección de textos breves puede leerse también el titulado "Nocturno en que todo se oye", claro homenaje y parodia del estilo y la concepción de la literatura de Xavier Villaurrutia y en muchos sentidos de toda la generación de Contemporáneos. Se sabe que Revueltas aprendió con el tiempo a apreciar esta literatura.
- 29 George Bataille lo emplea como epígrafe de su Madame Eduarda, p. 11.
- 30 La religión otorga al hombre una conciencia de sus límites, y alivia el dolor de esa conciencia. Tal vez Revueltas se aproximó a ella debido a tal conciencia. Y la muerte es el límite supremo.
- 31 José Revueltas, El conocimiento cinematográfico y sus problemas, p. 36.
- 32 José Revueltas, Las cenizas, pp. 128-154.
- 33 Claude Roy, Stendhal por él mismo, p. 176.

- 34 George Steiner, Tolstoi o Dostoyevski. Un ensayo de antiguo  
criticismo, p. 104.
- 35 José Revueltas, Material de los sueños, pp. 49-79.
- 36 Idem, p. 66.
- 37 Ibidem.
- 38 Idem, p. 61.
- 39 Debemos a este libro gran parte del tono de nuestro ensayo.
- 40 C. G. Jung, Respuesta a Job, p. 23.
- 41 Idem, p. 25.
- 42 Idem, p. 7.
- 43 José Revueltas, Material de los sueños, pp. 61-62.
- 44 Idem, p. 62.
- 45 Ibidem.
- 46 " (...) la problemática de todos los escritores y la problemá  
tica misma del escribir, cosa muy diferente al mezquino y co-  
barde 'quehacer literario' ---como le llaman--- de que se ocu  
pa ese no-escritor, obsecuente, burocrático y vacío, que es  
el 'hombre de letras'. Hombre de letras, cierto, que no de pa  
labras, pues éstas son compromiso y combate: los literatos no  
pueden sino huir de ellas con la mayor prudencia." Prólogo del  
autor a José Revueltas, Obra literaria, p. 8.

- 47 Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones. Véase en especial el Capítulo X "El espacio sagrado: templo, palacio, 'centro del mundo'", así como el Capítulo VIII, "La vegetación, símbolos y ritos de la renovación", y, dentro de éste, el capitulillo "El árbol y la cruz", p. 267.
- 48 George Steiner, Obra citada, p. 21.
- 49 Como ejemplo de la complejidad de un término, sobre todo cuando se le emplea en la elaboración de literatura, véase Texto crítico 2, p. 61. En ese lugar, Revueltas apunta: "Los marxistas vulgares consideran que la dialéctica es progresiva, que va de lo menos a lo más, de lo atrasado a lo avanzado. Esto es falso, porque la síntesis puede ser absolutamente negativa, como en el caso de El apando. La síntesis dialéctica que sigue a la interpretación de los contrarios no da un más o un avance, nos da una cosa sombría y totalmente negadora del ser humano, y afirmativa dentro de la negación."
- 50 ¿Por qué no se estudia e interpreta la sintaxis de la canción popular, como ejemplo de una manera de ver y entender el mundo? Rasgos esenciales de nuestra mentalidad pueden ser descubiertos en ese lenguaje. Puede adivinarse, entre otras cosas, una constante aspiración a la elegancia, que se manifiesta en el uso de ciertos vocablos e hipérbatos. Revueltas tuvo un oído finísimo para captar y volver memorables algunos giros del pueblo; unas cuantas palabras en boca de sus mejores personajes bastan para expresarlos plenamente ante nosotros.
- 51 José Hernández, en Martín Fierro, intentó y obtuvo varias décadas atrás un efecto semejante.

52 En junio de 1982, Juan Rulfo declaró, en una entrevista publicada en el semanario cultural Sábado, que su mayor aspiración como narrador es la de ocultarse lo mejor posible en el habla de sus personajes. Existe, por lo demás, una distinción de fondo entre la narrativa de Rulfo y la de Borges: aquél desaparece totalmente, y sus criaturas lo desconocen por completo; Borges, por el contrario, es mencionado ---delatado--- por su protagonista al final de "Hombre de la esquina rosada". Comprendemos entonces que la historia ha sido contada a Borges antes que a nadie. Analícese, asimismo, el papel del narrador en "Pierre Menard, autor del Quijote"; se entenderá que el cuento es un homenaje secreto a Cervantes y una delicada parodia del hombre de letras francés; se entenderá que Borges ha asimilado perfectamente la enseñanza cervantina con respecto al papel del narrador. Nuestra curiosidad por este papel se debe, en gran medida, a los acuciosos Ensayos cervantinos. Escritura y vida, de César Rodríguez Chicharro.

53 José Revueltas, El conocimiento cinematográfico y sus problemas, p. 58.

54 En una entrevista a José Revueltas, transcrita en Texto crítico 2, puede leerse:

---Hemos notado que al pasar de un texto a otro usted emplea muchas veces una comparación. ¿Se puede pensar que la metáfora y la comparación sirven como bisagras para encadenar una escena a otra?

---Está muy bien observado eso; así es, en efecto: una imagen nos conduce por analogía a una serie sucesiva de imágenes y situaciones que pueden ser del pasado o inmediatas. Yo buscaba la simultaneidad en la medida de lo posible, la que nos hace fundir tiempos y espacios (...) (pp. 64-65)

CAPITULO PRIMERO

("Dios en la tierra")

### 2.1.1. Lo absoluto

El narrador de "Dios en la tierra" maneja las características acostumbradas en un buen comienzo de relato: la localización de éste en un espacio y un tiempo:

La población estaba cerrada con odio y con piedras.

La población genérica se sitúa en un tiempo pretérito, o más exactamente en un co/pretérito donde conviven dos o múltiples hechos, todos ellos pasados cuando se escribe su relación.

El narrador ocupa las cláusulas siguientes en la elaboración de una atmósfera y un tono. No aparecen aún los personajes terrenos, y sólo del protagonista divino se hace mención por primera vez.

En la segunda cláusula (la cual sintácticamente es sólo continuación de la inicial, como si se quisiera reforzar así la dureza del odio y de las piedras), el ojo del narrador se fija con mayor intensidad y precisión en el poblado, en sus puertas y ventanas. El realismo frío se ha roto desde la primera cláusula, cuando el narrador inserta un sustantivo humano (denotativo de la experiencia y el carácter humanos) donde hubiera podido esperarse uno material, semejante a "piedras".

Las palabras del narrador comienzan muy pronto, aun antes de presentar o hacer hablar a los personajes, a nombrar seres y parámetros absolutos: "Dios" (a quien se asocia con lápidas gruesas y profundas); "jamás"; "sin dimensión"; "inabarcables". Y la escenografía se traslada pronto de un lugar concreto (aunque genérico: "la población") hacia "entidades incomprensibles", abstractas, no espaciales sino temporales, en un desplazamiento que refleja con especial claridad cierto vaivén muy propio del espíritu de José Revueltas: apenas lo concreto es aludido, y ya saltan por todas partes lo absoluto, lo genérico, lo cósmico.

#### 2.1.2. La irrupción de una pregunta

Dicen la segunda y la tercera cláusulas:

Cerrada completamente como si sobre sus puertas y ventanas se hubieran colocado lápidas enormes, sin dimensión de tan profundas, de tan gruesas, de tan de Dios. Jamás un empecinamiento semejante, hecho de entidades incomprensibles, unabarcables, que venían... ¿de dónde? 3

La pregunta que interrumpe bruscamente este discurso es una de las cuestiones radicales en el pensamiento de José Revueltas. Los ríos de la vida y de la narración se detienen tan sólo para que el cun<sup>u</sup>ista efectúe esta interrogación fundamental: ¿De dónde proceden el empecinamiento y la incomprensión? ¿De dónde, el origen?

La dialéctica es un método de comprensión de la historia humana que trata de explicarla ---no a partir de un origen, una causalidad, una mano todopoderosa y ajena--- sino por medio del movimiento, del incesante devenir de la naturaleza y de su resultado, el hombre. El origen mismo, si importara su existencia, sería sólo devenir, puesto que para la dialéctica no hay causa inicial o final; existe en cambio un extremo y voraz proceso infinito de devastación y nacimiento, al cual el hombre no puede sino incorporarse.<sup>4</sup>

Al preguntar por el origen, Revueltas se remite a una interrogante extraña a la dialéctica, pero afín a la inquietud humana, al menos la de ciertos hombres. La contestación en este relato es apenas una pálida anticipación de las obsesivas reflexiones futuras de Revueltas:

De la Biblia, del Génesis, de las tinieblas, antes de la luz.

Aun así, la respuesta nos otorga una síntesis y una dualidad. Aquí se resume mucho de la meditación revueltiana; puesto que, si la primera parte de la respuesta presenta todavía un lindero conocido:

De la Biblia, del Génesis (,)

la parte final delata, en cambio, el espacio y el tiempo en los cuales pretendiera situarse el observador cósmico: en

las tinieblas, antes de la luz.

### 2.1.3. Una mediación decisiva

Más adelante, ese narrador en las alturas continúa tratando temas absolutos, y busca establecer las vinculaciones entre unos y otros. La más importante de ellas es la siguiente:

Era el odio de Dios.

La asociación incisiva entre "Dios" y "odio", asociación incluso a nivel acústico (nivel aprovechado implícitamente por Revueltas, pues al final se graba muy precisa una fusión: Dios-odio), nos orilla a la conclusión de que el odio es un absoluto divino y todopoderoso, sagrado y omnisciente —en tanto que Dios es devastador, vive solapado, enemistado con la vida y con los hombres. El narrador mismo, aun antes que los personajes, permanece aterrado frente a ese Dios de odio omnipotente, ese glaciador que se enfrentará en desigual batalla con los pobres militares:

Era difícil para los soldados combatir en contra de Dios.

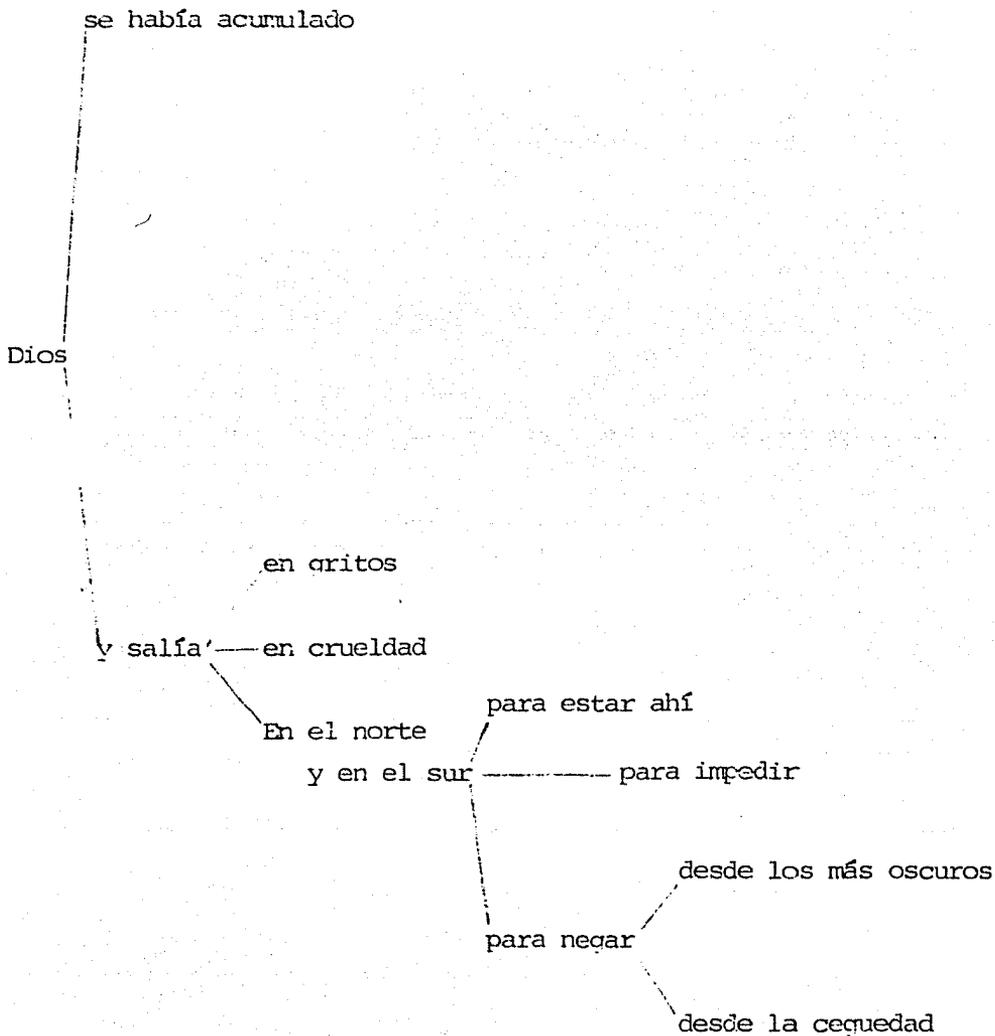
La desigualdad de la lucha entre el protagonista Dios y las criaturas terrenales nos hace pensar en antiquísimos textos, sobre todo porque esta lucha sólo es posible justo por la mediación del odio.

## EL TIEMPO EN EL LENGUAJE DE "DIOS EN LA TIERRA"

### 2.2.1. Análisis oracional

La estructura oracional más común en el dialecto del narrador de "Dios en la tierra" es la de una envolvente ramificación a partir de un sujeto y de una oración principales. Esta última se desdobra en dos o tres oraciones subordinadas circunstanciales: "Dios se había acumulado en las entrañas de los hombres como sólo puede acumularse la sangre, y salía en gritos, en despaciosa, cuidada dosa, ordenada crueldad. En el norte y en el sur, inventando puntos cardinales para estar ahí, para impedir algo ahí, para negar alguna cosa con todas las fuerzas que al hombre le llegan desde los más oscuros siglos, desde la ceguera más ciega de su historia." 6

Esquematicemos, para observar cómo un solo sujeto ("Dios") sostiene una enorme construcción:



La multiplicada repetición de preposiciones (en, en; para, para; desde, desde) marca claramente el tempo narrativo de "Dios en la tierra": el discurso que se enrosca en la inmovilidad más absoluta, rota apenas por desplazamientos semejantes a los de una ser-

piente en acecho. Esta estructura puede incurrir en excesos retóricos, pero posee la ventaja de una infinita flexibilidad en manos de un verdadero escritor.

