

La búsqueda de «otra» realidad

ÁLVARO RUIZ ABREU
Universidad Autónoma de México-X

1. Los lenguajes nacionales

La modalidad que adquirió el relato latinoamericano a partir de 1919 fue una reacción contra el modernismo, es decir, contra la idea de que la cultura, el arte, la poesía debía ser europea. Como todo intento de cambio, esta búsqueda no fue positiva o negativa, sino llena de matices. A partir del último tercio del siglo XIX, dice Lezama Lima ¹, se crearon los lenguajes nacionales, que en los primeros años del siglo XX fueron una herramienta indispensable que podía describir y desentrañar la naturaleza, despertar los valores americanos como el indio, la tierra, la historia.

La fiebre nacionalista de los años veinte en México es un ejemplo casi perfecto de la necesidad que sintieron los artistas, escritores, intelectuales, por consagrar su talento y su energía a una cruzada: la de crear una nueva cultura a partir de lo propio, única manera de fortalecer la imaginación. Pero esto no era «olvidar», «negar» la cultura europea, sino una forma de resaltar lo americano echando mano, cuando fuera pertinente, de las aportaciones de ultramar ².

El intento de afirmación en lo autóctono fue una necesidad de época, pero tres décadas más tarde la novela tuvo que abandonar el regionalismo; entonces fue a las ciudades a encontrar su *leitmotiv*, adquiriendo prestigio, solidez y un carácter formal, estético. Movimientos como el criollismo ¿lastimaron, limitándola, a la narrativa? Tal vez, pero lo importante es que fue una mirada al pasado, un regreso al origen. Entre 1920 y 1930, predominó en la literatura

¹ Véase José Lezama Lima. *La expresión americana*. México. Fondo de Cultura Económica. 1993.

² El *Fausto* de Goethe engendró un *Fausto* «criollo» del argentino Estanislao del Campo (1834-1880), citado en Lezama Lima, *Op. cit.*, pág. 152.

la búsqueda de «otra» realidad ³, que muchos hallaron en el lugar donde habían nacido. Gracias a los aportes de José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y tantos más, se estimuló y fue posible llegar al *boom*, o la nueva novela latinoamericana de los años sesenta. Gracias a los criollistas, hubo un renacimiento de las letras hispanoamericanas.

Si queremos saber qué es por definición el criollismo, basta asomarse al sentido de la palabra criollo: viene del portugués «crioulo», es decir, criado en casa; pero en el siglo XVII apareció como «ser de la tierra»; el significado que nos interesa se le dio al término en el siglo XIX, pues vino a ser lo que es «nacional, particular o autóctono», de cada nación nueva hispanoamericana ⁴.

Entre 1919 y 1945, se escribieron muchas obras de corte nacionalista. Se quería retratar una realidad en movimiento que ofrecía un expediente amplio y variado de expectativas para la novela, el cuento y las artes plásticas. En ese mismo período se escribía en América Latina con el ansia de descubrir «lo americano», describiendo la naturaleza bárbara, la conducta trágica y extrema del hombre del campo. Dice Seymour Menton,

«El impulso primordial de estas obras provino de la ansiedad de los autores de conocerse a sí mismos a través de su tierra. La primera Guerra Mundial destruyó la ilusión de los modernistas de que Europa representaba la cultura frente a la barbarie americana» ⁵.

La generación subsiguiente a la del modernismo no consideró el arte como absoluto, el azul como arquetipo y guía de los poetas, sino acudió a la tierra, al agua de los ríos, a la fisonomía de las montañas de América, y a partir de ahí definió su camino realista.

Para Rodríguez Monegal, hacia 1940 la novela latinoamericana estaba representada por un puñado de escritores: Horacio Quiroga y Ricardo Güiraldes en el Río de la Plata; Martín Luis Guzmán en México, Rómulo Gallegos en Venezuela, José Eustasio Rivera en Colombia, entre otros. Señala que

«Hay allí representada una tradición válida de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de su rebeldía o sumisiones, una exploración profunda de los vínculos de ese hombre con la naturaleza avasalladora, la elaboración de mitos centrales de un continente que ellos aún veían en su desmesura romántica» ⁶.

