

JOSE REVUELTAS: POLITICA Y LITERATURA (1941 - 1944)

Jorge Ruffinelli

José Revueltas (1914-1976) ha sido, y es hoy, considerado no sólo uno de los escritores más importantes de México sino, también, el escritor *político* por antonomasia. Perseguido, encarcelado, por su militancia política, lleno de conflictos con la propia izquierda (cuyo Partido Comunista integró y abandonó más de una vez), Revueltas fue admirado y leído con fervor en especial después de 1968, a raíz de su participación en el movimiento estudiantil como uno de los ideólogos, y hasta como chivo expiatorio de la represión. Sus libros, complejos, difíciles, fascinantes, comenzaron a ser leídos tardíamente con seriedad, cuando la obra ya está cerrada y casi completa por la muerte del escritor (dejó inéditos al morir en 1976, algunos cuentos y capítulos de novelas). En el ensayo que sigue intento revisar sólo la primera parte de su producción literaria (1941-1944), en la que se encuentran algunas de sus novelas más famosas, como *El luto humano*.

1. DOS PERIODOS. CONTEXTOS

Una lectura global de la narrativa de Revueltas permite distinguir dos períodos: el primero incluiría los libros publicados desde el comienzo, *Los muros de agua* (1941) y *El luto humano* (1942), hasta los cuentos de *Dios en la tierra* (1943); el segundo tendría su inicio con *Los días terrenales* (1949) y llegaría a *Material de los sueños* (1974), comprendiendo *En algún valle de lágrimas* (1956), *Los motivos de Caín* (1957), *Dormir en tierra* (1960), *Los errores* (1964) y *El apando* (1969). ¿Qué autoriza esta división? ¿En qué se diferencian ambas etapas? Podría decirse en primer lugar que en sus tres libros iniciales Revueltas está aprendiendo a encontrarse: a encontrar un estilo, aún ansioso de rumbos, vacilante, y un contenido de ideas que refleja la existencia problemática del hombre contemporáneo. *Los días terrenales*, en cambio, siendo sólo cinco años posterior a *Dios en la tierra*, define a un narrador entero, dueño de un vehículo expresivo poderoso, desafiante y seguro dentro de su universo inequívocamente suyo. La novedad mayor que introduce *Los días terrenales*, para ya no despojarse de ella en el resto de su obra, es el elemento conflictual político y la inserción de ese elemento ya no como tema sino como problema, en la literatura.

Hasta *Dios en la tierra*, la narrativa de Revueltas asume una función de denuncia muy clara contra la agresividad de una realidad social e histórica señalada por el ascenso del fascismo, contra la guerra fanática y la explotación de los sectores marginados del poder político y económico (pueblo, izquierda política, etc.). Muchos de sus personajes son militantes comunistas y la simpatía del autor por ellos y por el Partido es manifiesta, nítida, en esos primeros libros. Los asuntos narrativos, a su vez, resultan directos, emotivos, avalados por un trasfondo autobiográfico, y se concentran en el relato de esa oposición a una sociedad que rechaza, reprime y encarcela a sus enemigos de clase. Los conflictos planteados en estas novelas y cuentos son transparentes, o tal vez, ni siquiera existen como tales sino como posiciones antagónicas marcadas, en uno de cuyos dos extremos viven y padecen los militantes empeñados en la empresa de luchar para hacer del mundo un lugar habitable y justo, y en el otro usan sus privilegios los sectores dominantes. Desde *Los muros de agua* hasta *Material de los sueños* Revueltas no se contradice en ningún momento al subrayar la pureza del pensamiento revolucionario. Pero descubre de pronto, en *Los días terrenales*, las desviaciones de ese pensamiento y de su consiguiente acción, y entonces sí, el conflicto queda establecido.

En *Los días terrenales* el escritor plantea estas desviaciones y deja en claro la existencia de la mentalidad dogmática del estalinismo como una fuerza retrógrada tan poderosa que se equipara a la reacción del natural enemigo de clase (la burguesía, el capitalismo). Cuando a través de sus propios conflictos con el Partido, de sus expulsiones y reingresos, de la fundación de otros grupos (que abandonará o de los que será asimismo expulsado) Revueltas descubre la imposibilidad personal de doblegar su conciencia y sus convicciones políticas a los requerimientos de una agrupación partidaria, lo *conflictual* ingresará en la literatura, problematizándola a su vez. Esto, convertido en el germen dialéctico de una creación-destrucción inaugurada en *Los días terrenales*, es el rasgo esencial para separar los dos períodos de su obra y reconocer el comienzo de la segunda etapa.

Entre 1941 y 1944, la literatura de Revueltas se inscribe en un marco de referencia que no es sólo personal, autobiográfico en sentido individualista. Muchas veces se ha mencionado que desde los catorce años Revueltas conoció reformatorios y prisiones y que sus libros expresan más o menos fielmente dichas experiencias. "El quebranto", relato de 1937 ó 1938 que aparece en *Dios en la tierra* y que según el autor es el primer capítulo de una novela extraviada, se corresponde con su internación en un reformatorio, hacia 1929, acusado de "rebelión, sedición y motín". "Se trataba de izar una bandera roja en la Catedral, al mismo tiempo que otros compañeros hacíamos un mitin en el Monte de Piedad", recordará más tarde Revueltas¹, así como *Los muros de agua* y una novela todavía inédita, *El tiempo y el número*², se nutren anecdóticamente el período carcelario en las Islas Marías (1932-1934). Este trasvasamiento de experiencias personales es cierto y no puede

1. Ignacio Hernández: "José Revueltas: balance existencial", *Revista de Revistas (Excelsior)*, 7 de abril de 1976.

2. José Revueltas: "El oficio de escritor", *Cosmos* No. 17, Jalapa, agosto de 1975.

prescindirse de él al considerar las novelas y los cuentos que lo tratan. Pero en una medida más amplia, su literatura está inscrita en el registro de las conmociones mundiales de la época, son también “respuestas” políticas a las coordenadas históricas que tocaban a su país y a su conciencia ‘internacionalista’, como sucedía en forma general con los sectores intelectuales y políticos a que Revueltas pertenece, y más ampliamente a toda la sociedad: no en vano se estaba librando entonces la Segunda Guerra Mundial.

La década del 30 se caracteriza por la expansión agresiva del fascismo. Viendo solamente este período a partir de 1936, hay que anotar el pacto de Alemania, Japón e Italia contra la influencia soviética; la instauración de la República en España, el estallido de la guerra civil y el triunfo franquista asistido por el fascismo; el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (1939); la invasión de los Sudetes por Alemania nazi y el debilitamiento de Checoslovaquia abandonada por la Sociedad de Naciones en su enfrentamiento con Hitler; las invasiones nazis a Noruega, Dinamarca, Bélgica, Holanda y Luxemburgo, la caída de París y los bombardeos sobre Londres (1940): no pocos datos para comprender que la literatura escrita en estos años se ve conmovida también y refleja naturalmente, de manera directa o indirecta, la lucha de la resistencia y los afanes políticos para cambiar lo que parecía ser el doblegamiento del mundo ante la fuerza irracional del fascismo. Dentro y no fuera de esta doble coyuntura —vida personal y realidad histórica— es que debe leerse la narrativa de Revueltas. Especialmente porque ambos elementos se conjugan en una sola unidad que los identifica: sobre la realidad histórica está volcada la militancia, y la novela surge necesaria y útil como parte de esta última. La escritura se convierte en praxis.