Adviértase, por otra parte, que Revueltas juega con ramificaciones dobles y triples; pero véase también que, semánticamente, los términos no siempre pertenecen a un mismo campo. Así,

(...) en gritos (...)

(...) en crueldad (...)

(...) En el norte y en el sur (...) (,)

forman parte de tres espectros semánticos muy diferentes: los gritos, a un campo físico, colindante con la comunicación animal, o casi animal; la crueldad, a un campo de pasiones humanas; el norte y el sur, a un campo geográfico, espacial. Esto no hace sino expresar con más fuerza lo siguiente: la manera en que Dios, según la visión de Revueltas, ha abarcado los más disímiles campos de la acción humana.

El primer párrafo de "Las ruinas circulares", de Borges, presenta una construcción acumulativa semejante, pero si esquematizamos encontraremos por qué el párrafo de Borges tiene la intención (ampliamente conseguida) de transmitir una sensación de imperiosa voluntad y de vigil y arduo movimiento, en tanto que el párrafo de Revueltas se alcanza más bien un efecto de pesadez.

Escribe Borges: "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumergiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba en el flanco violento de la montaña, donde el

idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra." ʹ

Nadie lo vio \_\_\_\_\_

Nadie vio la canoa \_\_\_\_\_

el hombre taciturno

(pero) Nadie ignoraba que

su patria

era una aldea

en el flanco

(en) donde el idioma

(en) donde es infre-  
(cuente.

La estructura de Borges (consistente en tres oraciones principales paralelas, en las cuales se insertan tres adjetivos extraordinarios, que con un gran poder sintético describen las cualidades del personaje y de su procedencia y su pretensión: "unánime", "sagrado", "infinitas") está colmada de verbos en movimiento, y, digámoslo así, de humanidad y terrenidad pululantes. Por su parte, la estructura de Revueltas ---cargada de verbos en infinitivo, esto es, de verbos paradójicamente sin tiempo: infinitos--- denuncia nítidamente la conformación mental, la organización del mundo y del destino humano en la obra del escritor duranguense. Pues en "Dios en la tierra", Revueltas parece luchar contra su propio narrador, deseoso de abarcar la totalidad del tiempo y del espacio,

y rebelde a la inevitable particularidad de todo relato, atrapado siempre ---como la vida--- en un espacio y un tiempo ceñidos.

### 2.2.2. La mirada del narrador, creadora de metáforas

Parece ser antigua obsesión de Revueltas la de abarcar con las palabras, con la visión y el pensamiento, el más allá del horizonte humano, el diminuto horizonte que nos es dado atisbar en nuestras vidas: el joven Revueltas quiere crear un lenguaje de contextos totales, que narre hechos totales, sucesos simultáneos en la tierra y en el cosmos. "1"

"Dios en la tierra" sufre por ello de una escasísima referencia a contextos particulares en el espacio y en el tiempo. En "La palabra sagrada", el narrador ofrece desde el primer párrafo toda la información espacio-temporal y todos los antecedentes necesarios; "Dios en la tierra", por contraste, ronda por los espacios y tiempos totales.

La mirada del narrador ---esa creadora de metáforas y metonimias--- divaga por las grandes alturas en penumbra. Y aun intenta desbordar los límites que la imaginación, la geografía y la historia nos imponen. Es de notar que esa totalidad, ese desbordamiento de la totalidad, adquiere en "Dios en la tierra" tintes negativos, como fuerzas de obstrucción y de odio.

### 2.2.3. Nostalgia mítica en el anhelo de totalidad

La acción de "Dios en la tierra" parece suceder en un solo punto del pasado, en un solo pasado sin sucesión, un pasado siempre pasado, mítico, sin alusiones precisas de ninguna especie a cualquier siglo o país. Sólo en los diálogos aparecen, como en toda la narrativa de Revueltas, elementos y giros poderosamente mexicanos, populares, pero en este cuento esos giros son aún menores y menos determinantes que en otras piezas, Los días terrenales como ejemplo. Lo mismo pudiera situarse este cuento en un terroso ambiente mesopotámico que en una época de guerras de religión en Arabia o en México. Ese pasado mítico se refuerza estilísticamente con el uso del copretérito, con alternancias de un presente el cual es re nos un tiempo que un emblema de eternidad, de atemporalidad.

Pero no hay en todo esto una nostalgia del pasado histórico, de alguna bella época de la humanidad o del terruño, por la cual Revueltas suspiraría. El pasado mítico engendra una nostalgia mí tica en el anhelo de totalidad. Ese pasado mítico, simbolizado en la piedra de la primera línea, representa la inmovilidad del tiem po en la hora del odio, la petrificación de los hombres y de los dioses, de la tierra y de los cielos, en el acto del odio.

El odio es aquí la esencia de la piedra; la piedra es la materia, el argumento del odio. El estilo de Revueltas busca la petrificación porque intenta permanecer indisolublemente ligado con su objeto.

### 2.2.4. Participios, adjetivos, verbos

"La población estaba cerrada con odio y con piedras." La eficacia estilística de esta primera oración reside en la conjunción de dos elementos que en la vida cotidiana permanecen disociados para la conciencia: el odio y las piedras. Borges celebra en Shakespeare y en Cervantes el nacimiento de esta sorprendente cópula de objetos físicos y entidades mentales, derivadas (como en este caso) de acciones y conductas humanas.

Revueltas aprovecha este recurso para sintetizar poderosamente la intención sustantiva de su narrador:

(...) donde no cabían ni un alfiler ni un gemido (...) <sup>10</sup>

El uso de los participios —esos adjetivos verbales casi nunca ausentes de los mejores endecasílabos— permite a Revueltas prolongar una descripción al tiempo que paraliza su argumento:

(...) Cerrada con odio y con piedras. Cerrada completa mente como si sobre sus puertas (...) <sup>11</sup>

Los adjetivos, por su parte, son una constante esencial en la obsesión revueltiana por los ambientes cerrados, densos, lapidarios. Aparecen normalmente pareados, o incluso en grupos de tres o cuatro, acompañando a un solo sustantivo, determinándolo y remachando definitivamente el tono del relato. El narrador maneja magistralmente los adjetivos de muchas sílabas: tres, cuatro y hasta cinco sílabas:

(...) sus descomunales dedos de encina y de rabia (...) <sup>12</sup>

(...) y salían en gritos, en despacirosa, cuidadosa, ordenada crueldad (...) <sup>13</sup>

Pero son los verbos y la ausencia de especificaciones circunstanciales históricas (adverbios o complementos concretos, clarificadores) los que sitúan a la acción en ese pasado mítico que ninguna historia recoge.

Si repasamos los tiempos verbales de este relato, encontraremos que el copretérito es el tiempo preferido del narrador, aunque por momentos, más que un tiempo, sea un modo de encarar el acto narrativo, de situarlo en esa dimensión tradicionalmente legendaria, evanescente, de los más viejos cuentos orales, como si la imaginación ---que se niega al exceso de regionalismos--- encontrara en el copretérito (el tiempo con que también narramos nuestros sueños) su modo más familiar de expresión.

Revueltas maneja en "Dios en la tierra" un contrapunto verbal entre el copretérito y el presente, pero este último no es aún el verbo de los hechos simultáneos a su narración, sino más bien un presente conceptual, de aseveraciones atemporales y verdades imponentes:

Las rocas se mueven, las inmensas piedras del mundo cam  
bian de sitio, avanzan un milímetro por siglo (...)"<sup>16</sup>

Revueltas emplea el infinitivo para reforzar aún más el carácter de infinitud, el doloroso tono de indefinición en que se halla situado todo el cuento.

Un poco después de la mitad de éste comienzan a aparecer los verbos en pretérito absoluto, utilizados para expresar los parlamentos directos de los protagonistas y las acciones directas. El elemento gramatical se vincula fuertemente con el desarrollo del argumento, con el movimiento del discurso y los sucesos hacia el desenlace. El pretérito absoluto señala la hora de la acción y de

la historia.

El pospretérito (futuro hipotético) cumple la función de expresar las suposiciones, los deseos, las ambiciones, las conjeturas del narrador y de los personajes. Del maestro rural sólo averiguamos que, "febril y anhelante", su "corazón latía sin cesar", por haber rebelado el sitio del agua, la cual "bajaría por las gargantas y llegaría a las venas, alegre" (...).<sup>16</sup> Apenas trazado su retrato por un estado de ánimo y unos cuantas conjeturas, vemos, sin embargo, al maestro rural como al verdadero protagonista del relato, el único individuo en medio de masas y de fuerzas superiores, el único que se enfrenta a las turbas del odio, la conciencia que se crucifica.

"Ser" es el verbo más empleado en "Dios en la tierra": el verbo de la metáfora, de la fusión de los seres, de la confusión de los elementos. Revueltas lo emplea ante todo para acumular atributos sobre sus personajes y sus materiales; en copretérito, el verbo "ser" enlaza los objetos más pesados y torturantes:

Sus soldados eran grises (...) La respuesta era un silencio duradero (...) Era el odio de Dios (...)

El narrador emplea el presente cuando construye las oraciones más cristalinas, las únicas que destacan por su diafanidad sintáctica:

El agua es tierna y llena de gracia. El agua es joven y antigua. Parece (=es semejante a) una mujer lejana y primera, eternamente leal.<sup>17</sup>

La primordialidad del agua, su juventud, su novedad dentro del relato, se ven reforzadas en el estilo por la novedad de la conjugación en presente del verbo "ser".

## EL TIEMPO Y LO SAGRADO EN "DIOS EN LA TIERRA"

### 2.3.1. Símbolos y referentes

El mundo de objetos y símbolos presta al relato dos elementos antagónicos, que el narrador emplea para enfrentar a los protagonistas: el agua y las piedras. Las piedras, paradigmas de lo sólido, encarnan el símbolo del odio y de la incomunicación, y son instrumentos de que se vale el personaje Dios para sus obras. El agua materializa la fecundidad, la esperanza y la vida. Es instrumento del bien, pero dentro de una ética humana, no divina.<sup>16</sup> El precio de la vida (del agua en este cuento) es el sacrificio de un hombre expiatorio: el maestro rural que personifica el saber, o mejor dicho, el mínimo saber: dónde se encuentra el agua: el pozo de vida para los soldados.

Pero entonces el narrador declara:

(...) de odio, con mares pretificados (...)<sup>17</sup>

El odio como "mares petrificados" significa en ese momento, antes del desenlace, la petrificación y muerte del agua: la conversión de ésta en su contrario. Significa la enajenación del líquido salvador. Un mar petrificado es una síntesis de elementos, sí, pero síntesis en la muerte sin fin, esto es, una victoria dialéctica, pero victoria del odio y la extinción.

### 2.3.2. Agua sedienta

El personaje Dios asume aquí la forma suprema y aterradora de la sed ---sensación de agonía, frente a la cual el peor dolor parece preferible---, y esto tan sólo para no ser olvidado, puesto que presiente haber perdido su lugar como ónfalos del universo:

De Dios que había tomado la forma de la sed. Dios. ¡En todo lugar! Allí entre los cactus, caliente, de fuego infernal en las entrañas, para que no lo olvidasen nunca, nunca, para siempre jamás.<sup>21</sup>

### 2.3.3. Trasfondo histórico de una visión

Leamos a los historiadores de la Guerra Cristera y del sinarquis

mo mexicano para entender la conducta de Revueltas frente al fanatismo de su tiempo. El cuentista confrontó un ardor religioso que tomaba decisiones y manipulaba a enormes masas de campesinos y despojados sociales, quienes acaso habían convertido en rencor fanático su desaliento por los resultados de la Revolución de 1910. (O bien la actitud de tantos otros, que no se alzaron para alcanzar reivindicaciones sociales, sino más tarde para defender sus imágenes y creencias religiosas. Revueltas sólo intentaba expresar la manera en que el pueblo miraba a su Dios.)

Podemos describir dos comprensiones paralelas del fenómeno histórico en "Dios en la tierra": por una parte, la comprensión más próxima al hecho real, inmediato, de un pueblo atravesado por una disputa fraterna, un país inserto en la historia mundial y en su propio devenir, una nación dividida en facciones que intentaban e intentan mutuamente aniquilarse. Por otra parte, el narrador busca universalizar este contenido, y para ello disimula los hechos más patentes, y emplea un lenguaje de significados y significantes más vastos, que le permiten expresar una segunda comprensión, más personal: la del papel de Dios en la historia humana, una función radicalmente devastadora, más cercana al odio que al amor. Conjeturamos un contenido adicional a partir de esta segunda comprensión: la de una historia humana signada por el fenómeno crucial de la Crucifixión. Pero una Crucifixión sin Cristo; una Crucifixión padecida por todos los hombres, un maestro rural mexicano como ejemplo. Por todos los hombres, excepto por Cristo.

#### 2.3.4. Valores de una retórica bíblica

La retórica bíblica en Revueltas nos retrotrae a un tiempo mítico, en el que los sucesos y los individuos parecen más poderosos y más atroces, más sagrados que hoy en día. En la selección y empleo de esta retórica confirmamos la nostalgia de Revueltas por aquel tiempo superior del "verdadero sufrimiento", o bien un deseo de reinstaurar esa edad en el presente. Dostoyevski asocia la "destrucción y el caos" con el "verdadero sufrimiento". ¿Por qué el hombre debe orientar su voluntad hacia la destrucción y el caos, esto es, hacia el "verdadero sufrimiento"? ¿Mira la destrucción en torno suyo y no sólo no renuncia, sino que necesita de ellos para alimentar el "verdadero sufrimiento"? ¿La destrucción y el caos ---existen para que el hombre pueda experimentar el verdadero sufrimiento, que lo ata como nunca a los héroes de la redención y el sufrimiento: los héroes cristianos? La frase de Dostoyevski, epígrafe de "Dios en la tierra", vindica al cristianismo, pero en su estado primigenio y más atroz: en la necesidad de sufrimiento, de martirio.<sup>21</sup>

### 2.3.5. Seguir de cerca la mirada

Hemos querido seguir de cerca la mirada del narrador de "Dios en la tierra", y hemos encontrado que esta mirada es más de un poeta que de un prosista. Más aún, nos recuerda en su vehemencia la elaboración de murales en José Clemente Orozco y de composiciones en Silvestre Revueltas. El mural de Orozco, Cristo destruyendo su cruz, convierte en plástica, en mirada pura, algunas de las ideas coetáneas de José Revueltas.