³ Véase Ramón Xirau, «Crisis del realismo» en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 4.^a edición, 1997.

⁴ José Lezama Lima, *op. cit.*, pág. 133.

⁵ Véase S. Menton. *El cuento hispanoamericano*. México. 4.^a edición. Fondo de Cultura Económica. 1991, pág. 217.

⁶ Emir Rodríguez Monegal, «Tradición y renovación» en *América Latina en su literatura*, *op. cit.*, pág. 155.

La literatura parecía servir a un fin humanitario, de descubrimiento, análisis y exploración de «lo americano». Era una manera de perpetuar a través de la palabra lo que la historia parecía empeñada en borrar: la lengua, el espíritu, la vida y el paisaje de América Latina. El escritor se convirtió en la voz de la tribu, cuyo objetivo era más que nada combinar su compromiso social con las cosmogonías locales. El mismo afán puede atribuirse a los que concibieron el trabajo del escritor y el papel de la literatura como una estación que conducía irremediabilmente a la salvación del espíritu de la raza, a la exaltación de lo propio frente a la decadencia de Europa ⁷.

México produjo un verdadero «boom» de cuentos y novelas que pertenecen por su forma y su intención explícita o implícita al criollismo, aunque se les incluye en un género mayor, más específico: el de la novela de la revolución mexicana. El espectro que abarca esta clase de literatura exige la selección; siguiendo la clasificación de Seymour Menton textos criollistas serían «La fiesta de las balas», un cuento incluido en *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, y «Dios en la tierra» de José Revueltas. Incluyo además a Ramón Rubín, un escritor que ha seguido empeñado en el tema de las culturas y las mentalidades indígenas. Se trata sin duda de tres escritores distintos; los separa el estilo, la edad, el enfoque, inclusive su concepción del arte de la novela, su visión de mundo. Pero los une la tierra, el paisaje donde posan su escritura, que en Guzmán se vuelve bárbaro como el temperamento de sus personajes; en Revueltas religioso, por la confrontación entre la duda y la fe; y en Rubín social y antropológico, pues le interesa explorar la vida y la cultura, la fisonomía y la tierra de los indios.

2. «La fiesta de las balas»

La participación directa de Martín Luis Guzmán (1887-1976) en las filas de Francisco Villa como observador durante la Revolución mexicana fue razón suficiente para que se sintiera obligado a relatar en *El águila y la serpiente* (1928) esa experiencia. Fue, por supuesto, un testigo de las luchas, un asesor de Villa, que recorrió el país viendo los pormenores de la guerra. Pero no escribió una crónica de los hechos, sino que los sometió a la sensibilidad literaria y poética de su prosa. Esto convirtió a Guzmán en una referencia obligada del relato de la Revolución mexicana, en un «clásico» del género.

El proyecto narrativo de Guzmán se explica en parte por su filiación en el Ateneo de la Juventud, su amistad literaria con Julio Torri, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, las charlas con Pedro Henríquez Ureña, Carlos González

⁷ La obra que influyó de manera directa en la conformación de esta actitud es la de Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente* que apareció en 1918 y «fue ampliamente discutida en toda Latinoamérica en los veinte». La idea era que Europa llegaba a su fin, y renacían los países jóvenes de América.

Peña, Antonio Caso. Creía que pensar y expresar por escrito el pensamiento no es un pasatiempo, sino una profesión como otras, que exige una «técnica previa, por lo común laboriosa, difícil de adquirir y dominar, absorbente, y sin la cual ningún producto de la inteligencia es duradero». Los ateneístas vivieron bajo el fuego del naturalismo y la expansión modernista. En la prosa pulida de Guzmán resalta esa huella. Empezó a escribir cuando el lector, tanto el europeo como el norteamericano, se sintió atraído por la naturaleza, las luchas sociales, el escenario natural que pintaban los escritores latinoamericanos ⁸.