Los modelos narrativos que Revueltas reconoce y adopta hacia estos años son fundamentalmente los del realismo ruso del siglo XIX, que gravitaban en la cultura hispanoamericana insertando una suerte de *angst* existencial y metafísico en la reacción contra el positivismo. La influencia rusa se siente en diversos puntos del continente entre 1930 y 1950: Castelnuovo, Arlt, Sábato en Argentina; Espínola y Onetti en Uruguay; Revueltas en México. Se ha indicado más de una vez, también, que la narrativa mexicana (Yáñez en *Al filo del agua*, 1947; Revueltas con *El luto humano*, 1943) se sensibiliza ante las nuevas formas de la literatura europea (Kafka, Proust, Joyce) y norteamericana (Faulkner, Dos Passos) y cumple su función innovadora empleando en particular procedimientos estilísticos nuevos (que conlleva una manera diferente de percibir y valorar la realidad frente a los utilizados por la literatura romántica, naturalista y modernista del XIX). La influencia del realismo ruso —Andreiév, Dostoievski, Tolstói— es tan importante como ésta y más aún lo es la narrativa de preocupación social que se solidifica con la densidad de un fatalismo de honda raíz cristiana y bíblica. Todas estas raíces —más aún que el afán innovador— pesan en Revueltas y lo auxilian a configurar su visión del mundo.

2. “¿HABRIA ESCAPATORIA POSIBLE?”

“El quebranto” sería el primer texto filiable de Revueltas y tiene de acuerdo con el origen señalado por el autor, ciertas características

de "comienzo de novela". Por lo pronto, narra la llegada a la prisión del personaje central, Cristóbal, su entrevista con el primer burócrata carcelario y el encuentro desagradable, ominoso, con quienes van a ser sus compañeros de infortunio. Después de desaparecer tras la sucia puerta blanca, nada sabremos ya del personaje cuya suerte sólo ha quedado sugerida por su temor explícito a un destino de degradación, la degradación de quienes apenas sobreviven en ese infierno. El relato interesa no sólo porque, sin saberlo, está dando comienzo a otros relatos carcelarios —*Los muros de agua*, "La conjetura" (1943), el final de *Los días terrenales* (1956), *El apando*, etc.— como la inauguración apropiada de una narrativa que mucho tendrá que ver con la 'condición humana' castigada, reprimida, sufriente de los prisiones; importa también desde otro punto de vista, y es que en él aparecen algunos temas, actitudes, preocupaciones, que luego se desplazarán por novelas y cuentos tratando de encontrar su formulación definitiva. Así por ejemplo el sentimiento de soledad enajenada del personaje, soledad de familia, de relación humana; o el tratamiento temeroso y ambiguo de la sexualidad; o la conciencia de pecado y suciedad personal que la eventual presencia de la Madre hace aún más humillante y dolorosa. En la angustia de Cristóbal a punto de encontrar su colectividad en la sociedad degradada de la cárcel, el futuro se transforma en preguntas (como sucederá, estilísticamente, en *Los muros de agua*): "Cristóbal sentía exactamente cómo iba a dejar de estar solo. Cómo su vida iba a ser un fragmento de una vida general, unánime, gris y sorda, desnuda y baja. ¿Habría escapatoria posible? ¿Podría sustraerse, ocultarse, pasar inadvertido, no llorar? (II: 418)³. El relato no da respuesta: acogiéndose a una característica de toda la literatura de Revueltas, prefiere que esa inquietud y esas preguntas permanezcan agitando el ánimo del lector.

Pocos años después de su experiencia en un reformatorio, Revueltas fue procesado nuevamente y remitido a las temibles Islas Marías. Estuvo dos veces allí, como él mismo explicaría en el prólogo a la segunda edición (1961) de *Los muros de agua*. Las Islas Marías significaron mucho para Revueltas, y eso parece verdad comprobada por la insistencia con que el escritor ha vuelto, una y otra vez, a referirse a ella, a emplearla en su narrativa, a extraerle una significación personal y política; no en vano 'nace' en esas primeras prisiones el militante que a lo largo de su vida ha sido Revueltas.

Dice en el prólogo señalado:

"*Los muros de agua* recogen algunas de mis impresiones durante dos forzadas estancias que debía pasar en las Islas Marías, la primera en 1932 y la segunda en 1934. La clandestinidad a que el Partido Comunista estaba condenado por aquellos años nos colocaba a los militantes comunistas en diario riesgo de caer presos y de ser deportados al penal del Pacífico. Yo no era de los más señalados por esta persecución: las cárceles no dejaron de tener nunca comunistas dentro de sus muros por aquel entonces. Muros de piedra en la peni-

3. José Revueltas *Obra completa*, México, Empresas Editoriales, 1967, 2 tomos. Utilizo esta edición en el presente ensayo y cito páginas de acuerdo con los tomos, distinguiéndolos con números romanos, I y II.

tenciaría, en la Cárcel de Belem (que aún alcanzamos a conocer algunos camaradas de aquella época), en la prisión de Santiago Tlatelolco, y *muros de agua* en la Isla María Madre, del archipiélago de Las Marías, en ese vasto y solitario Pacífico, que llegaba a convertírsenos en una inmensidad obsesionante a través de los largos meses de relegación" (I: 18).

Esos largos meses son los que recoge y registra el libro, ordenándolos en una trama donde el episodio de la cárcel se convierte en todo el discurso narrativo, el proceso, la novela. *Los muros de agua* relata cómo cinco militantes comunistas son llevados a presidio, cómo se desarrolla allí la vida de los seres degradados que componen la escoria humana del delito, y cómo padecerán ellos la peripecia que ha modificado su propia existencia. La novela está escrita con poca personalidad, una estructura convencional y un lenguaje eminentemente denotativo, si nos atenemos al estilo tan sugerente, rico, denso y ambiguo que más adelante desenvolvería Revueltas. Lo que salta a la vista es la influencia del realismo ruso antes referido: el texto mismo menciona a Andreiev y Artibáshev (I: 135), en el prólogo no olvida Revueltas a Dostoievski, nada menos que a propósito del problema de las relaciones entre realidad y literatura, y también, en rigor, estos *Muros de agua* pueden relacionarse estrechamente con *Memorias de la casa de los muertos* donde a su vez Dostoievski dejó referida, con la amplitud de una espléndida visión novelística, su experiencia carcelaria en Siberia.

3. LA CUESTION DEL REALISMO

Veinte años después de publicados *Los muros de agua* por primera vez, Revueltas reedita la novela y deja establecida cierta concepción de "realismo" a su respecto. En ella afirma la necesidad de que la literatura no sea un "reflejo directo" de la realidad (con lo cual está discutiendo, en 1961, los famosos criterios de Lukács) ya que, como el propio Dostoievski observara, "la realidad siempre resulta un poco más fantástica que la literatura" (I: 18). Lo que un realismo bien entendido puede y debe hacer, dice Revueltas, es "ordenar, discriminar" y armonizar la realidad "dentro de una composición sometida a determinados requisitos". En definitiva, de lo que se trata es de seguir la 'dirección', la tendencia, el movimiento de la realidad para hacer coincidir con él la literatura. Aunque Revueltas no lo diga así, ésta es una actitud desmitificadora: observar cuidadosamente lo real para advertir y seguir su movimiento significa destruir lo inmóvil, lo rígido, lo aparentemente seguro, cuestionando a cada momento el peligro de esclerosis de la propia escritura. En este sentido iría la tarea de un realismo "materialista y dialéctico", como Revueltas muchas veces definió el suyo sin explicarlo cabalmente. Para el autor, *Los muros de agua* no llegan a cumplir los postulados de ese realismo, y por ende constituyen "una tentativa". "Intención, tentativa de lo que considero realismo. No el realismo de quienes se someten servilmente a los hechos como ante cosa sagrada (el realismo de un buen reportero, digamos, aquí sí exigencia necesaria del oficio, y yo he sido reportero durante largos años); ni el realismo pletórico de vitaminas, suavizado con talco, entusiasta profesional, gazmoño y adocenado, de los que a sí mismos se consideran 'realistas socialistas'. Un realismo materialista y dialéctico,

que nadie ha intentado en México por la sencilla razón de que no hay escritores que al mismo tiempo sean dialéctico-materialistas" (I: 28).