El narrador revueltiano conterpla a los soldados, sus humildes pertenencias, y se esfuerza por crear poesía, luminosidad, por medio de la descripción de unos y otras. El ojo se aproxima con simpatía, para provocar simpatía, extraordinaria piedad por los seres y los objetos nombrados:

¡Y cómo son los soldados! Tienen unos rostros morenos, de tierra labrantía, tiernos, y unos gestos de niños in conscientemente crueles. <sup>22</sup>

Se trata de una mirada fiel a las paradojas, rica en comparaciones y en poderosos detalles:

(...) en sus polainas de lona o en sus paliacates rojos, donde, mudas, quedaban las tortillas crujientes, como matas secas. <sup>23</sup>

La poesía, aquí, escoge para nacer los detalles más tangenciales, las minucias más propicias para el desprecio, como si el narrador buscara reforzar ---destacando los rasgos más marginales de estos seres marginales--- el pavoroso contraste entre las fuerzas de Dios y las fuerzas del hombre. Tierra labrantía es la sustancia de estas criaturas, y matas secas su alimento. De tanto arrastrar el camino, los soldados se han convertido en el camino, en su aridez y soledad.

#### 2.3.6. La metáfora del agua y la tierra

Por contraste, Dios es aquella "presencia ausente" que Goldmann en contraba en el Dios de Pascal. Dios está hecho de materia dis- tinta de la del hombre, incluso opuesta a la sustancia seca y more na de las criaturas:

(...) porque El era invisible, invisible y presente, como una espesa capa de aire o hielo transparente o de sed líquida. <sup>2ª</sup>

José Revueltas ---el narrador cósmico; la mirada perpetua, tortuosamente universal--- encuentra que la distancia entre Dios y el hom bre es la distancia entre sustancias opuestas, dialécticamente ene migas. "Agua" es la constante de las tres comparaciones: "aire", oxígeno, "hielo", "sed". Los federales buscan el agua, y ésta se esconde detrás de las piedras, se oculta en la indiferencia, en el odio, en el mutismo de las poblaciones. La sed de Dios es la sed del hombre:

El mundo se hizo de agua y de tierra y ambas están uni- das, como si dos cielos opuestos hubiesen realizado nup cias imponderables. <sup>3ª</sup>

### 2.3.7. Nupcias imponderables

Dos cielos opuestos fundan los elementos del mundo, y se unen --- el hombre y el Dios--- si permanecen en su elementalidad. Y Revuel tas responde así a su pregunta por el origen:

Y del agua nace todo, Las lágrimas y el cuerpo armonioso del hombre, su corazón, su sudor. <sup>27</sup>

¿Se dice en este lugar que Dios es agua, elemento y origen? Respondámos que, si Dios permanece en su cualidad de agua, entonces asimismo es origen y elemento. Y de cualquier modo el hombre --- Caín--- está condenado a la ausencia errante y desoladora:

"Ni agua," Caminar sin descanso por toda la tierra, en persecución terrible, y no encontrarla, no verla, no oírla, no sentir su rumor acariciante. <sup>28</sup>

#### 2.3.8. Cristo en la narrativa de Revueltas

La figura del Hijo aparece en Revueltas desprovista de sus atributos habituales de majestad, redención, solidaridad con los humildes. Cristos serán todos los hombres, o ninguno; esto parece decirse constantemente entre líneas en la prosa revueltiana. El Nazareno se presenta sin espinas, descendido de la cruz, convertido en un individuo cualquiera, en un inspector contra los humanos:

Ver cómo el sol se despeña, cómo calienta el polvo, blanco y enemigo, cómo aspira toda el agua por mandato de Dios y de ese rey sin espinas, de ese rey furioso, de ese inspector del odio que camina por el mundo cerrando los postigos. <sup>29</sup>

### 2.3.9. Un juicio histórico

Una diferencia fundamental entre el pensamiento de José Revueltas y el existencialismo se produce por el tratamiento de lo sagrado por parte del escritor duranguense. Una preocupación mexicana ocupó a Revueltas en su obra teórica y en su narrativa; por ella hubo que abordarse tarde o temprano el tema de lo sagrado, el papel asignado a Dios por sus compatriotas en el curso de su historia.

Pudiera considerarse el cuento que analizamos como un juicio histórico a la figura de Dios, por sus actos en la vida de nuestra nación. No discute Revueltas ---entiéndase---, ni se discute en esta tesis (sería inoportuno y petulante) la existencia física o metafísica de Dios; tan sólo se confirma y se estudia su existencia histórica, en tanto que motivador de conductas entre los hombres. Es cierto que la historia es la historia de la lucha de clases, pero asimismo es la de la lucha del hombre con su idea de Dios, y la lucha de otro millón de cosas con otro millón de cosas.

Este Dios histórico es juzgado en un momento particular de la historia delimitada de un pueblo terroso y apenas naciente; pareciera como si Revueltas hubiera querido hacer concurrir en México las determinaciones y contradicciones de la historia universal. Pareciera como si hubiese querido vivir en un país trágico antes que en un país mediocre. La condensación poética de su prosa no era sino el reflejo de esta ansiedad.

### 2.3.10. El argumento

Harto preocupado por enfrentarse con Dios, Revueltas deja escapar un hilo de la narración y ésta queda difusa en su clímax. Porque, ¿cuáles son los pasos del profesor para dar agua a los federales, y cómo es que no escapa después con ellos? Todo es conjetura en torno de este dato primordial. Las orejas del caballo del teniente (como "una especie de signos de admiración") señalan en la lejanía un punto que más tarde será un hombre: el profesor.

Todo sucede en una porción de segundos o de minutos (¿o de horas?): la algarabía de la tropa frente al agua, el único momento de felicidad en el relato. ¿Y después? El narrador parece indicar una batalla, la inminencia de un combate:

Una masa que de lejos parecía blanca, estaba ahí compacta, de cerca fea, brutal (...) Era otra vez Dios, cuyos brazos apretaban la tierra como dos tenazas de cólera.<sup>30</sup>

¿En nombre de quién observa el narrador a la masa "de lejos" y luego "de cerca"? Las dos masas, la de federales y la de cristeros, parecen haberse unido en una sola rabia y en un solo crimen: el asesinato del profesor. Revueltas pierde de vista esta escaramuza terrena y sigue insistiendo en la única lucha que parece importar le: la batalla contra el Dios "que cuando baja tiene un solo ojo en mitad de la frente, no para ver sino para arrojar rayos (...)". Toda la evolución del pensamiento occidental con respecto de la imagen de Dios es cancelada aquí, y Dios es devuelto a su figura más apremiante y aterradora.<sup>31</sup>

El sacrificio del profesor aparece entonces como enteramente inútil desde el punto de vista del argumento: nada en el texto indica una delación, una persecución, una captura. No hay el menor indicio de que el maestro rural haya pretendido escapar, escudar-

se: su muerte parece deliberada, como si incoscientemente él hubiera intentado erigirse en redentor de esa turba que lo asesina, si bien al final resulta más bien una parodia de redentor, un cristo ridículo y mexicano, un crucificado como espantapájaros, un redentor levantado en vilo que al viento asusta a los pájaros y a los hombres en vez de reunirlos y tranquilizarlos; un profanador de las propiedades divinas, un hereje muerto por los idólatras en nombre de Dios (ellos mismos la mano de Dios).

### 2.3.11. El final

Ya otros estudiosos de la narrativa de Revueltas han destacado las cualidades del penúltimo párrafo de "Dios en la tierra". En él, el cuentista emplea el tiempo presente para referir una especie de receta macabra, un instructivo justamente didáctico para llevar a cabo sin tropiezos la muerte de un ser humano:

Para quien lo ignore, la operación, pese a todo, es bien sencilla. Brutalmente sencilla. Con un machete se puede afilar muy bien, hasta dejarla puntiaguda, completamente puntiaguda. Debe escogerse un palo resistente, que no se quiebre con el peso de un hombre, de "un cristiano", dice el pueblo. Luego se introduce y al hombre hay que tirarlo de las piernas, hacia abajo, con vigor, para que encaje bien.

Levantado con madera y por encima de la muchedumbre, Cristo es lieva

vado de nuevo como un símbolo primordial por la tierra mexicana.  
Cristo es crucificado otra vez en nuestro suelo:

De lejos el maestro parecía un espantapájaros sobre su estaca, agitándose como si lo moviera el viento, el viento que ya corría, llevando la voz profunda, ciclópea, de Dios, que había pasado por la tierra.

## NOTAS AL CAPITULO PRIMERO ("DIOS EN LA TIERRA")

- 1 José Revueltas, Dios en la tierra, p. 11.
- 2 Véase Publio Octavio Romero, "Los mitos bíblicos en El luto humano, en Texto crítico 2, p. 83: "Por medio de la tercera persona omnisciente y el constante cambio de punto de vista, Revueltas yuxtapone dos secuencias narrativas que se desenvuelven dentro de coordenadas tempo-espaciales diferentes. En la primera, el narrador nos cuenta en forma cronológica los sucesos de un presente inmediato (...)". A propósito del narrador omnisciente, George Steiner observa con perspicacia que Tolstoi prefirió manejar dicho narrador porque lo encontraba más semejante a Dios. Dostoyevski, menos soberbio, introdujo en la literatura el narrador humano, imperfecto, tan enterado de los hechos como un cronista o como cualquier curioso. (George Steiner, Tolstoi o Dostoyevski, p. 127.
- 3 José Revueltas, Dios en la tierra, p. 11.

- 4 Léanse las declaraciones de Revueltas cuando surgió la polémica en torno de Los días terrenales (Cuestionamientos e intenciones, p. 25); adviértase su desencanto por la agresiva ignorancia del lector mexicano de estos imprescindibles implementos. Véanse asimismo estas palabras: "Pues como yo soy dialéctico materialista, el arma de la dialéctica me ha servido increíblemente; he estado tratando de perfeccionar lo más que he podido un concepto de dialéctica y su aplicación a la literatura. Siempre estoy aconsejando a los compañeros escritores; estudien dialéctica, estudien a Hegel, porque la riqueza del instrumento es increíble, es verdaderamente mágica, si no fuera contradictorio usar la palabra magia." (Texto crítico 2, p. 63)
- 5 José Revueltas, Dios en la tierra, p. 11. Nótese la estructura de tréadas, que ya en el estudio "El apando: Metáfora de la opresión" (Texto crítico 2, pp. 40-66) se señala como constante en Revueltas.
- 6 José Revueltas, Dios en la tierra, p. 11.
- 7 Idem, p. 12. Previamente, Revueltas ha escrito: "Hasta un descreído no puede dejar de pensar en Dios". Esta frase denuncia el contradictorio espíritu del narrador.
- 8 Ibidem.
- 9 Jorge Luis Borges, Obras Completas, p. 451.
- 10 Este afán de totalidad no es extraño en un país donde cada nuevo pensador se ve obligado a meditar toda nuestra histo-

ria, nuestro carácter, nuestras perspectivas, como si a cada momento se borrarán los frutos obtenidos hasta entonces.

11 José Revueltas, Dios en la tierra, p. 12.

12 Idem, p. 11.

13 Ibidem. Compárese con el aliento expresionista de muchos murales de Orozco.

14 Ibidem.

15 Ibidem.

16 Idem, p. 14.

17 Idem, p. 13.

18 Véase Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones, Capítulo VI, "Las piedras sagradas: epifanías, signos y formas".

19 José Revueltas, Dios en la tierra, p. 13.

20 Idem, p. 14. El estilo intenta aquí reproducir un tono apocalíptico. Este discurso del narrador, empero, se ve roto ocasionalmente por la incursión de voces populares de los personajes que han abandonado el lugar a la desolación: "Para eso eran las puertas, para cerrarse". Esta estructura nos recuerda aquella, tan coloquial: "Para que se le quite."

- 21 Frente a este cristianismo aterrador, podemos señalar el cristianismo plácido, blanco, del Flaubert de Un corazón sencillo.
- 22 José Revueltas, Dormir en tierra, p. 12.
- 23 Ibidem.
- 24 Lucien Goldmann, Obra citada, pp. 25-49.
- 25 José Revueltas, Dios en la tierra, p. 12.
- 26 Idem, p. 13.
- 27 Ibidem.
- 28 Ibidem.
- 29 Ibidem. Escribe Publio Octavio Romero: "Y si existe (en Revueltas) la intención de divinizar al hombre, con la figura de Cristo haría (sic) Revueltas lo contrario, lo humaniza." (Texto crítico, p. 86)
- 30 José Revueltas, Dormir en tierra, p. 15.
- 31 Ibidem. Véase, a propósito del "ojo divino", "El apando: Metáfora de la opresión", p. 57. La mirada es atributo divino. El "Carajo", tuerto, simboliza con el ojo sano un poder cercano a Dios, y con el ausente una limitación humana.
- 32 José Revueltas, Dios en la tierra, p. 16.

## CAPITULO SEGUNDO

("La palabra sagrada")

## EL TIEMPO Y EL ESTILO EN "LA PALABRA SAGRADA"

### 3.1.1. El argumento

Escrita en 1953 y aparecida en 1960, en el volumen Dormir en tierra, "La palabra sagrada" es una acerada crítica de los principales mecanismos de conducta de la sociedad familiar mexicana. El cuento es también una fina anticipación de las consecuencias que habrían de provocar esos mecanismos en los individuos y en las clases sociales.

Alicia, joven estudiante de Secundaria o Preparatoria, yace en cama, envuelta por las atenciones de su padre viudo, del rector del instituto, de una enfermera y de la curiosa servidumbre. Revuel<sup>ta</sup> sienta al padre en una mecedorcita de juguete ---símbolo de una inadecuación de sensibilidad y pensamiento--- y acuesta a la hija en una habitación decorada por el padre con motivos infantiles, ab surdos ante la sensualidad aquella de Alicia, quien secretamente ha dejado de ser la niña que aquél aún mira y adora. Ella ---quien to ma su nombre, irónicamente, de la Alicia tradicional del país de las maravillas--- gime y llora para no decepcionar a los presentes, para no ser inferior a la tragedia, la tramoya de tragedia que las

circunstancias y la tontería han montado en torno de su persona.