Novelista que asumió la historia reciente del país como un arsenal de motivos literarios que podía explorar y explotar con rigor y destreza narrativa, Guzmán hizo de la novela de la Revolución mexicana algo más que el simple trasplante de escenas vistas y vividas, de caudillos que conoció y de revolucionarios en busca de la Utopía. Escribió crónicas, memorias, retratos de ciudades de América y de Europa, ensayos, cuentos y novelas. Pero «La fiesta de las balas», un relato de *El águila y la serpiente*, es una inmersión en la barbarie, el atractivo que tiene la muerte para el mexicano, la forma en que se carnavaliza la fiesta de las balas con el fusilamiento de 300 rehenes a manos de un solo hombre: Rodolfo Fierro. Guzmán cree que los resultados negativos de la revolución comenzaron en esos actos desmedidos que rompían el orden, sometían la voluntad y animalizaban a los protagonistas.

«La fiesta de las balas» se considera un retrato al rojo vivo de las vicisitudes de los caudillos revolucionarios. Sin embargo, es algo más: una ironía de quienes hacen la historia, un viaje a la conciencia del revolucionario villista Rodolfo Fierro. Francisco Villa es el personaje central de *El águila y la serpiente* ⁹; descrito como una fiera, la lucha parece deshumanizarlo; encarna una fuerza subyugante, derivada de la irracionalidad que la guerra genera. No es solamente la insistencia en la violencia que la Revolución mexicana desata, y que Villa asume, la prosa de Guzmán tiñe el paisaje de muerte y desesperanza:

«Había caído el viento. El silencio de la noche se empapaba en luz de luna... hacía sombras precisas al tropezar con todos los objetos: con todos, menos con los montones de cadáveres. Estos se hacinaban, enormes en medio de tanta quietud, como cerros fantásticos, cerros de formas confusas, incomprensibles. El azul plata de la noche se derramaba sobre los muertos como la más pura luz. Pero insensiblemente aquella luz de noche fue convirtiéndose en voz, también irreal y nocturna» ¹⁰.

⁸ Jean Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona. Ariel. 1975, págs. 216-217. Franco explica esta tendencia de la novela en América Latina como una reacción ante Europa, pero también como un complejo.

⁹ Esta obra se iba a llamar *A la hora de Pancho Villa*, pero, dijo Martín Luis Guzmán, «A Manuel Aguilar, quien la editó en Madrid el año de 1928, le desagradaba el título. De una lista de cuatro o cinco nombres que le llevé, escogió éste, el de *El águila y la serpiente*». En Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Lecturas Mexicanas, 3.ª serie, 1986, pág. 87.

¹⁰ M.L. Guzmán. *El águila y la serpiente*. México. 2.ª ed., Porrúa. 1984, pág. 210.

Atrás de las tramas de Guzmán, urdidas con conocimiento de técnicas literarias modernas, y del tema que dicta el hecho descrito, se encuentra la prosa de un gran escritor. El lenguaje es vital por las comparaciones fluidas y precisas; usa imágenes que remiten con exactitud y transparencia a una realidad cambiante. No vemos en «La fiesta de las balas» solamente la historia del país electrizada por una revolución, tampoco civilización y barbarie. Guzmán toma como protagonista a la voluntad que mueve esa historia. Su relato no se limita a mostrar la violencia, la irracionalidad; explora las zonas ocultas que impulsan a los hombres: el instinto, la ingenuidad, la ignorancia en su estado primitivo. Entra en la conciencia de Fierro y descubre a un ser —el mexicano— con verdadera vocación por la muerte y la resignación con que la recibe.