No es éste el lugar donde reabrir el problema del realismo a la luz de los conceptos de Revueltas, ni de discutir los ajustes del término, dado lo que Jakobson ha llamado "las distancias nociones que disimula el término realismo"⁴, aunque sí convendría ubicar someramente lo expuesto por Revueltas en el contexto de la teoría marxista, por ejemplo en el pensamiento de Fischer. La aversión por el dogma en arte hace a Revueltas cuidarse de un concepto devaluado: el de realismo como 'reflejo de la realidad', para manejarse con nociones tal vez menos precisas pero más ciertas. En muchos de los conceptos del prólogo de 1961 Revueltas coincide con Ernst Fischer, quien expresa, como él, el rechazo de la noción de reflejo y la necesidad de un trabajo 'selectivo' sobre lo real: "El arte no es simplemente reflejo de la realidad", dice Fischer, "sino que toma *partido* por algo o contra algo. El espejo del arte no es inerte ni inanimado. No está dotado de la objetividad de un instrumento científico, pues no sólo es observador sino también participante". Luego señala: "Enfrentado a una realidad verdaderamente infinita, el artista está obligado a elegir, a poner de lado lo accesorio, a retener lo esencial, a reconocer una *jerarquía* de lo real". De ahí que no sea en rigor la forma de "representación" de la realidad lo que caracterice al realismo sino, en última instancia, la actitud ética, política, humana del autor: "Para nosotros no es decisivo [saber] con qué método intenta el artista o el escritor presentar el problema de la alienación. Lo que importa es saber si capitula ante el mundo alienado, ante lo inhumano, o si se dirige contra él y toma partido en favor del hombre"⁵.

Si los apuntamientos de Fischer no resuelven el problema del realismo y parecen pecar de insuficiente deslinde entre voluntad del escritor ("tomar partido") y visión de lo real (¿se equivalen?, ¿pueden sustituirse en la escritura?, ¿no deforma la primera a la segunda?) por lo menos ofrecen un marco de referencia teórico en el cual Revueltas se inscribe cómodamente. En efecto, Revueltas hace *práctico* en su literatura el problema planteado: ¿cuánto hay en sus novelas de visión de lo real, cuánto de *toma de partido*, y qué relación puede establecerse entre estos dos elementos fundamentales? En otros términos: ¿pueden la participación, el compromiso, determinar por ellos solos la elección de los términos de la realidad? ¿Acaso el temor a 'claudicar ante el mundo alienado' no está forzando a una solución más satisfactoria de lo que el material de escritor —la realidad— permite? Una respuesta provisoria a estas cuestiones la da el propio escritor a través de la praxis de su escritura. Y ello porque Revueltas no se separará, desde *El luto humano* en particular, de una visión sombría del hombre, de su conducta, de su futuro, en abierto contraste con la doctrina zhanovista que daría origen a partir de los años treinta, a una literatura falsamente "progresista". Alguna vez el propio Revueltas seña-

4. Roman Jakobson 'El realismo artístico', en George Lukács (y otros), *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires, *Tiempo contemporáneo*, 1969, p. 165.

5. Ernst Fischer: "El problema de lo real en el arte moderno", id. p. 98 ss.

ló la concepción vulgar de que todo análisis dialéctico deba conducir a un avance, a un progreso: la realidad también prueba que el resultado puede ser negativo. El 'progreso' está en la visión, en el instrumento de análisis, y no forzosamente en la realidad de los hombres, llena de altibajos y retrocesos.

De todos modos, en 1961 *Revueltas* está planteando este aspecto, pero también otro, operatorio: cómo escribir ante una realidad tan terrible como la vivida en las Islas Marias. Y su respuesta es incluso 'estética' aunque el efecto de esa estética será forzosamente 'político': lo terrible, por lo pronto, no debe presentarse terriblemente. "*Lo terrible* no es lo que imaginamos como tal: está siempre en lo más sencillo, en lo que tenemos más al alcance de la mano". Esta frase recuerda la anotación de Brecht en su diario el 17 de agosto de 1920: es necesario escribir simples dramas que expresen al hombre ante su destino; eso es lo que nos conmueve y no "la grandiosidad de los gestos con que el destino aniquila al hombre grande"⁶.

4. "EL ODIOS DE CLASE"

Ante los materiales de *Los muros de agua*, entonces, *Revueltas* ha seleccionado zonas, aspectos de la realidad, y ha elegido imágenes para representarlas. ¿Por qué esas imágenes, por qué ese orden, novelístico? ¿Qué ha leído *Revueltas* en la realidad, y qué podemos leer nosotros en su lectura/escritura?

Veamos algunos elementos. Desde su título, *Los muros de agua* está "diciendo" metafóricamente el tema: la cárcel enclavada en las islas, las llamadas Marias como sabremos a partir de la primera página. A esa cárcel llegan varios personajes, pero esta vez no es una llegada común y corriente, de costumbre: ahora son presos políticos, los más castigados y odiados por la sociedad y también por el lumpen que tiene a la prisión por morada definitiva. De este modo el "comienzo" de la novela jerarquiza a los nuevos personajes, como si el narrador dijera: "Aquí se comienza pues éstos que llegan son los personajes que importan. Hay que seguir sus vicisitudes". Las imágenes empleadas por *Revueltas* para narrar esta abertura novelística son sugerentes: el narrador se hace eco de la inquietud de los personajes (los nuevos personajes: los políticos) y convierte su estilo en inquisitivo: "¿A qué lugar podría ser?" (I: 29); "¿A dónde? ¿Con qué rumbo?" (I: 29); "¿A dónde? ¿A qué destino?" (I: 29); "¿Adónde nos llevan?... ¿A dónde, sí? ¿A dónde?" (I: 31). Los colores (negro: maldad; blanco: pureza) asumen su función prevista: "La orden rebotó en el viento hasta llegar a los esbirros, negros, que estaban en el carro-caja" (I: 37). A partir de este principio previsible (inquietud por el destino de los personajes, tradicional simbología del color), la novela no reserva sorpresa alguna en cuanto al sistema narrativo, menos aún en cuanto a su tema. Contará las peripecias y sufrimientos de sus personajes, sin superar el maniqueísmo ideológico y el tremendismo del cuadro (que *Revueltas* autocrítica en el prólogo a la segunda edición). No parece interesarle al

6. Bertolt Brecht: *El compromiso en la literatura y el arte*. Barcelona, Península, 1973, p. 14

autor sino ajustar cuentas con la sociedad represiva: de ahí que cada personaje sea de algún modo un individuo y un representante social, y que en ellos se resume el carácter de la lucha que se está librando tanto en la cárcel como en la sociedad, haciendo de esa cárcel un microcosmos expresivo del cosmos real. Este procedimiento simbólico va a ser luego mucho más explícito, integrado al texto mismo, cuando en *El apando* las rejas de la prisión se describen mucho más allá de ella, englobando a toda la sociedad.