Discuten el padre y el rector, y quien lee se informa así de que un tal maestro Mendizábal ha hecho cosas inenarrables con Alicia, cosas que el padre y el rector mencionan con eufemismos: con inocultable pánico. La narración se bifurca entonces en dos relatos paralelos: la historia de la violación de Alicia y la del velorio del tío Rey, el cual vuelve a ocurrir en la memoria universalmente dichosa de Alicia:

De todos los recuerdos de su niñez, éste era el más fascinante para Alicia. J

Una larga exposición de la hipocresía mexicana es el velorio, al cual no asiste sino de lejos la única criatura que ha amado al difunto: una querida, la "viuda ilícita", quien se suicidará días después en un cuarto de hotel, cometiendo el único acto pleno de sinceridad de todo el relato. El padre sólo está preocupado por ocultar el estupro ante la opinión pública, o bien convencer a ésta de que Alicia es del todo inocente, por lo que aún puede portar dignamente el vestido blanco de un futuro matrimonio. Para evitar el concurso de un médico, Alicia se revuelca en un fingido ataque nervioso a la vista de uno de aquellos que el cuentista llamó "sacerdotes de confianza".

Por fin, luego de innumerables enmascaramientos, ocurre después el pausado correr de velos de la verdad, no ante el padre --- quien permanecerá siempre ignorante--- sino ante el lector: Alicia y su novio Andrés fueron descubiertos por Mendizábal en el desván de la escuela, mientras sostenían un encuentro amoroso. El maestro ---confundido, triste--- ordena a Andrés escapar por la ventana, en tanto que decide bajar por la escalera con la muchacha. Alicia, al recordar esta escena, vuelve a sentir deseos de matar a su maestro.

Cuando se disponen a salir, escuchan con terror que alguien sube por la única escalera. "El rostro de Mendizábal había palidecido hasta lo sobrenatural. ---Grite usted ---exclamó con una inspiración súbita al tiempo que le desgarraba el uniforme de un tirón---, ¡grite por el amor de Dios, yo me haré responsable de lo ocurrido!" 2.

De nuevo encontramos aquí, como en la estructura narrativa de "Dios en la tierra", a un hombre que sustancialmente se sacrifica, un héroe que provoca el pecado a fin de tener motivos para la redención:

El empleado que acudió a los gritos de Alicia (...) 3

Nos enteramos así que fueron los gritos los que llamaron al hombre, los que causaron el tonto sacrificio. 4 El maestro reconoce su culpa, en tanto que Alicia ---quien en su recuerdo del desván se ha trasfigurado momentáneamente en "el ángel del tiempo"--- rememora la época cuando Andrés y ella asistían a un hotel de paso; rememora la noche cuando la dueña del hotel le propuso recibir a otros clientes, unos amigos, "decentes, por supuesto". 5

Desde entonces, Alicia prefirió el desván. Ahí hacían el amor entre los polvorientos, antiguos mapamundis, los globos terráqueos inservibles, las miniaturas de un universo en extinción y olvido.

El cuento concluye en la misma recámara del principio, cuando la tía Ene llega a visitar a Alicia y se inclina hacia ella con los ojos arrasados en lágrimas. Alicia lanza un aullido furioso, lleno de angustia, pero la zorra no ha venido a denunciarla, sino a declararle su complicidad, a pronunciar para Alicia la palabra sagrada, "una de las cuantas palabras sagradas que tiene el lenguaje humano para expresarse". 6

### 3.1.2. El tiempo y el estilo

Como fruto que fue de un proyecto más ambicioso ---una novela--- "La palabra sagrada" conserva elementos novelísticos en el estilo del narrador, un estilo mucho más amplio y caudaloso que el de "Dios en la tierra". Si en este último la sed y la ausencia de agua asfixian el tiempo y el estilo, y los reducen a su máxima contención (aun a costa del argumento), en "La palabra sagrada" parece gestarse un relato de largo aliento:

Ahora ya no, aunque todos se empeñaran en lo contrario, sin que ella, por su parte, ofreciera resistencia alguna.<sup>7</sup>

Tal utilización de frases circunstanciales entrecomadas ("por su parte") permite al narrador ir elaborando un fuerte tono de ironía que fructificará más adelante en una burla escalonada y total contra las principales conductas humanas: la humildad y la vanidad, el miedo y el orgullo, el tonto sacrificio y la hipocresía. El libro entero de Dormir en tierra es el libro revuelto de la hipocresía:

Ella pensó que lo indicado era gemir (...)<sup>8</sup>

La enfermera rompió a llorar con un hipo conmedido y llono de agradecimiento.<sup>9</sup>

En este cuento, que se burla de la sinceridad a destiempo, de la

sinceridad ridícula, que se mofa de los actores ineptos en el impracticable drama cotidiano, encontramos de nuevo la inquietud reueltiana por las distancias existentes entre un ser humano y sus semejantes, distancias que la palabra oral ---el diálogo o la conversación--- parece ahondar antes bien que suprimir. Sólo la palabra sagrada ---el popularísimo y empleadísimo vocablo "puta", arrojado a Alicia por la tía Ene--- logra atravesar la maraña de incomunicación y de impotencia tejida por la hipocresía y por la insana estupidez.

Con respecto al tiempo, en "La palabra sagrada" debe notarse el respeto del narrador por el tiempo cotidiano. No ocurre aquí la habitual alteración del ritmo más semejante al ritmo de la vida corriente, sino cuando Alicia se convierte en "el ángel del tiempo". El estilo se ajusta a la intención sustantiva de hacer hablar a las acciones por sí mismas, a la intención de elaborar un retrato en el que aparezca toda la familia mexicana. Los elementos utilizados responden al deseo de construir un espejo, ante el cual ni los más hipócritas pudieran disculparse.

El tiempo es espacio; el espacio, tiempo. "La palabra sagrada" comienza y concluye en un mismo espacio narrativo, en un mismo instante. Su duración real es tan sólo la de los recuerdos de Alicia, en cuya mente ha ocurrido toda la actividad medular del cuento. Porque su cuerpo no se fue jamás de la recámara.

## IMAGENES DE LO SAGRADO EN "LA PALABRA SAGRADA"

### 3.2.1. Un cuento teatral, un cuento ritual<sup>10</sup>

El argumento de "La palabra sagrada" se halla cimentado en la exploración de la teatralidad humana, con muchas de sus consecuencias y provocaciones. El eufemismo de los personajes de palabra y actitudes permite al narrador solazarse en una prosa señaladamente burlesca e inquisidora. La hipocresía es el eufemismo de los rostros; los eufemismos son las marionetas del lenguaje.

Las conductas del padre y del rector deben mirarse como un modesto eufemismo pero a la vez como un arcaísmo; los ojos de Alicia denuncian y trasfiguran en grotescas cada una de sus decisiones y sus poses. Es evidente que el narrador comparte con ella la algarabía del desprecio y el gusto por el engaño milagrosamente puesto a salvo.

Fundado en la hipocresía y en la insolencia del desenmascaramiento, el relato sólo puede terminar cuando la hipocresía encarnada en Ene se aproxima a la insolencia materializada en Alicia, y se hermana con ella: la hipócrita perversa ---que no pueril, como

lo es el padre— desenmascara a la hipócrita insolente, pero le concede seguir siendo cínica y a la vez hipócrita, de modo que la sociedad no la arroje de su sitio. El círculo queda así cerrado al rededor de la hipocresía y dentro de ella.

No deja de perturbar, asimismo, el que en un cuento llamado "La palabra sagrada" se valoren sobremanera la ilegalidad y la rebeldía contra el matrimonio, representadas por la amante del tío Reynaldo, la viuda ilegítima y secreta, cuyo suicidio es el único acto desprovisto de máscaras indignas.

Por otra parte, advertimos que dos mujeres asumen la conducción del relato, en tanto que los hombres —el padre, el médico, el rector, el peluquero (todos ellos, significativamente, apelados sólo por su profesión o por su rol familiar), el maestro Mendizábal y el mismo Andrés— no son sino títeres de la mascarada dispuesta por Alicia y Enequina. Resulta decisiva la pusilanimidad de los varones; el padre anula al rector; el rector, al padre, Mendizábal neutraliza los actos de Andrés, y viceversa, Revueltas intenta decir la verdad acerca de cómo se ha distribuido el poder real en nuestra gran familia. 11

### 3.2.2. La cosificación del ser

En "La palabra sagrada" predomina un diálogo sin palabras, una comunicación gestual, gutural, plena de suspiros y de malos gemidos. Revueltas retira la palabra a sus personajes para acentuar su animalidad, la radical ausencia de libertad ética en sus decisiones, sus determinaciones. Todos ellos disputan por un trozo de congoja

como un grupo de fieras por un trozo de carne fresca. Entre ellos, toda voluntad consiste exclusivamente en la escenificación de la mayor sinceridad posible, de la mayor comprensión del mundo frente a la desdicha, por supuesto la desdicha ajena.

El narrador, luego de referir las conductas de los personajes, se relaciona con ellos, los escarnece y los deshumaniza, convirtiéndolos en maniqués, en animales, en caretas. Evodio Escalante ha escrito ya, con acierto, acerca de la "animalización del hombre", por parte del narrador revueltiano.<sup>12</sup> En "La palabra sagrada" podemos hablar también de una "cosificación del ser, del alma", a los ojos de José Revueltas; la enfermera, por ejemplo, no es sino "la abominable estatua de yeso, con sus suspiros en aquel cuarto de niña". El narrador prefiere razonar que sus personajes son cualquier objeto antes que seres humanos.

Por contraste, el uniforme escolar de Alicia conserva aún una vida palpitante, sensual, magnética, cuando una recamarera lo recoge del suelo y lo aprisiona "pensando quién sabe qué inmundicias, con una inaparente y furtiva crueldad."<sup>13</sup>

Pero si los humanos se cosifican, los objetos, en cambio —y obedientes a una inversión o subversión muy estimada por Revueltas—, se humanizan; así, la bacínica es "aquel pequeño y redondo vientre sucio".<sup>14</sup>

Esto sucede como si el alma que han perdido los hombres fuera a depositarse en los objetos más humildes e impensados.

### 3.2.3. Los mitos sagrados de nuestra realidad: la madre

La madre de Alicia es también blanco de comparaciones con objetos inanimados, en los cuales la pérdida del alma se asocia con la ausencia de fuerza (la inanimidad con la inanidad). La castidad de la madre, su pureza exterior, su inocencia con respecto de los actos de su hija, le ganan semejanza con una "limpia (y blanca) olla de peltre".<sup>15</sup>

"Doméstica y tranquila en el fogón", la madre, ya muerta cuando suceden los hechos de "La palabra sagrada", es recordada por Alicia con "una ternura no exenta de ironía".<sup>16</sup>

Ternura e ironía son los únicos sentimientos posibles en una hija frente a la mujer que la hizo nacer, pero que partió de la vida sin haber sospechado las opciones de placer y burla que ofrece el poseer un cuerpo, y un mínimo de libertad sobre ese cuerpo. La mujer domina con él al hombre, insaciable, invariablemente lascivo; pasa gozosamente por encima de la autoridad.

Alicia, por ser el único personaje que asume su libertad, conserva en todo momento su estatura de ser humano. Más aún, Revueltas la trasfigura en el ángel del tiempo durante el contrapunto cósmico en el desván de la escuela, y la despoja así de sus determinantes corporales, elevándola por encima de las bestias, de los objetos y los hombres.

#### 3.2.4. Alicia, antítesis

Ternura e ironía engendra la madre en Alicia, por ser representante de un mundo estoico y sano, abnegado, "sin desórdenes", un mundo regordete y metódico y menudo, ansioso de laboriosidad y de virtudes, dispuesto a menospreciarse para que el varón, el compañero —"el vapor"— ascienda en la escala social sin encontrar discor

dancias íntimas: "con el ordenado y metódico puchero que rumprea a los intervalos precisos en que el vapor levanta la tapa." 17

Pero todo el bien acumulado en años por la madre de peltre encuentra su negación psicológica, social y dialéctica en Alicia, la hija de su vientre. Porque esta madre blanca, dueña de "las ideas más sólidas y sencillas acerca de la familia", lleva en sí misma el germen de su negación, su solapado fracaso (que es por lo demás un éxito en otro orden de misterios y posibilidades sociales).

Alicia se entrega para cozar, para rebelarse, para dominar. Sabe que en su vagina se halla el pozo de tentaciones que debilita invariablemente a todos los hombres, incluido de antemano el hipotético médico que habrá de revisarla.

Finalmente, la muchacha se las entiende para que ni el padre ni el rector averigüen del todo su secreto. Ambos se dejan engañar (desean ser engañados) por los síntomas hipócritas de Alicia, y los interpretan como señales de dolencia, cuando en verdad lo son de alegría; la de haber salvado el frágil secreto: "Alicia había suspirado con una dicha burlona, que se interpretó como de inenarrable dolor." 18

### 3.2.5. Un patriarca derrotado

El padre es incapaz de comprender la transición de esta dialéctica. Y se condena por ello al ridículo, a la ignorancia de la vida misteriosa de su propia hija. El padre carece del sentido del tiempo; pretende perpetuar un estado de cosas que la realidad misma ya no tolera. 19

Revueltas descarga en él su coraje contra todo anhelo de inmovilidad, de institucionalización, de detención ideológica que tiene el interés de abolir el cambio cuando la realidad presente satisface.

Una importante zona de la sociedad mexicana se retrata en el padre: el desconocimiento de la otra vida de su hija es símbolo de una realidad que se escapa, lo desborda. Su papel arquetípico de padre ya no es asumido, respetado por su hija. No existen los lazos tradicionales de sumisión, influencia (consciente e inconsciente), incluso explotación. Alicia se levanta ---con humor--- por encima de las ataduras; es huérfana y es libre.

Revueltas acaso intuía, en 1953, el surgimiento de caracteres semejantes; esperaba acaso que tales personajes abandonaran las páginas literarias y se instauraran en la realidad, a fin de dominarla. En la década de los sesenta las Alicias inundaron las calles y las casas, y buscaron transformar radicalmente las relaciones humanas, justo a partir de la orfandad anímica.

### 3.2.6. Una palabra, centro sagrado

Dos elementos de este relato interesan a nuestro análisis del tiempo y lo sagrado en la obra literaria de José Revueltas. El primero apunta a la sacralización de la palabra "puta" ejecutada en el párrafo final. En éste, la palabra sagrada se manifiesta como secreta y a la vez definitoria, como indecible y sin embargo susurrada. La palabra sagrada, notablemente, se vincula con el sexo y no con la abstinencia, con la astucia y no con el bien abnegado.

El reino de la palabra sagrada es, en verdad, el reino de lo clandestino, del placer ilícito, de la herejía. Se pronuncia la palabra sagrada delante de un espacio sagrado: la cama, espacio de placer y de dolor, de amantes y de moribundos; espacio donde las palabras profanas se desvanecen para dejar sitio a "una de las cuantas palabras que tiene el lenguaje humano para expresarse". Y luego de esta rigurosa selección nos es posible dibujar el universo revueltiano, con su centro sacro y cosmológico, señalado por el ejercicio sexual humano, o, más precisamente, por un cuerpo y un lecho de mujer. En torno de este centro giran los hombres convertidos en vertiginosas marionetas, en animales de trapo o de relojería, en actores de un drama que los hechiza pero cuyos signos malinterpretan y para el cual no se encuentran preparados.

### 3.2.7. El ángel del tiempo

Hemos sugerido que la furia divina de "Dios en la tierra" nace del asombro de Dios cuando mira perdido su sitio como centro de la esfera del universo. Por eso Dios hace experimentar sed a los hombres: "para que no lo olviden nunca, nunca, para siempre jamás". El cuento "La palabra sagrada" nos insinúa la entronización de un nuevo centro del universo, no sagrado, sino profano, más aún, radicalmente blasfemo (un sexo horadado de mujer), alrededor del cual se conforma el universo del Dios y de los hombres.

El segundo aspecto interesante para nuestro análisis apunta al carácter de Alicia, la hembra, la señora del centro universal. El estilo de "La palabra sagrada" se distingue por su humor implaca-

ble, así como por la intransigente vivisección, naturalista, destacadamente terrena, efectuada por el narrador, quien contrasta aquí con el observador cósmico, el guerrero de "Dios en la tierra". Un solo instante se distrae la mirada neonaturalista en "La palabra sagrada": cuando Alicia, sola en el desván, se trasfigura en el ángel del tiempo y pasea por los espacios siderales y mira la tierra como una pequeña esfera de polvo y de culpabilidad. En ese momento se produce una superación del realismo ---pero a partir de él--- como muy pocas veces en la literatura mexicana: un solo símil (Alicia, Ángel) y un lugar propicio (el desván de una escuela) bastan para acrecentar y expresar los símbolos de una cosmogonía:

Porque Alicia había pensado antes de que Andrés llegase a la cita que ella era un ángel, el ángel del tiempo, que vagaba por el espacio después de la muerte de los universos, el ángel del desván, un inspector de las ruinas siderales, Sus movimientos abarcaban distancias sólo concebibles en años luz, inconcebibles."

Ángel era entre los griegos el mensajero; Alicia es el mensajero de los tiempos, el alado portavoz de una majestad, la de sí misma, orgullosa por el universo:

Un pie que avanzaba, una mano que se extendía, el ángel solo y soberano en medio de la eternidad."

El ángel posee el tiempo absoluto, y contempla cómo han fenecido los dioses, los símbolos y los valores sustentados en los tiempos antiguos:

Allá lejos, derribado como un guerrero antiguo, estaba Saturno con su escudo roto, Venus partida en dos, con la

superficie llena de cenizas; Marte sin mandíbulas, abierto, triste; Mercurio con los pies rotos, cadáveres quietos en la extensión sin nombre. <sup>22</sup>

Saturno ---saber---, Venus ---amor---, Marte ---fortaleza y valentía---, Mercurio ---diligencia---, son ya tan sólo cadáveres cuando el mensajero los contempla en medio de la noche de los tiempos. Y, de entre los muertos gigantescos y los monumentales planetas silenciosos, aparece una mota de materia sideral, el planeta más breve y orgulloso, "el más muerto de todos los planetas, porque probablemente era el único entre todos que había visto y oído, el único que había contemplado a los demás y les había dado un nombre, un peso, una dimensión, un sitio, el más sabio y triste de todos los planetas." <sup>23</sup>

Estremecedoramente, Alicia y Revueltas lamentan, con piedad, los alcances más ambiciosos y felices de los hombres: la sabiduría racional, ordenadora, soberbia hasta el satanismo y la tristeza:

El ángel del tiempo miró con pena profunda a esta culpable esfera, cuya muerte parecía ser la más amarga de todas. <sup>24</sup>

He aquí al ángel, el mensajero que recoge los tiempos y los anticipa, y a la esfera, la imagen de la totalidad, acusada de actos in-nombrados, de perversiones terriblemente mantenidas en silencio. Pues, ¿de qué es al fin culpable la esfera, la casa de los hombres?

En otro tiempo estuvo poblada por unos animales impiadosos y ciegos, que hablaban y lloraban, reproduciéndose tercamente, con una esperanza llena de furia. <sup>25</sup>

Tal vez Revueltas eligió la profecía como género literario cuando descubrió que las contradicciones en el mundo le impedirían alcanzar una síntesis en el presente; tal vez descubrió en un futuro apocalíptico la única posible disolución de las contradicciones.

De todos los cadáveres del universo ése era el más necesitado de compasión, a causa de sus culpas, y entonces el ángel extendió el índice para escribir sobre aquella superficie una palabra, la primera palabra sagrada que lo reviviese. 26

Dicha palabra, inscrita sobre toda la tierra ---y que luego borrará el maestro Mendizábal--- es la palabra "Amor", pero el amor carnal, individualizado, gozoso, ilícito, secreto: "Andrés, Amor" (en este momento el relato regresa a la realidad inmediata). Las ciudades resucitan, ansiosas, al solo conjuro de la voz y el índice todopoderoso del amor sexual, aquel que todo lo abrasa y lo enloquece. ¿Por qué Revueltas asiona al bueno del maestro Mendizábal la melancólica tarea de borrar con la mancha del saco la palabra sagrada, la originaria, la esencial?

### 3.2.8. El ángel egipcio

El naípe XIV del Tarot es conocido como La templanza y también como El ángel del tiempo. No sabemos si Revueltas se valió conscientemente de este simbolismo (escribiendo un relato secreto y ocul-

tándolo como en un palimpsesto), o si debemos apelar a algún concepto de adquisición y tratamiento inconscientes. Las analogías que hallamos entre la criatura revueltiana y la descripción de la carta en El tarot, de Frank Lind, nos animan de cualquier modo a ensayar este esbozo de interpretación.

Según Lind, en este naípe, que significativamente sigue al naípe XIII de La muerte, debe mirarse una "representación del fluir del tiempo, desde el pasado, a través del presente, hacia el futuro".<sup>27</sup> Este dato conviene con nuestra hipótesis de que Alicia simboliza el anhelo revueltiano de instaurarse en el más allá del tiempo, en un futuro mítico, en el tiempo de la visión y de la profecía. Cansado del presente, agobiado por las contradicciones nacionales, Revueltas ansió edificar su visión del tiempo y de la historia a partir de parámetros que nadie hasta entonces había buscado: desde un pasado absoluto hasta un futuro total. Y para esto se valió de las dos vasijas del ángel del tiempo, entre las cuales fluye incesante el suceder.

"Cuatro cuerpos tiene el hombre: el espiritual, el astral, el etéreo y el físico. El espíritu debe fluir dentro del cuerpo astral y purificarlo."<sup>28</sup> Aun en sus momentos de mayor pesimismo, Revueltas buscó la forma de una sobrevivencia del espíritu; buscó las vasijas en que debían depositarse los vinos sagrados durante los días tenebrosos:

Esta carta sigue a la de La muerte; por ello podemos compararla con la regeneración espiritual ---luego de la extinción del viejo yo---, y al líquido que fluye de una vasija a otra llamarlo purificación del alma, como ocurre con el agua bautismal.<sup>29</sup>

No podemos asignar al ángel del tiempo en "La palabra sagrada" un

valor puramente negativo, apocalíptico; por ello recurrimos a esta interpretación: con el afán de matizar el pesimismo revueltiano con un elemento ---por lo común soterrado (así como soterrado existe y actúa nuestro inconsciente, aun el de Revueltas)--- de esperanza y de liberación. En el análisis de "Ezequiel o la matanza de los inocentes" podrá hallarse este elemento de una manera más vasta y más definitiva.

## NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO ("LA PALABRA SAGRADA")

- 1 José Revueltas, Dormir en tierra, p. 18. El autor no atribuye a la niñez o a la pubertad los admitidos atributos de candor y pureza. Denuncia en ellas el morbo y aun el gozo ante el espectáculo gratuito de la muerte. Adviértase, por otra parte, que esta frase ---a diferencia de cualquiera de "Dios en la tierra"--- no padece ninguna tortura léxica o sintáctica.
- 2 Idem, p. 30. Esta revelación, que sustenta el argumento, ocurre a unas pocas páginas del final, en la memoria de Alicia.
- 3 Idem, p. 31.
- 4 En un inconcluso segundo capítulo del cuento (que se reproduce en Las cenizas, pp. 107-126, bajo el título de "Las palabras sagradas"), Mendizábal, profesor de ética, reflexiona en el salón de clase acerca de la delación de Judas, y, empleando libremente una anécdota de Tolstoi, concluye que el traidor es traidor a los ojos de los demás, más aún, por culpa de los ojos de los demás, a causa de una ilusión meramente ópti-

ca, la cual sin embargo se halla impresa desde siempre en las Sagradas Escrituras personales del traidor. Predestinación y equívoco: lo más trágico no es sino el resultado de una comedia de equívocos, de una lamentable miopía.

Hablamos del "tonto sacrificio". En las notas que prefiguran el carácter de Mendizábal, Revueltas no disimula su deseo de establecer una analogía entre Mendizábal y Cristo (!), justo en la hora de la delación: "La Escritura Sagrada (Mendizábal). El sentido de la Escritura Sagrada. Yo soy el testimonio. Tengo que dejarme besar. Está escrito que yo soy el hijo del hombre, pero si no lo testimonio conmigo, otro que tenga la fuerza y el sentido histórico de que yo carezco, lo testimoniará conmigo y me arrebatará la condición que yo no pude alcanzar, de hijo del hombre. (La Escritura es falsa, pero el testimonio es verdadero.) Lo anterior también es válido en cuanto al cumplimiento de la Escritura respecto a Judas." (Las cenizas, p. 305.) En el cuento publicado, Mendizábal es a un tiempo el delator y el hijo del hombre, Judas y Jesús. Asume su condición, pero es él mismo quien tiene que provocar el sacrificio. Estas reflexiones (de incalculable valor, si bien Revueltas no las llevó a su máxima expresión narrativa ---pues el proyecto quedó trunco) vinculan cuidadosamente la experiencia inmediata, visual, con la experiencia arquetípica humana (que incluye la historia del huerto de los Olivos), así como con los tradicionales prejuicios, la tontería, la mala fe (de Alicia ---mala fe en el sentido expuesto por Sartre en El ser y la nada).

Un concepto revueltiano de Ética pudiera desprenderse de lo anterior, ya de por sí complejo, y de las siguientes tesis: "Si los que me ven, me ven con injusticia, ésa es también mi propia injusticia. Porque yo soy un ser humano y debo compartir a los demás como seres humanos. (...) La Es-

critura es la política. Lo que me hace existir es que los demás me ven ---amigos y enemigos--- dentro de la Escritura, ya Judas, ya Jesús. Mi persona ha desaparecido." (...) (Las cenizas, p. 305.) Revueltas y Mendizábal sabían que se les había mirado con injusticia... ¿No son estas tesis una secreta justificación de la injusticia y la miopía espiritual? Revueltas salía entonces del escándalo de Los días terrenales, donde por cierto se le había mirado con injusticia. ¿No son estas tesis un documento de dolorosa duda elevada al rango de categoría filosófica?

¿Cómo no citar, por otra parte, a propósito de Judas y heresiarcas, el cuento borgesiano "Tres versiones de Judas", uno de los más inteligentes y atildados del maestro?

- 5 José Revueltas, Dormir en tierra, p. 33. La palabra "decente" es uno de los eufemismos más gustados por nuestras clases medias, un calificativo de exclusión, distanciamiento social, invalidación, estupidez, en fin.
- 6 Idem, p. 34. En los borradores que serían continuación de este relato se apunta otra de "las palabras sagradas": "proletario", "una palabra íntima, en cierta forma enaltecida y sagrada" (Las cenizas, p.308). La continuación del relato es la historia del deseo de Andrés ---ex-amante de Alicia--- por merecer dicho apelativo. El carácter escueto de las notas nos impide saber si Revueltas trataría el tema con su acostumbrada y magistral ironía, ejemplo brechtiano de distanciamiento.
- 7 José Revueltas, Dormir en tierra, p. 13.
- 8 Idem, p. 14.

- 9        Idem, p. 34. La enfermera es otra de las antítesis de Alicia. Mientras ésta goza de su cuerpo, aquélla goza tan sólo con el contraste entre su propia pureza y el sufrimiento, el desorden y el desconcierto de los demás.
- 10        Revueltas aprovechó los recursos asimilados en el cine y en el teatro para enriquecer su narrativa, al grado de que en ésta se halla su mejor teatro.
- 11        Léanse los denuestos ---no proferidos, pero sí pensados--- de Alicia a Mendizábal cuando éste asume la responsabilidad de los hechos (pp. 29-30). ¿No revelan el fracaso esencial del maestro y su heroísmo? La mujer es dueña, con su cuerpo, del centro de los actos; el hombre es incapaz, aun recurriendo a sus más altas y probadas virtudes, de acometer una acción digna, salvadora, importante.
- 12        Evodio Escalante, Obra citada, pp. 78-89.
- 13        José Revueltas, Dormir en tierra, p. 14.
- 14        Idem, p. 33. Analícese también la función del divertido peluquero ante el cadáver del tío Rey: ésta consiste en cosificar el cuerpo, en impedir ---por medio de los coloretos--- que ni aun en la muerte adquiera su verdadero rostro. La función debe continuar, no sólo a pesar de la muerte, sino incluso en la muerte. El tío Rey, por su parte, merece muy bien unas cuantas líneas: aunque está muerto desde un principio, no deja por ello de ser un gran actor, ni deja de ejercer una sabia influencia, bien que tangencial, sobre Alicia, quien lo admira. ¿Por qué Revueltas insiste en aclarar

que se le decía Rey, apócope de Reynaldo? ¿Por qué quienes se aproximan al ataúd miran a Rey con apenas disimulada envidia? Tal vez porque la muerte reina, domina, subyuga, impone, conduce. El único varón poderoso en el cuento es, patéticamente, el cadáver del tío Reynaldo. Por su muerte, la viuda ilícita se suicida, cometiendo el único acto pleno de sinceridad de todo el relato.