Hacia 1941 Revueltas era hombre de partido y su visión del militante aún no se abría en las diversas facetas de un prisma contradictorio. Ernesto, Rosario, Marcos son seres cabales, sin doblez ni problema respecto a sus propias ideas. Los conflictos masculinos parecen limitarse a la órbita amorosa —ambos están enamorados de Rosario—, aunque más rica y conflictiva es la historia de la muchacha, a la cual se le dedican varios relatos retrospectivos que explican su presente, y en particular sus vivencias eróticas. En este tema y en este personaje se dibuja bastante claramente un diseño conflictivo que se despega de la circunstancia y vuelve a surgir en otros libros y cuentos de Revueltas. Por lo pronto, el sexo como problema se ubica en la figura femenina, como si la emotividad tradicionalmente atribuida a la mujer fuese el caldo de cultivo más apropiado para la experimentación narrativa del tema.

Revueltas aprovecha la oportunidad de explorar en el pasado de Rosario para ampliar la ya referida noción de *cárcel*. Rosario había sufrido la clausura y había conocido incluso otra forma de la represión: “el cuarto de las monjas, la cárcel familiar, donde la colérica tía le daba encierro como respuesta a sus dudosos pecados” (I: 39). De este modo, Revueltas adelanta ya en *Los muros de agua* un tema que luego desarrollaría magistralmente en “La palabra sagrada” (relato de *Dormir en tierra*, 1960): la ocultación de la “caída” de una muchacha, “por el honor de la familia” (I: 47). En el “presente”, en cambio, aquella circunstancia encuentra su reversibilidad: si las relaciones con un hombre casado había motivado el castigo (obligación de aborto, el “cuarto de las monjas”), al encontrarse en la cárcel la situación se revierte y Rosario se siente *libre* para iniciar un ominoso coqueteo erótico con uno de sus guardianes, hasta llegar a un punto casi sin retroceso del cual la ‘salvará’ el *deus ex-machina* que es el autor, es decir, la visión prejuiciada de Revueltas. El episodio es interesante y significativo y merece por ello mismo un sondeo mayor.

No es casual, por ejemplo, el tipo de imagen con que se presenta a Rosario en *Los muros de agua*; al contrario, está llena de sentido. Desde su inicial simbología onomástica (latín: *rosarium*, *rosa*) el autor contrasta su “pureza” con la suciedad de la prisión, y hace textual la frase “echar margaritas (en este caso, rosas) a los cerdos”: en efecto, asediada por uno de los carceleros, Rosario es destinada a alimentar a los puercos, y así describe su faena el narrador:

“Los cerdos del subteniente eran gordos, ruines, como todos los cerdos del mundo. Pero en medio de ellos Rosario aparecía como una figura bíblica, dorada, con su prestigio de espiga grácil y sus ademanes de danza, arrojando el maíz desde

una cesta, como una sembradora. Se descubría en ella, entonces una conjunción atrayente, vital, de mujer llena de inteligencia, al mismo tiempo que de mujer de tierra, fresca, formada de semillas y de cosas feraces" (I: 108).

Rosario resiste los grotescos requiebros del subteniente, pero más adelante, ante otro hombre menos repugnante que Smith, ella jugará el peligroso desafío del erotismo. La novela es clara, entonces, en su ideología de la "pureza". Así como la visión de Rosario entre dos cerdos se cubre de prestigio bíblico, de santidad y de pureza ("*rosario*" es también un término litúrgico), el texto recuerda connotativamente la caída, la desgracia, la mácula que introduce lo 'pecaminoso', en el ser, según la larga tradición judeo-cristiana. Cuando Rosario es encerrada en su primera prisión flotante, esa mácula se presenta en la forma de una compañía indeseable —dos prostitutas, además de lesbianas— y en la curiosa suciedad que empieza a resaltar en su cara "como nubes sucias, encima de un cielo blanco, de agua" (I: 61). Más adelante, cuando el juego erótico con su guardián, El Chato, parece llegar a la culminación sexual, la imagen de Rosario aparece súbitamente transfigurada por el texto: de la mujer grácil, bella, *bíblica*, pasa a ser la hembra ansiosa y *animal*; es en esa descripción donde se inserta la ideología del 'pecado':

"¿Por qué se preparaba a entregarse de esta manera y a este hombre? ¿Por qué no haber escogido, mejor, la figura limpia, hermana, de Ernesto, o la de Marcos? La sangre le ocultaba los pensamientos. Era una sangre activa y sucia, una sangre descompuesta; porque la sangre, cuando llega al pecado, se altera en su misteriosa constitución; recoge, como los ríos en las grandes tormentas, todo el barro que hay en sus cauces, todo lo que secretan, agrios y espesos, los árboles del mal. Su nariz aleteaba como la de los animales hembras en el bosque, cuando la primavera saca sus metales. Iba a entregarse" (I: 171-172).

Curiosamente, en la siguiente novela, *El luto humano* (1942), revive esta idea. Cuando Calixto se acerca con apremio sexual a Cecilia, la mujer de Ursulo, ella se siente desfallecer y tiende a entregarse, aunque finalmente se niega: "un abandono la enervaba, le dolía por el cuerpo aproximándola al pecado" (I: 202).

Es posible encontrar también la visión negativa del autor en otros personajes femeninos de la novela. Así, en Clotilde, la tía de Rosario, quien se consume en un odio irracional engendrado por la frustración. O en Estrella y Soledad, las prostitutas, las "dos hembras" (I: 63) elementales. O en la misteriosa Julia de la historia de Ramón (I: 91); tanto en la historia de Julia como en la de Rosario, existe el ejemplo de una moderna concepción de la perversidad del sentimiento (vía Masoch y Sade), o de lo que podría haber sido esa concepción, dado que Revueltas la censura, la limita, la presenta negativamente. Es en Rosario, por encima de todos los otros personajes, donde la "represión sexual" del texto encuentra su eje chirriante y contradictorio, en un curso que podría definirse como experimental: Revueltas utiliza a este personaje para mostrar un proceso de degradación, de caída en la culpa y el pe-

cado, del cual sin embargo a último momento es posible reivindicarse. Rosario rechaza finalmente a El Chato y opta —como ya lo había *sugerido* el narrador en sus preguntas— por sus compañeros comunistas. De este modo, aunque su conducta puede obedecer a un movimiento dialéctico (tentación > < voluntad = salvación), la verdad es que el autor *salva* a sus personajes de la caída: los acerca al abismo pero allí los sostiene y los ayuda a retroceder en busca de la seguridad, de la confianza y en última instancia de la fe. En esa actitud de los personajes —y del narrador— se evidencia ideológicamente la indecisión que pauta todo el libro y lo debilita.

La sexualidad conflictiva aparecerá desde entonces en casi toda la literatura de Revueltas como un problema que no alcanza solución, ni siquiera formulación satisfactoria, pero en *Los muros de agua* parte incluso de una definición tan sombría como pocas veces se verá después. “Memoria del sexo” y el “sexo mismo”, por ejemplo, compiten en esa visión negativa del autor cuando afirma: “La memoria del sexo —y todavía más, la memoria del sexo perdido—, es peor en la vivez y en la tangibilidad, en los sentidos y en el espíritu, que el sexo mismo. No hay lamentaciones bastantes, ni rabia para dolerse por completo en ese paraíso del mal (...) en que el recuerdo se quema” (I: 107).