15 Idem, p. 23. El tema de la madre, que aquí analizamos al sesgo, es uno de los más estudiados de la cultura mexicana. ¿Qué dice Revueltas a este propósito? "El problema de la madre en México es un problema de orfandad; tan así que para sustituir la devastación, el despojo absoluto de que la Conquista hizo víctimas a los aborígenes, surge la Virgen de Guadalupe, la Madre-colectiva, la Madre Nacional, y ahora ya casi la Madre de América (...) (Texto crítico 2, p. 62). Adviértase que, como Jung, Revueltas atribuye a la Virgen un nacimiento anímico, compensatorio. Por lo demás, la obra entera de Revueltas es un esfuerzo de desmitificación de los reductos sagrados de nuestra realidad; esto por sí solo basta para que sea por siempre una obra clandestina, soslayada, mal leída.

16 José Revueltas, Dormir en tierra, p. 24.

17 Idem, p. 23.

18 Idem, p. 24. Precisamente los errores de interpretación provocan los desencuentros, las equivocaciones, las incomprendiciones. El lenguaje no culmina con las palabras; abarca de hecho todas las conductas humanas, puesto que cada instante de convivencia es susceptible de interpretación. La palabra misma es explicitación, pero muchas de las cosas que dice

las dice implícitamente, indirectamente. Mucho oculta el lenguaje, y mucho lenguaje hay fuera del lenguaje. La ironía, por ejemplo, es un código interpuesto a otro código, que sólo vale como apariencia, pantalla.

- 19 Hermosamente expresa Revueltas la insensibilidad del padre frente al paso del tiempo: "Habían sido un concepto único, un poco hasta la misma manera de ser, el mismo perfume, Alicia y su habitación. Pero luego se fueron separando cada vez más, casi por minutos, como dos trenes que corren en sentido opuesto hasta que sobreviene esa ruptura asombrosa"(...).(p. 24) Como símil del tiempo, Revueltas se vale de la imagen de los trenes. Pocos objetos pueden hallarse tan unidos a nuestra sensibilidad inconsciente como el ferrocarril, que representa en nuestra historia tanto desarrollo industrial como Revolución.
- 20 Idem, pp. 27-28. Nótese, nuevamente, el afán revueltiano de situarse en espacios y tiempos no tocados por otros narradores, por otros hombres.
- 21 Idem, p. 28. El talento visual de Revueltas, que en "Ezequiel o la matanza de los inocentes" alcanza su mejor momento, se manifiesta aquí en la descripción tangencial (constantemente la parte por el todo) de la figura del ángel. La mirada del narrador revueltiano es metonímica.
- 22 Ibidem.
- 23 Ibidem. ¿Se recuerda con estas líneas el inicio del famoso texto nietzschiano Sobre verdad y mentira en sentido extramoral: "En un apartado rincón del universo, en el

que centellean innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales astutos inventaron el conocer. Este fue el minuto más altivo y más mentiroso de la historia universal" (...) (Citado en Eugen Fink, La filosofía de Nietzsche, pp. 38-39.)

- 24 José Revueltas, Dormir en tierra, p. 28. Esta línea es la más susceptible de interpretación de todo el relato. ¿Por qué Revueltas asignó a la tierra el calificativo de culpable? Recuérdense los conceptos expuestos en la nota 4 de este Capítulo Segundo. Al asignar a los ojos de los demás un poder de juicio absoluto, y al considerar que una apreciación equivocada, e incluso falaz, contra un inocente es también culpa de este inocente, ¿no está Revueltas convalidando con toda su fuerza el sentimiento humano ---cómico, ético--- de culpa? ¿No admite, e incluso fomenta, la proliferación de los juicios mal intencionados, de los prejuicios más dañinos, de la constante ponzoña de los débiles y los malagradecidos y los insidiosos, los maledicentes? ¿Por qué Revueltas no fue capaz de abolir también el sentimiento de culpa, desmitificarlo? ¿O por qué asumió culpas que no le correspondían?
- 25 Ibidem. Revueltas, discípulo de Dostoyevski, fijó su atención en los hombres menos refinados, y en los aspectos menos refinados de los hombres. Estas líneas resumen una manera de ver al hombre y de aproximarse a la literatura.--- Hablar, llorar, reproducirse, esperar y enfurecerse eran los hábitos de estos "animales impudicos y ciegos".
- 26 Ibidem. Por parte de los hombres, la respuesta a la pregunta por el origen no podría ser sino ésta: el mundo nace y

reñace al conjuro del amor, el amor sexual desde luego.

27 Frank Lind, El tarot, p. 40.

28 Ibidem.

29 Ibidem.

## CAPITULO TERCERO

("Ezequiel o la matanza de los inocentes")

## EL ESTILO EN "EZEQUIEL O LA MATANZA DE LOS INOCENTES"

### 4.1.1. El antiguo profeta

La realidad y el terror de lo sagrado alcanzan en este cuento su máxima estatura dentro de la obra de Revueltas, y posiblemente dentro de la literatura mexicana. Ezequiel es en las Antiguas Escrituras el profeta de la expiación, de las noticias más aterradoras y las advertencias más imperiosas. Yavé se ensaña con él en la hora de la purificación, indispensable para hacerlo digno de repetir las palabras sobrehumanas: Yavé conmina a Ezequiel a comer un rollo de papiros donde se encuentran inscritas leyes y profecías, y lo obliga a preparar sus escasos alimentos del desierto con estiércol de hombre.

Escribe Jung, en el capítulo "La visión de Ezequiel y la de Enoc" del libro precitado: "Las visiones de Ezequiel son un símbolo de que ya entonces existía un inconsciente, separado en cierta manera de la conciencia." 4

"Con él aparece por vez primera el título de 'hijo del hombre', con el que, de manera significativa, designa Dios al profeta; con ello quiere indicar sin duda que éste es hijo del 'hombre' que se encuentra sobre el trono." 2

"Pero toda inflación de la conciencia está siempre amenazada de un contragolpe del inconsciente, contragolpe que tuvo lugar en la forma del diluvio." 3

"El Padre quiere hacerse Hijo; Dios quiere hacerse hombre; el ser amoral quiere tornarse definitivamente bueno; el inconsciente quiere adquirir responsabilidad consciente. Pero todo esto se encuentra por el momento in statu nascendi." 4

"La inestabilidad interna de Yavé no sólo es presupuesto de la creación del mundo, sino también del drama pleromático, cuyo trágico coro está constituido por la humanidad. El diálogo con la criatura transforma al Creador. Las huellas de este proceso se encuentran en las Sagradas Escrituras de manera creciente a partir del siglo VI. Los dos primeros momentos primordiales son la tragedia de Job y la revelación de Ezequiel. Job es el hombre que sufre injustificadamente; Ezequiel contempla la humanización y la diferenciación de Yavé; al ser llamado 'hijo del hombre', se le indica que la encarnación y la cuaternidad de Dios son, por así decirlo, el modelo pleromático de lo que le había de acontecer al hombre en cuanto tal ---y no sólo al hijo de Dios preexistente desde la eternidad--- a causa de la transformación y encarnación de Dios." 5

Entresacamos estas citas para destacar el carácter universal del símbolo, el arquetipo, el personaje bíblico seleccionado por Revueltas. Este escogió a Ezequiel, asimismo, por su carácter de profeta y expiatorio, y por haber sido condenado a profetizar sólo horizontes desoladores.

Revueltas abandona en este cuento todos los elementos mexica

nos, locales, que aparecían intermitentes en "Dios en la tierra", y más profusos en "La palabra sagrada", y se enfrasca en un tema común a los hombres de todas las civilizaciones, tanto en el ámbito de la conciencia, como, sobre todo, del inconsciente.

#### 4.1.2. El argumento

Resumimos el escaso argumento de "Ezequiel o la matanza de los inocentes" como la breve presencia de un hombre que lee las Escrituras mientras parcialmente su cuerpo se ha ido convirtiendo en madera. Su mano, la mano que separa las hojas del libro donde Ezequiel se lee a sí mismo, ha sufrido ya una metamorfosis inicial. El género de transformación lo asemeja a los mitos ovidicos y a las leyendas rituales abundantemente recopiladas por Mircea Eliade.<sup>6</sup>

El narrador confunde su voz con la de Ezequiel, y así el texto se contamina por completo de un pensamiento enloquecido, enfermo hasta la trasfiguración, pleno de remordimientos y de ensaciones (recuerdos, profecías) dolorosas. Ezequiel espera y recuerda; es futuro y pasado; es apenas un presente de contemplaciones de sí mismo.

Ezequiel aguarda "la matanza de los inocentes" y recuerda un mundo "inasible, irrespirable", donde las palabras —cíclicas, repetidas hasta convertirse en recuerdos de sí mismas—, los hechos y sin duda los sentimientos han provocado una nostalgia, "la nostalgia más ardiente", y han escondido un "recuerdo esencial tras

del que se anda en busca". La búsqueda es entonces la de un recuerdo: el futuro es, así, el pasado; la profecía, un regreso. El eterno retorno comienza de ese modo a cobrar realidad, a ser presente.

Ezequiel observa desde su ventana un jardín, en cuyo centro se encuentra el catafalco de una niña, quien falleció cuando el hombre comenzaba a azotar, cuando se inició "aquella furiosa cacería de ratas". Ezequiel desciende entonces por vez primera al jardín-ciudad y descubre que es un "hombre prohibido, igualmente que ellos, sus congéneres del jardín".

Un segundo viaje a la ciudad es "del mismo modo estéril, fatigoso, cargado de zozobra".

Abandona por fin el empeño de salvar a los hombres y se encarga de incinerar a la niña, muerta al querer devorar una rata viva, y cuyo cuerpo abandonado corre el riesgo de ser pasto de todos los hambrientos. "Hubiera querido darle sepultura pero ellos se apresurarían a sacarla del fondo de la tierra para terminar de comérsela, se lo impedían tan sólo los ojos de Ezequiel."

La niña arde ya cuando llegan "las madres al jardín para dar muerte a todos. Nadie tampoco se dolió de la matanza de los inocentes".

Ezequiel ---que nos recuerda a Zaratustra en su escueto y extraño peregrinar entre los hombres--- es el único sobreviviente. Pervive cuando se ha convertido ya en recuerdo de sí mismo.

#### 4.1.3. El estilo y el contexto

El cuento se inicia con una frase repetida, como anticipo del te-

ma central:

El recuerdo, el recuerdo.

La ausencia de verbo, esto es, de tiempo, sugiere la atemporalidad del escenario del relato. La ausencia de un sujeto que recuerde (ni "Yo recuerdo", ni "El recuerda", sino "El recuerdo": la sustancia pura de una acción, pero desprovista de ejecución y de criatura) anticipa el radical desalojo del relato, la ausencia esencial, madre de la nostalgia y de la búsqueda.

La estructura de la segunda cláusula posee ---por contraste--- grandes y difíciles ramificaciones, igualmente significativas. Incisivos paréntesis separan al sujeto del verbo principal; el sujeto ("la mano derecha", de la que se nos dicen muchas cosas, excepto el dato que en un discurso corriente sería el esencial: a quién pertenece dicha mano) es presentado con una vacilación y una demora sintácticas que expresan perfectamente el espanto del narrador frente a una transfiguración inusitada. Antes de conocer al dueño de la extremidad, nos informamos acerca de los dedos, del libro que éstos sostienen y de su tiniebla de palabras; acerca del jardín y la ventana que comunican al personaje con un mundo inquietante. Podríamos resumir rápidamente la acción que la cláusula describe: la mano derecha de alguien se dejó caer por su propio impulso sobre las rodillas de ese alguien. Pero esta estructura lineal no trasmite el sentimiento de fragmentación y de mutilación, el efecto de enfermiza distracción que sí procura al lector la sintaxis empleada por Revueltas:

Como por volición propia, su mano derecha, distinta, particular ---el dedo índice separando las dos páginas cuya lectura le hacía imposible continuar cierta presencia in

visible, amenazante y ajena situada al otro lado de su ser---, su mano derecha (y ahora esta imagen misteriosa, intrusa, no relacionada con el material de que se nutrían las sensaciones de su yo inmediato: las tenebrosas palabras de este libro cuyas dos páginas no podría dejar de leer un vez y otra y otra; la ventana de pálidos cristales verdosos; el jardín que estaba obligado a mirar desde la ventana; la ventana a través de la cual estaban obligados a mirarlo los otros, con el inacabado horror de sus ojos resignados y tranquilos), la mano, así súbitamente de madera, se dejó caer por su propio impulso entre sus rodillas, abatida, con enorme desconsuelo, solitaria y autónoma, la mano de un carpintero que no tiene nada más en la vida que sus manos. 7

Esta cláusula introduce a los protagonistas del relato; una mano de madera, un carpintero que lee, "una presencia invisible, amenazante y ajena al otro lado de su ser", los otros, los ojos resignados y tranquilos.

Los contextos narrativos en "Dios en la tierra" y en "La palabra sagrada" se hallan esmeradamente descritos y, en su momento, son desbordados (pero sólo luego de una cuidadosa elaboración); en "Ezequiel o la matanza de los inocentes", el contexto ---y no sólo el discurso--- se ha elaborado a retazos, a trozos de recuerdo y de encierro: el contexto es aquí la habitación donde se ha montado una pesadilla.

#### 4.1.4. La profecía, un género literario

El tiempo en este relato sufre también las consecuencias de la de vastación de un mundo psíquico; la sucesión ha desaparecido; el ritmo se ha transformado en una canción esquizofrénica; la duración es la de una pesada profecía.

El profeta concentra en sí la intuición del tiempo y del espacio, y soporta en su persona el precio de la visión. El profeta es siempre un narrador; el narrador es, en este cuento, un profeta.

Revueltas buscó instintivamente anticipar el destino del mundo futuro, en particular el mundo psíquico. El pasado y el presente ---como en el naípe XIV--- le indicaban las líneas que tal vez diseñaban la forma del futuro. Hizo de la narrativa un extremo, y del narrador un instrumento donde las fuerzas en pugna se manifestaban. Concentró de tal manera los símbolos que su visión del cosmos y de la historia saltó por fin en pedazos; y el cuento profético se convirtió en cuento de horror.

## LAS DOS VISIONES

### 4.2.1. Nostalgia o profecía

Luego de una segunda cláusula de entremezclados discursos y delirios visuales del narrador (si seguimos la mirada de éste --- de la mano al libro, del libro a las palabras, de las palabras a la ventana y al jardín y a la ventana, para volver a la mano de madera y a la rodilla--- advertiremos que se trata de una mirada en loquecida, de unos ojos descontrolados, libres del gobierno de la razón), sobreviene la tercera, idéntica a la inicial, como si el discurso deseara regresar a sus orígenes:

El recuerdo, el recuerdo. <sup>b</sup>

Un discurso filosófico alterna en "Ezequiel..." con uno narrativo, uno bíblico, uno alquímico y uno ---secretamente--- político:

Pues en el fondo las palabras no son sino el recuerdo de

otras palabras, y esta segunda trasposición, o tercera o quinta o milésima, de aquel recuerdo esencial tras del que se anda en busca (...)<sup>9</sup>

Dicho "recuerdo esencial" encuentra una resonancia en las tres frases finales del relato:

Ezequiel era el recuerdo de Ezequiel. Su nostalgia más ardiente. Lo que quedaba.<sup>10</sup>

El cuento profético es paradójicamente el de "la nostalgia más ardiente", la nostalgia de un recuerdo esencial; central.

#### 4.2.2. Centro vacío

¿Cuál es ese recuerdo? Un recuerdo de palabras que las palabras ocultan, oscurecen:

(...) tras del que se anda en busca, no es sino el esconderse del vacío, cuyo ocultamiento, sin embargo, es una acción inasible, irrespirable, pues para el vacío no hay escondite ni refugio, ya que él mismo es un exilio, un escapar perpetuo con que el universo trata de saciar su furia por desaparecer.<sup>11</sup>

Ese centro que hemos seguido a lo largo de tres relatos de José Revueltas (y del que Mircea Eliade, recordémoslo, nos dice que en

torno suyo se han construido todas las cosmogonías), se convierte aquí en un vacío, el cual se intenta disimular por medio de las repetidas, las recordadas palabras. Ese vacío es una fuerza centrífuga que incita al universo, enfurecido, a desaparecer. El vacío es un anhelo perpetuo de escapar de sí mismo, de exiliarse; de ese anhelo se contagia el universo. Y en ese instante, en ese sitio, nace en el Ser el deseo de convertirse en Otro.

#### 4.2.3. Los protagonistas y el Otro

Si la narrativa es en esencia el encuentro de seres humanos que se determinan mutuamente a través de una paradójica casualidad necesaria, "Ezequiel o la matanza de los inocentes" resulta entonces una excepción también para esta regla. Así sucede, en el mismo volumen de Material de los sueños, con el cuento "El reojo del yo", donde el Ser, el Yo se disocia de sí mismo y se contempla defecar, ajeno. Así sucede repetidamente en la obra de Revueltas, como si éste hubiera pretendido vaciar la narrativa de su utilería tradicional.

En "Ezequiel..." coexisten espectros en el teatro de una pesadilla. El único encuentro ocurre cuando el protagonista-narrador reconoce la injerencia de un Otro ---enajenante, desconocido--- en el ámbito de la conciencia. El Otro impide que los otros hallen en el cuento un sitio saludable de reunión. El Otro es el vacío, "ya que él mismo es un exilio": el vacío es la Otredad suprema, la culminación del más alto anhelo de ser Otro.

#### 4.2.4. Madera, material sagrado

Posteriormente, el lector se informa de que el índice de madera pertenece a Ezequiel, "hijo del hombre" (este mismo apelativo le asigna Jung). Ezequiel, quien ha leído sollozante palabras terribles dictadas a su oído hace mucho por Yavé, quiere descubrir el ser de la madera,

esa abismal y compenetrada materia terrestre. <sup>12</sup>

Toda la retórica de las frases subsiguientes, la retórica desencadenada y los símiles nos llevan a pensar en la madera como en una entidad aterradora, "abismal y compenetrada", esto es, insondable y dura, sólida, "o su sordera unánime de pez ciego o el mundo y la nada o la sombra de lo que proyecta la sombra". <sup>13</sup>

Pero el preguntarse por el significado de la madera provoca que la madera se vaya convirtiendo "sin misericordia en una mancha loca y aterrada, la sustancia universal de que está hecha la muerte de ese espacio que se extiende como un aceite de silencio de un planeta a otro, el infinito de madera". <sup>14</sup>

Las palabras alejan la esencia de la materia; los objetos se disgregan al roce de las preguntas. La madera es la sustancia de la muerte. La sintaxis obedece en estas líneas a una intención de expresar el derramamiento universal de una mancha.

#### 4.2.5. Infinito de madera

Como un símbolo fundamental se erige en la obra de Reyueltas el in finito de madera. Advertimos que la madera ha sido un elemento im-por tante en nuestro estudio: desde la estaca en que es alzado el ca dáver del maestro rural, en "Dios en la tierra", hasta la mano y el infinito de madera en "Ezequiel o la matanza de los inocentes", sin olvidar la mecedorcita del padre viudo en "La palabra sagrada". En "Ezequiel...", la madera se ha transustanciado (dentro de una cabeza ebria de angustia) en una mancha loca e inmarcesible. Y la palabra sagrada, que era aún precisa y denotativa en el cuento de Alicia, es aquí una "única, desolada e incompatible denominación monolítica". <sup>15</sup>

Denominación monolítica: palabra y piedra, sacralidad. Palabra y piedra que ya no se pueden compartir; aquí ya no hay una tía Ene susurrando la palabra ritual al oído de la gozosa Alicia. Las coas se ofrecen a Ezequiel desnudas de toda significación, "en su naturaleza concreta y pura, bajo una única, desolada e incompatible denominación monolítica a la cual habían llegado mediante un proceso minucioso de autodestillación en que se despojaban, una a una, de todas las mediaciones". <sup>16</sup>

La palabra sacra ha seguido el camino contrario de la dialéctica; ha llegado finalmente, a través de las mediaciones (la autodestilación), a abolir las mediaciones. No es otra cosa la pureza que la destilación extrema, el despojo final de todas las mediaciones. La pureza de la denominación monolítica, empero, causa horror (no se puede compartir). El "proceso minucioso" parece ser una vida completa de terrible purificación.

Una sola palabra ---piedra y sacralidad--- nombra el universo entero de los objetos y los seres. Y esa palabra, denominación monolítica, es el producto final de todas las cosas, su destilación, cuando las cosas (las criaturas) se han desprendido de todas "las mediaciones que las encubrieran a lo largo del tiempo y de la historia". <sup>17</sup>

#### 4.2.6. Una imagen de la historia

Diseñamos a partir de estos pasajes la imagen de la historia para José Revueltas, en ese momento ---1969---, en ese lugar ---la cárcel de Lecumberri---, cuando se cumplía un año de la matanza de Tlatelolco.

La historia es un retroceso, es el camino de regreso de las cosas hacia una palabra, denominación monolítica, que el hombre, el profeta, trata de recordar, acaso ya no convertida en palabra, ni en ser, sino en vacío; acaso ya para siempre disimulada en un mar infinito de palabras. Esta búsqueda ---ejecutada finalmente por Revueltas, y en la que pretendió simbolizar la experiencia de Tlatelolco--- posee, a pesar de su extrañeza, una validez arquetípica sustentada, no en la historia de la conciencia, sino en la historia secreta del inconsciente colectivo.

#### 4.2.7. El ámbito, un laboratorio

La descripción del contexto físico, de la habitación donde Ezequiel lee, abunda en datos y colores que nos hacen pensar en un laboratorio, un sitio donde se opera una trasustanciación:

Ahí estaba ante Ezequiel la alta ventana ojival, con sus cristales baratos de un verde indeciso, en cuya su

perficie a trechos se veían las ampollas y cráteres lunares, resultado de la tosca manera en que se insuflaría el vidrio durante su tratamiento en el primitivo taller.<sup>18</sup>

Sólo en un sitio semejante podía la carne humana trasmutarse en madera. La alquimia sostiene la posibilidad de sobrevivencia a través de la trasmutación de la materia espiritual (valga la paradoja); se supera la experiencia de la muerte con la alquimia de la voluntad, de la gracia y el dolor. "Pues lo real ---escribe Mircea Eliade--- no es únicamente lo que dura indefinidamente igual a sí mismo, sino también lo que se transforma en formas orgánicas pero cíclicas." <sup>19</sup>

En el texto, el lector halla a Ezequiel cuando éste sufre los primeros estragos de la transustanciación, la cual es a sus ojos una aberración, una monstruosidad. Ignora que "se manifiesta una solidaridad mística entre el crecimiento del árbol y el crecimiento del hombre".<sup>20</sup> En este caso la unidad se conforma de hombre y árbol.

Ignora que la trasmutación no es la muerte sino la sobrevivencia; el hombre se despoja de su cuerpo original para liberarse de la corrupción luctuosa, para pervivir en otro sitio, poderoso y tutelar.

Pero todo cambio es doloroso, en particular cuando se abandona la antigua materia, la carne protectora. Para Ezequiel, la mano de madera es y no es de madera; su cabeza y su trastornado discurso no pueden comprender una verdad tan insoportable, y vacilan:

(...) ---no, no de madera sino de carne y músculo y tejidos y funciones y líquido sanguíneo, pero de madera --- (...) <sup>21</sup>

Hombre y árbol son unidad; uno no impide las funciones habituales del otro. La transmutación es invisible: no es que Ezequiel observe y palpe la madera en su mano, sino que la siente, la sospecha; lo asiste una certeza irrefutable de que su mano de músculo y de tejidos se ha transmutado. La trasfiguración es anímica.

#### 4.2.8. El antiguo centro universal

El profeta mira a través de los cristales "a los hombres y mujeres confundidos con los arbustos, sobre los senderos bárbaros, entre fragmentos de antiguas esculturas, un muslo con la piel de piedra corroída por la memoria de su estatua, la cabeza de un adolescente con los ojos ciegos, un pie con alas que volaba asesinado por Mercurio (...)." <sup>22</sup>

Una literatura y una visión del mundo en ruinas se levantan en estas páginas testamentarias. Cuerpos mutilados, partes indiferenciadas de piedra, de vegetal y de carne ocupan el lugar que ocuparían personajes. Los reinos se han mezclado, los reinos físicos y anímicos: esto significa la destrucción más acabada, el caos más pulido. El hombre, en efecto, no renunció a la destrucción y al caos, es decir, al verdadero sufrimiento.

El reino humano se ha convertido en reino vegetal (hombres y mujeres en arbustos), siguiendo sus propios caminos de barbarie. La gloriosa Antigüedad (como se tenía en "La palabra sagrada") es ya sólo recuerdo mutilado, memoria corrompida. El adolescente, ciego, no puede atestiguar la vida del presente, la promesa del futuro. Mercurio, el diligente, el mensajero, el conciliador, ha

quitado la vida a su propio símbolo (el pie alado) en el cual los hombres orgullosos quisieron fundir su propia anatomía con la del ave majestuosa.

El antiguo centro universal ---el placer de Alicia, el delicioso cuerpo que goza--- se ha convertido en enfermedad, en pus, en basura que corre por las cañerías del universo:

Los ojos formaban así un río ancho, sucio de incesante saliva, para poder entrar por la ventana como chorros del desagüe llenos de algodón con pus, pedazos de jeringa, vendas que aún conservaban llagas adheridas, prepucios con úlceras de oro y desechos quirúrgicos de escrotos y vaginas, de los antiguos establecimientos en que se atendían las enfermedades venéreas. <sup>23</sup>

La visión, la observación, ha cesado, o se ha vuelto un torrente sucio, indecoroso, y arrastra consigo aquello que alguna vez miró, tan sólo observó, y con lo que ahora se confunde corriente hasta la eternidad. Una opulenta y versátil retórica sirven en este párrafo sólo para crear la atmósfera del adiós y la putrefacción, un aire de hotel donde Alicia y su novio han muerto y han quedado enfermos en la muerte e insepultos.

#### 4.2.9. Las dos visiones

Revueltas ha querido escribir una profecía patética, pero ha bus-

cado ---consciente o no--- que su visión aterradora batalle con una visión renovadora, dolorosa pero finalmente promisoría de vida y porvenir. Dos visiones ---la primera, terrible; la segunda, secreta, balsámica--- luchan entonces ante los ojos del profeta. Escribe Eliade:

El árbol o el arbusto es considerado el antepasado mítico de la tribu.<sup>24</sup>

En torno de Ezequiel, en torno del árbol, se levanta una nueva civilización, que deberá sufrir indeciblemente pero que habrá de emerger. Escribe Eliade:

El héroe, al parecer, se disimula tomando las formas de un árbol cada vez que se pone fin a su vida. Se trata de una regresión provisional al nivel vegetal.<sup>25</sup>

Mientras tanto, en el peligroso interregno de la transición, todo puede ocurrir; en la hora en que el héroe debe guardarse, al mundo todo le parece permitido:

Lo que pasaba, se dijo (Ezequiel) con angustia, es que oían sus pensamientos.<sup>26</sup>

El aire es de vidrio, cambian los estados y la percepción; la pesadilla es real. El profeta mismo no puede comprender los procesos superiores que suceden en su cuerpo, en su derredor.

#### 4.2.10. Las madres del ser

La niña ardía cuando llegaron las madres al jardín para dar muerte a todos. Nadie tampoco se dolió de la matanza de los inocentes.