También en *Los muros de agua* se funda otro de los motivos recurrentes de la literatura de Revueltas: la representación escatológica por la cual la realidad se mezcla audazmente con las imágenes grotescas de la deyección, la mugre, los excrementos y todo lo que en contraste con los valores *superiores* del hombre, están maculando su entidad aunque al mismo tiempo lo “definen” (al punto de que en *Los días terrenales* Revueltas dará esta variante a la proposición cartesiana: “Defeco, luego existo” I: 447). Así debe leerse el episodio que describe la defecación y narra la guerrilla infame de proyectiles pútridos (I: 59), del mismo modo que pasajes semejantes en *Los errores* (1964), *En algún valle de lágrimas*, *El apando*, “Cama 11”, relatos de diversas épocas. Retrocediendo a Rabelais o a Quevedo, encontraríamos una propuesta similar de grotesco.

El pesimismo de Revueltas (que el autor ha negado, sustituyéndolo por escepticismo⁷ tiene necesidad de una antítesis precisamente para superar de algún modo las imágenes negativas, terribles, de un mundo que en 1957, en sus memorias así como en la novela *Los motivos del Caim*, llamará “espantoso”, pero que, tal vez por esa misma condición, requiere la transformación, el ideal revolucionario que impulse a ese cambio y la práctica militante que se realice en praxis, en acción. En *Los muros de agua* se ve al militante comunista desde la perspectiva ajena, desde la sartreana “mirada del otro”. Esto sin duda constituye un acierto, en la medida en que también son *otros* quienes reprimen y encarcelan al militante. ¿Cómo se los define? Violentos, alienados (u obedientes) al mandato soviético, “soñadores”, “románticos” (I: 77) son prácticamente los conceptos genéricos que se utilizan en el libro, tal vez más suavizados y pulidos que los términos reales.

7. Ignacio Solares: “La verdad es siempre revolucionaria...” (entrevista con José Revueltas). *Diorama* (Excelsior), 28 de abril de 1974.

La novela alcanza una formulación más original en el análisis del “odio de clase”, un odio histórico que se revela en la amenaza, dirigida a los presos comunistas, de que iban a sufrir “todo el rigor de la colonia”. Esa expresión desencadena un brillante y apasionado análisis textual del narrador: “Esta breve frase”, dice, “abría un mundo inimaginable para los cuatro camaradas. ‘Entonces’ pensaban, ‘se va a desatar todo el odio sobre nosotros’. El odio del hombre, el odio de clase. Porque se odia históricamente, se odia como una función abstracta, impersonal, pero alguna vez este odio se vuelve concreto y encarna en seres vivos, que caminan y comen, se vengan y torturan porque así lo ordena la clase, así se lo ordena un dios misterioso que gobierna” (I: 84).

Si hay *odio* de clase debe haber también su contrario: *solidaridad* de clase; si hay represión, tortura y muerte, debe haber asimismo amistad, trabajo militante y esperanza en el futuro. El final de la novela (que elige cerrarse con un término cálido: “camarada”) tiene la función de referir, ya que no de mostrar, dicha esperanza, aún cuando sea en el momento de mayor angustia, de mayor soledad, de más cerrado escepticismo —el entierro de Ramón, la locura de Prudencio— como si en ese ‘tocar fondo’ debiera generarse inmediatamente la necesidad de salir a la luz y respirar. “Si algo podía unirlos, atarlos, tender en ellos ligaduras, eso era el común destino de dolor, de sufrimiento y de voluntad callada para aguardar la alegría. Algo superior a ellos, superior a sus pobres músculos, a sus pobres seres con sangre; muy superior inclusive, a su actividad y a su desvelo; algo que fabricaban los años, aglomerando polvo y sueño, se levantaría al final para liberarlos. Entonces sufrirían alegremente, borrados los obstáculos que hoy envilecían el sufrimiento” (I: 174).

El *final* de “El quebranto” era sin duda cerrado, pesimista. Crisóbal desaparecía para integrarse a la escoria degradante del reformatorio; en *Los muros de agua*, así como en *El luto humano*, si bien los hechos narrativos no dan ningún elemento optimista, esperanzador, el autor no clausura su relato sin dejar en suspenso una nota de esperanza. De ahí que pueda señalarse el ‘voluntarismo’ de su literatura y que ésta demuestre con claridad su *toma de partido*. “Se miraron a los ojos”, continúa el texto, “como para desvanecer las barreras que los separaban. Silenciosamente, lealmente, se tendieron las manos estrechando en ellas toda una fe y una doctrina. Ahora habrían que esperar que llegara Rosario, su camarada” (I: 174). *Esperar*, esperanza: dilatación del tiempo; estrechar las manos: voluntad de solidaridad y de sobrevivencia. En sus novelas *Revueltas* muestra el mundo terrible en que vivió, pero también la esperanza en un cambio que sólo el hombre, débil e indefenso, podía tal vez lograr, uniéndose con los demás hombres. Parece por lo demás evidente que esta narrativa sombría, amarga, donde la cuota de esperanza está provista desde el sostén de una frase final, responde a la sensibilidad traumatizada de la época y también (en tanto profecía de derrumbe, en tanto alerta contra una apocalíptica destrucción total) a la conflagración mundial y al ascenso del fascismo, durante los cuales se gesta y se publica.

5. "UN GENESIS OSCURO"

El luto humano es una novela aún mucho más sombría y amarga que *Los muros de agua*; mientras esta última se desenvuelve dentro de los marcos realistas tradicionales, denotativos, *El luto humano* elige la parábola y un denso sistema de referencias bíblicas, como raramente se había visto antes en la narrativa mexicana. Hasta 1943, la narrativa no había llegado a una experiencia como la de este libro, que se carga y recarga de símbolos nacionales (el águila y la serpiente, ante todo) mezclándolos con una reflexión didáctico-política (su explicación de la reforma agraria, del sistema de riego o de la violencia de la rebelión cristera) y un tono profético oscuro y radiante a la vez. Zum Felde anotó oportunamente el mérito fundamental de *El luto humano* desde el punto de vista de la historia literaria: "haber introducido en la narrativa mexicana [una] nueva dimensión interior, de que tanto carece su sólido objetivismo"⁸. Dimensión interior indicada por sus símbolos, por la presencia continua y obsesiva de la muerte, por las relaciones torturadas de sus personajes, por la metáfora de México elaborada a partir del retrato de la barbarie justa y vengativa de la Revolución de 1910.

El esquema anecdótico apenas existe en *El luto humano*; se ha dicho más de una vez que en las primeras novelas de Revueltas 'no sucede nada', no hay narración propiamente dicha en la misma medida en que tampoco hay casi hechos que narrar. Los personajes de *El luto humano* se desplazan por las tierras anegadas por el río, cargando el cuerpo de una niña muerta; es un éxodo fúnebre, oscuro y doloroso, que se concluye en el aislamiento de los personajes sobre un techo y la muerte que adviene casi al mismo tiempo que los zopilotes. El éxodo convoca, paso a paso, la actualización del pasado (una técnica favorita de Revueltas, ya empleada en *Los muros de agua*), las diversas etapas en que la vida ha ido desarrollándose para cada uno de sus personajes; esto, tanto como la 'perspectiva múltiple', ha recordado a su propósito a Faulkner y una de sus novelas prototípicas, *Mientras agonizo*⁹.

Una doble metáfora de la vida se desprende de esta estructura: no sólo se la dice, no sólo se habla de un "permanente naufragio en que se vivía" (I: 191); el *caminar* sin otro horizonte o fin que la muerte es el tránsito de los personajes pero al mismo tiempo una metáfora de la existencia humana. Vida que se acaba en la muerte y que se consume como si fuera una agonía; muerte que preside el viaje entero llenándolo de símbolos y acabando con el más terrible: los zopilotes, las aves de rapiña destinadas a devorar desechos, cadáveres. No hay probablemente en toda la literatura mexicana una novela tan embebida, tan llena de la idea y de la imagen de la muerte, como *El luto humano*, desde su mismo comienzo: "La muerte estaba ahí, blanca, en la silla, con su rostro" (I: 175) hasta el final en que los zopilotes se abalanzan sobre sus víctimas.

8. Alberto Zum Felde: *Índice crítico de la narrativa hispanoamericana*, México, Guaranía, 1959, p. 487.

9. Zum Felde, op. cit., y James East Irby, "La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos" (tesis, Escuela de Verano), U.N. A.M., México, 1957.

Tampoco hay, sin duda, una novela tan bíblica en sus alusiones y connotaciones, en la que los símbolos del Génesis o del Nuevo Testamento están revertidos a la historia mexicana, es decir, al servicio de la auscultación profunda de un ser nacional hecho personaje y constructor de su historia en la Revolución de 1910. *El luto humano*, podría decirse, refiere al Génesis (“oscuro Génesis” lo llama, I: 22), pero a un Génesis visto en su envés¹⁰, un Génesis invertido en el cual, por ejemplo, Adán no es el personaje que da vida sino muerte: sanguinario y vil (su nombre aparece siempre connotando el origen bíblico, I: 181, 182, 184, 264, 327, etc.), y en el que la Creación debe ir leyéndose como destrucción, acabamiento, muerte. Esta irónica recuperación bíblica tiene una clara función en la novela, y es la de significar un *fatalismo*, también proverbial en la visión mexicana de la vida (y de la muerte), como si Revueltas se dirigiese a ciertas “raíces” buscando, para establecerla así, su identidad.

El fatalismo bíblico funda una perspectiva; desde ella se contempla y juzga la realidad, desde ella se la ‘ordena’ en el conjunto coherente de elementos que es la propia novela. El mundo visto desde esta perspectiva parece regido por un dios terrible (I: 178), apenas nominado porque ya no aparecerá en la novela, dejando su lugar a las criaturas terrenales y, en el nivel de los símbolos cristianos, al Hijo muerto en el Calvario, a Cristo (I: 186, 187, 188, 192, 210, 223, etc.) que representa un sufrimiento muy humano, muy secular, muy ubicable en el “valle de lágrimas” que es la tierra.

Desde ese fatalismo se contempla el “Génesis oscuro” de México, surgiendo de la sangre y el fuego revolucionarios. Vale anotar que en el Revueltas de *El luto humano* esa Revolución es tan bárbara como en la obra de Mariano Azuela o de Martín Luis Guzmán: la visión que un intelectual tenía de ella en 1915 (*Los de abajo*), en 1926 (*El águila y la serpiente*) o en 1943 (*El luto humano*), parece coincidir en ciertos rasgos que constituyen la tradición justamente llamada “novela de la Revolución Mexicana”, integrada a la vez por los pocos libros escritos durante el período, como por los que después, en la conmoción del recuerdo, lo evocaron con igual fuerza actualizadora. En *El luto humano* la Revolución fascina y repele a la vez, se presenta como una barbarie justa pero no por ello menos terrible, como el mal necesario, como la belleza sangrienta y es por eso que su referencia es contradictoria y conflictiva: “todo aquello querido, tenebroso, alto, noble y siniestro que era la Revolución” (I: 296). Y la Revolución no es solamente un suceso histórico del país: es el país mismo, es la expresión de su interioridad simbolizada en esa lucha —el águila y la serpiente— acuñada para dar su rostro nacional. Referencias y alusiones a este símbolo abundan en *El luto humano*, como si fuese un andarivel de su significación narrativa. Estos son algunos ejemplos:

1. “Descendían de la adoración por la muerte, de las viejas caminatas donde edades enteras iban muriendo, por generaciones, en busca del águila y la serpiente” (I: 184).

10. Véase Publio O. Romero: “Los mitos bíblicos en *El luto humano*”, *Texto crítico* No. 2, Jalapa, 1957, p. 81.

2. Adán y Ursulo son enemigos, el primero ya ha intentado matar al segundo. Por eso, cuando juntos buscan al cura, éste entiende su asociación como un *símbolo nacional*: 'Si enemigos como son hoy se les ve juntos, no es sino porque tan sólo han aplazado el odio para sustituirlo por esa convivencia silenciosa y sombría del país', reflexiona. 'En ellos Cristo se inclinaba sobre la serpiente aspirando su veneno, consustancial y triste'" (I: 186).

3. "Mientras persistiera el símbolo trágico de la serpiente y el águila, del veneno y la rapacidad, no habría esperanza. Habíase escogido lo más atroz para representar —y tan cabal, tan patéticamente— la patria absurda, donde el nopal con sus flores sangrientas era fidedigno y triste, los brazos extendidos por encima del agua, cruz extraña y tímida, india y resignada" (I: 197).

4. "Afuera el agua se había vuelto frenética, cuerpo inmenso de serpiente desparramada" (I: 212).

El propósito evidente de *Revueltas* consiste en superar, dentro de la propia novela, la significación que se desprende usualmente de los hechos: de ahí el conjunto de desplazamientos —símbolos, metáforas, imágenes— dispuestas con la función de construir un nivel denso de sentido. Ese nivel permitiría hablar de la *retórica* de *Revueltas*, emergente de la poderosa voz del narrador, retórica que más allá de la debilidad de un estilo —si la juzgáramos desde *otra* perspectiva de la representación realista— viene a ser su rasgo más definitorio.

La presencia de la muerte, la inspiración bíblica del fatalismo, la imagen sombría del período revolucionario y de México mismo como país, la metáfora de la existencia como un Génesis al revés, son en conjunto el peso 'negativo' que establece la densidad característica de su estilo, así como la amargura de la visión de la realidad expresada en la novela. La verdad elemental de su pesimismo está basada en su propio tema inicial, la deambulación de la muerte, los ritmos mortuorios de un grupo de gente, su agonía hasta la destrucción final por otras criaturas (los zopilotes) de la Creación. Podría también reconocerse la levitación 'positiva' del libro, y no es difícil hacerlo si partimos de su propio modelo estilístico. Podríamos precisamente comenzar a 'leer' cierto significado central de *El luto humano* a partir de la imagen final con que se cierra, a partir de lo que el libro *no dice*. En el final, cuando los sobrevivientes y los agonizantes están exhaustos y parecen dejarse morir, la novela concluye con estas líneas: "Estos [los zopilotes] parecieron meditar por un instante, pero luego, sin vacilación alguna, arrojáronse encima de sus víctimas" (I: 336). La imagen *se detiene* en un *movimiento*: el de los zopilotes abalanzándose sobre sus víctimas; queda allí y no describe ya los previsibles sucesos ulteriores (picotazos, sangre, dolor, muerte). Este 'procedimiento' no sólo muestra una actitud narrativa de notoria plasticidad¹¹, un dominio sagaz y oportuno del estilo, sino también la moderna concepción de 'obra abierta': aquella que debe continuarse, siquiera a nivel de

11. De la que no es ajena la inclinación del autor por el cine. *Revueltas* elaboró muchos guiones, y escribió incluso el libro *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, México, U. N. A. M. 1965.

sensaciones e imágenes, en la mente del lector. Las motivaciones de este 'procedimiento' estilístico van más allá, hasta desembocar en la actitud político-estética del autor y en una provisoria definición de su novela: según ésta, la novela no sería otra cosa que incitación. No se agota en sí misma, no quiere cortar los caminos que la superen y la continúen; se desarrolla en el texto hasta cierto momento; después debe seguir en la imaginación del lector. Alusiones, símbolos, metáforas, concurren a un similar propósito: nada es fijo, determinado, inmóvil; al contrario, todo es un movimiento continuo y ese movimiento no ha de permanecer limitado en una caja de cristal sino establecer vínculos, seguir su curso.