Con estas líneas culmina el proceso desacralizador que Revueltas ejecutó en torno de la figura mexicana de la madre. Ya César Rodríguez Chicharro señala uno de los momentos más pavorosos de este proceso: cuando en El luto humano una madre indígena, aterrada porque se le obliga a abandonar sus tierras, estrella contra la vía del ferrocarril a su hijo recién nacido. Prefiere matarlo y morir antes que alejarse de sus raíces; permite que un soldado la atraviese con la bayoneta en medio de insultos. ¿Cómo explicar los actos sucesivos de la madre y del soldado? La tragedia empieza a gestarse con la decisión de despojar a los indios de sus tierras, y esta decisión no pertenece ni a la madre ni al soldado, sino a un poder superior y lejano que gobierna sus vidas, las convierte en marionetas, las destruye sin mancharse las manos, incluso sin saberlo.

El mexicano respeta a la madre como entidad suprema, como mediadora entre lo terreno y lo invisible, pero cuando la indígena mata a su hijo se transfigura en una madre maldita, o peor aún, en una no-madre, en un engendro de la negación. El soldado mata con ella a "una víbora", un mal ejemplo peligroso, una antítesis de la sagrada naturaleza. Por supuesto, no sospecha que la madre perdía su esencia al perder su parcela, su raíz, que ya no era madre incluso antes de sacrificar al hijo.

"Nadie tampoco se dolió de la matanza de los inocentes." Revueltas tenía en mente los sucesos de Tlatelolco cuando escribió este cuento de un solo párrafo. ¿Por qué entonces asigna en él a las madres el sitio de culpa que en la realidad ocuparon el ejército y la policía? Tres entidades gobiernan las líneas que cita-

mos al inicio de este párrafo: la niña muerta, las madres y el jardín. Ningún elemento ofrecen unas y otro para el estudioso que quisiera imponerles un referente, una concreción cualquiera. La niña, por ejemplo, semeja ser la única existente en el mundo, al menos en el mundo del profeta. Se nombra el jardín, asimismo, como si el sustantivo común, carente de toda especificación, pudiera de pronto señalar un sitio sin permitir equívocos. Las madres, patéticamente, parecieran ser todas las madres, aun aquella que según la leyenda motivó a tres de sus hijos a encontrar ---en la música, en la poesía y en la pintura--- la expresión de las maravillas altísimas y silenciosas de la sierra de Durango, de una futura vida mexicana.

"Y clamó en mis oídos con fuerte voz:  
¡Acercaos los que habéis de castigar a  
la ciudad! Y llegaron seis hombres por  
el camino de la puerta superior del  
lado del Septentrión, cada uno con su  
espada destructora en la mano." (Eze  
quiel, 9, 2.)

NOTAS AL CAPITULO TERCERO ("EZEQUIEL O LA MATANZA DE LOS INOCENTES")

- 1 C. G. Jung, Respuesta a Job, p. 75.
- 2 Idem, p. 76.
- 3 Idem, p. 77.
- 4 Ibidem.
- 5 Idem, p. 83. El subrayado es nuestro.
- 6 Aunque Gregorio Samsa se ha convertido por completo en un insecto, su actitud es menos dramática, más burocrática que la de Ezequiel. Otra diferencia consiste en el carácter de la transustanciación: animal en La metamorfosis; vegetal en "Ezequiel...".
- 7 José Revueltas, Material de los sueños, p. 117.

- 8 Ibidem.
- 9 Ibidem.
- 10 Idem, p. 127.
- 11 Idem, p. 118.
- 12 Ibidem.
- 13 Ibidem. La sintaxis sólo responde a la intención sustantiva de expresar una disfasia espiritual, una esquizofrenia social.
- 14 Ibidem.
- 15 Ibidem.
- 16 Ibidem.
- 17 Ibidem.
- 18 Idem, p. 119.
- 19 Mircea Eliade, Obra citada, p. 204.
- 20 Idem, p. 279.
- 21 José Revueltas, Obra citada, p. 120.
- 22 Idem, p. 121. Obsérvese, de nuevo, el trabajo impecable de la mirada metonímica.

- 23      Idem, pp. 122-123,
- 24      Mircea Eliade, Obra citada, p. 274.
- 25      Idem, p. 279.
- 26      José Revueltas, Obra citada, p. 124.
- 27      Idem, p. 127.
- 28      César Rodríguez Chicharro, "El indigenismo de José Revueltas",  
en Plural, núm. 129, pp. 55-65.

## CONCLUSIONES

### I

Hegel, que redactó su obra al calor de la Revolución industrial, elevó el trabajo a la categoría de concepto filosófico. Marx convirtió este concepto en uno de los fundamentos de su visión del mundo. La crítica ---y en general todo ejercicio del intelecto--- es un trabajo productivo; la crítica ---literaria en este caso--- es la antítesis del trabajo de creación, antítesis dialéctica y necesaria. Pero no se le debe transformar en una pura negación, en envidia sustantiva, en un esfuerzo por limitar, mediatizar y aun estorbar los alcances de la actividad creadora.

El genio es sólo producto del trabajo; debe reconocerse, es cierto, que éste último posee diversas modalidades, algunas de ellas ya de por sí geniales. El trabajo no es, como solapadamente se supone (se hace suponer), una negación de la vida en tanto de-

venir, placer, diversidad, sino sólo cuando se trata de un trabajo enajenado, impunemente robado. El intelectual mexicano difícilmente puede quejarse de que se le expropia su trabajo, puesto que la estructura social (profundamente injusta, dado que el trabajo más arduo y más esencial es a la vez el más explotado y el menos prestigioso) le permite organizar sus hábitos y su tiempo para el ocio fecundo, para el descanso creativo, reflexivo, productivo. Tampoco puede decir que los obstáculos cotidianos son de tal magnitud que sus facultades permanecen sin desarrollar, su genio sin aclimatar, su talento sin reconocer, sin remunerar. Pero, ¿produce, realmente, el intelectual? ¿Genera crítica? ¿Difunde ideas? ¿Inculca métodos, provechosa disciplina? ¿Propone herramientas analíticas? ¿Inventa géneros literarios, artísticos? ¿Abre discusiones y las sobrelleva hasta sus últimas consecuencias? ¿Produce?

El estrato social del cual proviene es un constante productor de escepticismo; la historia universal de la ideología individualista debiera desembocar en tal estrato, pues no podría hallarse uno más radicalmente individual, más altivo, más seguro de su independencia y más celoso de su privacidad. Pero, paradójicamente, es éste el estrato más gregario, el menos dispuesto a ascender a las restantes capas sociales, a reconocer su deuda o su compromiso ante ellas (el compromiso, por ejemplo, de convertirse en el espejo crítico de la sociedad íntegra).

Ahora bien, una de las tareas del intelectual debiera ser --- en primerísima instancia--- la autocrítica. No como una práctica de autofagia, sino como la crítica del medio del cual forma parte. Una historia de la crítica en México, digamos, nos señalaría los vicios más extendidos y sus causas. El trabajo de elaborar dicha historia tendría esta ventaja: situaría al escepticismo en el lugar correspondiente, e impediría que se supusieran eternas la frustración, la maledicencia y la mediocridad.

¿Qué preferimos encontrar en un crítico literario? Que analice y exalte a los escritores en quienes se halla presente una preocupación del mundo como totalidad, una atención hacia el idioma ---convertido en instrumento de esa totalidad (el idioma mismo gozado sin límites, vivido y amado sin tregua, con la certidumbre de que cada palabra nos pertenece como una herencia inalienable)---, un estudio apasionante de los caracteres humanos, siempre desde nuevas perspectivas, siempre cuidadoso de los cambios en la historia y en la sensibilidad.

## II

La obra de Revueltas contiene la biografía de una conciencia, la memoria de un momento de la Conciencia. Revueltas ensayó un proceso desmitificador, que roía todos los pilares de nuestro inconsciente y que ha quedado inconcluso. La conciencia misma fue desmontada, piedra a piedra, y el estilo y los argumentos testifican el dolor de este proceso.

El acto desmitificador, ejecutado a lo largo de cuarenta años de narrativa, conlleva empero un ejercicio remitificador, un esfuerzo por reincorporar a quien lee a un torrente mítico del cual la conciencia lo ha expulsado. Este es, probablemente, el sentido último de la retórica bíblica en la obra de Revueltas, retórica que cifra ---y sea ésta una paradoja--- la realidad más vívida, más dura, más potente. Sin comprender tal remitificación, tal intento de reconstruir la ciudad del alma moderna, gran parte de esa obra sería tan sólo una nostalgia inútil, una opulencia sentimental, un anhelo yerno por conciliar opuestas mitologías.

Pero la retórica bíblica expresa también su propia decadencia. Revueltas miró en ella signos vivos, influyentes, pero corroídos en secreto por la realidad y por los hombres. A toda aspiración, a todo símbolo, se responde en su literatura con una humillación, una brutal puesta en evidencia. La retórica bíblica es apenas un telón que disimula el cuadro más corrupto y derruido, el escepticismo más agrio y extenuante. Se le descubre, y se halla al hombre en desventura. Se le corre, y el hombre no se reconoce, se oculta convertido en máscara, en tatuaje.

### III

"Dios en la tierra" es un cuento-poema, pues en él se delata la existencia ---en el presente y en el alma--- de todos los tiempos de la humanidad, todos las eras y todos los deseos. El odio gravita como la manifestación de una ruptura, una distancia insalvable, una derrota de Dios y de los hombres. "La palabra sagrada" es un cuento-drama, pues en él la apariencia, el disfraz, asume ---trágica y cómicamente--- el sitio reservado al Ser. La hipocresía es la cualidad superior de los humanos, su esencia y su barniz. "Ezequiel o la matanza de los inocentes" es un cuento-profecía (más aún, es un esbozo del testamento de la creación), pues en él se proyecta el futuro balsámico o atroz de nuestra tierra. La nostalgia es el clamor de una pérdida infinita, el grito innumerable que se confunde con su eco.

## BIELIOGRAFIA

### 1. Obras de José Revueltas\*

Los días terrenales, 1979, 239 pp.

En algún valle de lágrimas, 1979, 106 pp.

El apando, 1978, 55 pp.

Dios en la tierra, 1979, 176 pp.

Dormir en tierra, 1978, 127 pp.

Material de los sueños, 1979, 127 pp.

Las cenizas, 1981, 330 pp.

\* Todos en Ediciones Era, Colección "Obras Completas de José Revueltas", Ciudad de México.

Cuestionamientos e intenciones, 1978, 376 pp.

Dialéctica de la conciencia, 1982, 259 pp.

El conocimiento cinematográfico y sus problemas, 1981, 175 pp.

Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas, México, Secretaría de Educación Pública, 1966, 110 pp.

## 2. Textos sobre José Revueltas

Dabdoub, Mary Lou, "La maldición de José Revueltas", en Revista de revistas, Ciudad de México, 8 de agosto de 1973, núm 62, pp. 4-9.

Escalante, Evodio, José Revueltas. Una literatura del "lado moridor", México, Ediciones Era, 1979, (Serie Claves), 116 pp.

"Homenaje a José Revueltas", suplemento especial en Punto crítico, Ciudad de México, Segunda quincena de mayo de 1976, núm. 53, pp. 13-20.

Ramos, Luis Arturo, Lo grotesco en dos textos de José Revueltas, México, Tesis profesional, Universidad Veracruzana, 1976, 117 pp.

Ruiz Abreu, Alvaro, "El luto humano y los monólogos irreductibles de la soledad", en La cultura en México, suplemento de Siempre! pp. VII-X.

Revueltas, Rosaura, Los Revueltas, México, Grijalbo, 1979, 327 pp.

Rodríguez Chicharro, César, "El indigenismo de José Revueltas", en Plural, núm. 129, junio de 1982, pp. 55-65.

Romero, Publio O., "Los mitos bíblicos en El luto humano", en Texto crítico, núm. 2, julio-diciembre de 1975, Universidad Veracruzana.

Ruffinelli, Jorge, José Revueltas. Ficción, política y verdad, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1977, 139 pp.

Torres Medina, Vicente Francisco, Visión global de la obra literaria de José Revueltas, México, Tesis profesional, UNAM, 1978, 116 pp.

Torres Medina, Vicente Francisco, "La muerte es un problema secundario", entrevista a José Revueltas, en semanario Proceso, Ciudad de México, 10 de abril de 1978, núm. 75, pp. 50-51.

### 3. Bibliografía de referencia

Bataille, George, Madame Eduarda, México, Premiá Editora, 1979.

Borges, Jorge Luis, Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Gramsci, Antonio, Antología, México, Siglo XXI Editores, 1970, 522 pp.

Goldmann, Lucien, El hombre y lo absoluto, Barcelona, 1968, 490 pp.

Heidegger, Martin, "La voluntad de potencia como arte", en Palos, núm. 4 1/2, México, abril-septiembre de 1981, pp. 2-30.

Lind, Frank, El tarot, Buenos Aires, Ediciones Lidiun, 1969, 85 pp.

Jung, C. G., Respuesta a Job, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 132 pp.

Roy, Claude, Stendhal por él mismo, México, Compañía General de Ediciones, 1961. 204 pp.

Sánchez Vázquez, Adolfo, Ética, México, Editorial Grijalbo, 1969. 218 pp.

Steiner, George, Tolstoi o Dostoyevski. Un ensayo de antiguo criticismo, México, Ediciones Era, 1980, 328 pp.

## INDICE

	página
Advertencia	4
Introducción	5
El tiempo narrativo	27
El tiempo sagrado	34
El método	41
Notas a la Advertencia y a la Introducción	51
Capítulo primero ("Dios en la tierra")	60
El tiempo en el lenguaje de "Dios en la tierra"	65
El tiempo y lo sagrado en "Dios en la tierra"	74
Notas al Capítulo primero	85
Capítulo segundo ("La palabra sagrada")	89
El tiempo y el estilo en "La palabra sagrada"	90
Imágenes de lo sagrado en "La palabra sagrada"	95

---

Notas al Capítulo segundo	107
Capítulo tercero ("Ezequiel o la matanza de los inocentes")	115
El estilo en "Ezequiel o la matanza de los inocentes"	116
Las dos visiones	123
Notas al Capítulo tercero	135
Conclusiones	138
Bibliografía	142
Índice	146