De esta manera podría acaso comprenderse mejor la función 'política' de sus libros, y también la contradicción aparente entre la visión pesimista y el progresismo de su filiación marxista. Al concluir *Los muros de agua* el narrador expresa la necesidad de una esperanza, la de un mundo mejor. En *El luto humano* las luchas sociales aparecen inmersas en una realidad muy humana, llena de traiciones y de sueños solidarios, y las figuras de sus personajes militantes están contempladas con innegable simpatía por el narrador. Muchos querrían de Revueltas, tal vez, la visión rosada y maniquea del 'realismo socialista' de los años treinta, pero el escritor se impuso, mejor, ver lo real en sus términos dialécticos, la presunción de una oposición constante y conflictiva de elementos como el bien y el mal, el amor y el odio, complejos en sí y en sus relaciones, discernibles desde un magma caótico y oscuro desde el cual ha de advenir (merced a la esperanza, y, a la vez, a una afirmación humana) lo mejor.

El luto humano está teñido de una atmósfera siniestra y mortal, pero también se dedica a mostrar las vicisitudes de la organización sindical, del centralismo del poder político, de los problemas agrarios de México, ejemplificando casi todo esto en el Sistema de Riego posterior a la Revolución cuando "el Gobierno del centro, preocupado vivamente de imprimir a la Reforma Agraria un sentido moderno y avanzado, había establecido en el país diversas unidades de riego, en tierras expropiadas al latifundismo" (I: 283), así como en la historia de uno de sus personajes: Natividad. Todo ese pasaje tiene un sentido didáctico claro y, a la vez que un suceso narrativo, es la oportunidad para la expresión política directa del autor. Revueltas fundamenta en hechos concretos de la historia cercana de México la dimensión política de sus novelas, como en este ejemplo, pero también la traspasa cuando se trata de establecer la dimensión ideológica global de su novela, la formulación de la esperanza y la confianza en el futuro.

Con todo el escepticismo que se quiera ver en *El luto humano*, en su final el narrador sintetiza la significación de los personajes, haciendo uso de su cualidad demiúrgica, y esa significación es por parte positiva. Cecilia adquiere un sentido metafórico: es la "tierra", la que "demanda el esfuerzo, la dignidad y la esperanza del hombre" (I: 334); "Natividad anhelaba transformar la tierra y su doctrina suponía un hombre nuevo y libre sobre una tierra nueva y libre" (id.), mientras "Calixto y Ursulo eran otra cosa. La transición amarga, ciega, sorda, compleja, contradictoria, hacia algo que aguarda en el porvenir. Eran el anhelo informado, la esperanza confusa que se levanta para interrogar cuál es su camino" (id.). Véase nuevamente la presencia de un futuro que se nutre

de esa noción intuitiva, apenas formulada: "algo" ("algo que aguarda en el porvenir", dice *El luto humano*; "algo... que se levantaría al final para liberarlos", dice *Los muros de agua*). Como los picotazos *no descritos* de los zopilotes, este "algo" es también una congelación novelística final, la incitación para el lector, la alusión a un futuro más justo que no le corresponde al narrador *describir* dado que aún no existe, sino apenas sugerir, poniendo en su esfuerzo de comunicación el germen de una inquietud superior, transformando así su novela en indicador, en índice, en praxis.

6. "LA DESTRUCCION Y EL CAOS"

En *Dios en la tierra* (1944) Revueltas toma textualmente el dogma cristiano cuando éste señala que Cristo vino a la tierra a adoptar la forma de los hombres y a salvarlos, pero niega el origen supremo del mito, así como su esencia divina. Cristo, creado por los hombres, no es otra cosa que una necesidad hecha realidad, una expresión humana. El Cristo de *Dios en la tierra* no es piadoso ni está lleno de misericordia, como nos enseñan los Evangelios; al contrario, es el mismo Cristo que preside el mundo lúgubre de *Los muros de agua* y *El luto humano*, un Cristo violento que ha traído definitivamente la espada.

El marco de los dieciséis cuentos del volumen lo conforma la rebelión cristera de los años 1926-1929, cuando fieles y sacerdotes empuñaron las armas para defender la libertad de culto y los intereses económicos que desde la Reforma y los gobiernos de Comonfort y Juárez, a mediados del siglo XIX, les habían arrebatado acabando con sus privilegios feudales. La violencia de estos cuatro años (durante el gobierno de Calles) trazó senderos sangrientos en México y alimentó una memoria dolorosa que la literatura posterior recogió en forma indirecta y directa, tímida o definida, en un vórtice que se prolonga y pervive al igual que la lucha entre la fe fanática y el raciocinio, en un país donde la religión advino como elemento ideológico de la conquista.

El libro se abre y se cierra con dos relatos de tema "cristero". En el primero, titulado, como el libro, "*Dios en la tierra*", la presencia de un Dios temible y poderoso se anuncia no sólo en los hechos sino también en la voz profética del narrador, en el tono hosco y violento elegido para el relato: "La población estaba cerrada con odio y con piedras", comienza diciendo, y la palabra "odio" se reitera en escasas seis páginas de modo significativamente abrumador. Sin mencionar el Movimiento Cristero como tal, se está hablando de él, de una negatividad ínsita que presagia y conlleva muerte y destrucción. "Todas las puertas cerradas en nombre de Dios. Toda la locura y la terquedad del mundo en nombre de Dios. Dios de los ejércitos; Dios de los dientes apretados; Dios fuerte y terrible, hostil y sordo, de piedra ardiendo, de sangre helada" (II: 367). Si el tema es la muerte de un hombre, un profesor escarnecido y torturado hasta la degradación y la muerte, su motivo inmediato, incendiario, es el odio humano (ya ni siquiera el "odio de clase" de *Los muros de agua*), un odio que crece y se multiplica no sólo porque viene precedido y acompañado de masas fanatizadas sino porque aspira a justificarse terrena y divinamente en "suprema excepción".

El último cuento ("¿Cuánta será la oscuridad?") retoma el mismo motivo en una escena sola que es a la vez todo el relato: la sobreviven-

cia y la agonía de un grupo de personas por quienes han pasado los cristeros asolando, saqueando y sembrando la profanación y el dolor. En un estilo que es característico del primer Revueltas (el cuestionamiento de tono existencial formulado desde el texto mismo o bien desde la conciencia de los personajes), el pastor se pregunta ante el cuadro de la barbarie: “¿Por qué deberían ser así las cosas? ¿Por qué no habría nada detrás del hombre, sino pavor?” (II: 418). La violencia y el odio colérico son rasgos del rostro mexicano, del país mismo, simbolizados, como el autor recalca en *El luto humano*, con la escena sanguiñaria de un águila y una serpiente. Por eso, tanto como rechazar esa violencia, el relato se duele de ella, intenta comprenderla desde dentro, desde su intrahistoria trémula y agitada, y observa, él sí con piedad, a esos “animales humanos y a la vez vegetales” (II: 483), herméticos, sufrientes, que pueblan una tierra que parecía no tener “otra cosa que magueyes”. La violencia es una puerta falsa que no conduce a salida alguna, ni siquiera a la búsqueda de una posible tierra prometida; está dentro de cada uno, y la fuga es imposible. “No se movería de ahí ninguno de los fugitivos. Nadie pensaba hacerlo. Aquella era su patria de magueyes, de cactus, patria colérica, patria espesa, con su desesperado cielo” (II: 484).

La afirmación del libro (y de Revueltas) es una afirmación hecha desde la convicción de dolor y de la desgracia como elementos constitutivos y entrañables de la vida. La esperanza que aparece al final de sus primeras novelas, y en el final de este libro —más atemperadamente, convertida en una afirmación de *permanencia*—, es hasta cierto punto la esperanza conformista de la víctima, la esperanza de la pesadilla: todo es tan horrible que no puede ser real. Ha de terminar alguna vez y el cielo deberá descender sobre la tierra.

El propio Revueltas ha definido, refiriéndose a su primer volumen de cuentos, o más generalmente, a su idea de la religión, la esencia *histórica* de Dios. Preguntado por esto último, contesta en 1976: “Repito lo que dice Feuerbach en su *Esencia del Cristianismo*: Dios no ha creado al hombre, sino que los hombres son quienes han creado a Dios. Dios es una entidad social e histórica, y además ideológica (...) Rige social e históricamente las relaciones entre los hombres y por lo tanto no puede prescindirse de esta entidad, bien se crea en ella o no se crea”¹². Casi diez años antes había señalado: “La Virgen de Guadalupe existe como un hecho objetivo en la conciencia de los mexicanos y además es un factor de movimiento en ellos. A mí me interesa la existencia de guadalupanos en México porque eso contribuye a formar un contexto étnico, sicológico, que como escritor no puedo dejar de tomar en cuenta. Por ejemplo, ¿cómo trato yo el problema de Dios en *Dios en la tierra*? Dios existe aquí. Cristo es un Cristo taciturno, agresivo y rabioso en los cristeros. Cristo Rey existe como movimiento cristero, como entidad objetiva, no como metafísica, no como entidad teológica”¹³.

12. Gustavo Sáinz: “Para mí las rejas de la cárcel son las rejas del país y del mundo” (entrevista). *Diorama* (Excélsior), 25 de abril de 1976.

13. Norma Castro Quiteño: “Oponer al aquí y al ahora de la vida el aquí y el ahora de la muerte” (entrevista) *El Gallo Ilustrado* (Suplemento de El Día), 17 de diciembre de 1976.

Los catorce cuentos restantes del volumen son, en efecto, un certero rosario del dolor humano, de las formas del sufrimiento, como si el autor se empeñara en realizar una encuesta cuyo resultado global y particular no hace más que confirmar la visión sombría del mundo, la realidad “espantosa” que éste es para los hombres. “La conjetura” y “El quebranto” se alimentan transparentemente de circunstancias autobiográficas: el presidio en las Islas Mariás el primero, el ingreso al reformatorio el segundo. Son motivos extremos —no todos los hombres han pasado por la cárcel— pero constituyen igualmente una visión de la cotidianidad, de una cotidianidad amplificada por un lente de aumento. En “La conjetura” los personajes viven en la esperanza de realizar un plan de evasión que se frustra tanto como cualquier esperanza humana. En muchos de sus cuentos y novelas Revueltas enfatiza esta desventaja del hombre —ser humano, ser falible—, identificando su debilidad natural con la terrenidad de la ‘degradación’ física, de la necesidad fisiológica, pero es en los relatos de la cárcel (¿precisamente por el recuerdo de una experiencia infrahumana?) donde esa materialidad aparece subrayada y presentada hasta el exceso. Si ya había aparecido en *Los muros de agua*, es sin embargo en “La conjetura” donde adquiere una configuración mayor, más definida, merced a la minuciosa descripción de los olores, del acto defecatorio, de la podredumbre del cuerpo cuando adviene el cólera.

Dios en la tierra configura un catálogo de horrores en la feria sinistra que es la vida. Porque más acá de las situaciones extremas —como la carcelaria— todos sus personajes son seres cotidianos aunque deformes. Deformidad de cuerpo y alma (casi siempre correspondiéndose) como la estética del grotesco lo requiere. Hay seres febriles y delirantes, brutalizados y enajenados por el alcohol (“El abismo”, “La caída”); niños idiotas despreciados por su propia madre (“El hijo tonto”); un deforme cuyo horror físico concita el miedo social y se hace así ‘culpable’ de todas las maldiciones (“La acusación”); el indígena hermético y aislado del mundo civilizado, al margen de la vida, sobreviviendo su agonía histórica (“El dios vivo”) o batiéndose a muerte para alimentar una mitología del coraje (“Barra de navidad”); el niño que llora por hambre hasta morir y se convierte en símbolo de todos los niños, de ese niño que escuchamos llorar en cualquier noche (“Preferencias”); el hombre que contagia de sífilis a su mujer y engendra un hijo ciego (“La soledad”); el escribiente miserable que espera durante años la carta del gobierno dándole otra vez su empleo (“Verde es el color de la esperanza”), un verdadero escribiente que no tiene quien le escriba; la violencia irracional y sangrienta de la cacería (“La venadita”); o la presencia infamante de la prostitución (“El corazón verde”, “Una mujer en la tierra”).

No es necesario el registro minucioso de sus personajes ni de las situaciones para advertir que en este libro Revueltas ha volcado uniformemente un conjunto de padecimientos humanos hasta lograr, en resultado, la elaboración de un cuadro patético de la existencia. Sus límites y ribetes son los de la violencia crístera, que inserta el cuadro elocuentemente en uno de los momentos más sangrientos y fanáticos de la historia de México. Pero la significación se proyecta asimismo en un telón más amplio y universal. No por azar elige un solo epígrafe y éste es de Dostoievski: “... y, sin embargo, estoy seguro de que el hombre nunca renunciará al verdadero sufrimiento; es decir, a la destrucción y

al caos" (II: 367). Pesimismo contra pesimismo, diríase, engendrará inevitablemente una dialéctica de la esperanza. Sin embargo, la línea que va de *Los muros de agua* a *Dios en la tierra* se ensombrece cada vez más en la narrativa de Revueltas hasta conducirlo a un callejón que no tiene aparentemente salida. La esperanza de un mundo mejor, en el conjunto de estos tres libros, queda librada a la tarea débil e indefensa de un militante que es todavía personaje secundario y marginal de la historia (y también de la *historia* novelística). La obra de Revueltas parece el producto de una nostalgia motivada por la impotencia y el fracaso: la fuerza de lo real se impone a la voluntad y la visión del mundo se hace, en la órbita de la literatura, forzosamente negativa. Tal vez ésta, entre otras razones, obligó al escritor a guardar silencio durante cinco años. Un lustro transcurre de aquí a la publicación del siguiente libro, *Los días terrenales* (1949), y en ese tiempo Revueltas dio a conocer sólo una obra teatral (*Israel*, 1947) y algún cuento aislado, como "La frontera increíble" 1946.