Esta prosa, a ratos cálida y resplandeciente como un sol, esconde en su seno casi siempre lo sórdido, el terror. En ocasiones, la descripción de fuerzas oscuras tiene una clara intención poética, pero el tono fatal se la arrebató. Hay una escena que se identifica con este tono y con esa intención; es aquella en que Fierro mira a un pájaro que se ha cruzado en su camino y en sus cavilaciones, en los corrales donde esperan la muerte 300 prisioneros. Saca la pistola. «El cañón del arma, largo y pulido, se transformó en dedo de rosa a la luz poniente del sol. Poco a poco, el gran dedo fue enderezándose hasta señalar en dirección del pájaro. Sonó el disparo —seco y diminuto en la inmensidad de la tarde— y cayó el pájaro al suelo. Fierro volvió la pistola a la funda»¹¹.

La tarea literaria de Guzmán parece cumplida en este hombre que hace honor a su apellido, Fierro, que simboliza la dureza del revolucionario, la indiferencia ante la muerte y el sufrimiento del militar, y la pérdida de todo indicio de razón. Es un representante de la barbarie no frente a la civilización —en este relato no la hay siquiera—, sino frente a la propia barbarie. Violencia contra violencia, que genera desazón. Fierro obedece a su pistola no a su conciencia.

La masa —los huertistas, acusados de traidores—, es sumisa, va por el mundo sin ruta ni objetivos. Serán fusilados y se encuentran a merced de las órdenes de Fierro; éste urde una ejecución privada, los mata por diversión, tirando al blanco, mientras los soldados salen corriendo desenfrenadamente, gesto que los animaliza. La matanza no pasa por la conciencia de este villista puro; terminada su «faena», cae rendido. Se duerme como si nada. Al menos su asistente se persigna antes de acostarse. Sube la noche y la luz de la luna, «de plata», se proyecta en los corrales alumbrando los montones de cadáveres. El escenario del homicidio es realista y al mismo tiempo fantástico, objetivo y poético, en tanto, «la naturaleza también comparte la indiferencia de Fierro».

El cuento es un viaje a la otra cara de la realidad; eso explica la sobriedad con que está narrado; el estilo natural, muy cuidado para no calificar a nadie, ni a Fierro ni a los soldados villistas, tampoco a los «traidores» que serán fusilados, ni el carácter turbio y brutal de la revolución. todo queda nada más insi-

¹¹ Martín Luis Guzmán. *El águila y la serpiente*. Op. cit., pág. 232.

nuado. A Guzmán le interesa más ofrecer «estados de alma», el interior del protagonista, en vez de su exterior. Le importa señalar la actitud de los condenados, el miedo del asistente, la serenidad y la indiferencia de Fierro, el griterío de los condenados y la resistencia que los soldados quebrantan con sus fusiles. Y de esas situaciones brota inclemente la brutalidad al natural de Fierro, su infinita ingenuidad. Sin proponérselo expresamente, Guzmán estaba erigiéndose en conciencia social, justo lo que le falta a su personaje, en una época en que «la literatura –y aún la pintura y la música– ha desempeñado un papel social, y el artista ha actuado como guía, maestro y conciencia de su país»¹².

3. El paisaje indígena de Rubín

En la vasta geografía del relato apegado a la tierra, a la exploración de las etnias y su mitología, es posible citar tres obras que en su tiempo parecían la clave de la búsqueda de «otra» realidad: *La tierra del faisán y el venado* de Mediz Bolio, *Canek* de Abreu Gómez y *Los hombres que dispersó la danza* de Henestrosa¹³. Pero caben además Jorge Ferretis, Gregorio López y Fuentes, José Revueltas, Ramón Rubín, y muchos más, a los que marcó el mismo afán de escribir en nombre de la conciencia nacional.

En los años de 1920 a 1945 se produjo arte, literatura, poesía en México bajo la sombra de esa actitud. Mientras en el resto de América Latina se le asignaban a los escritores y sus productos dos funciones principales, a saber:

«Una era la de realizar un propósito social directo al despertar la conciencia general sobre las condiciones de los sectores oprimidos de la población. Otra [...] consistía en establecer los valores de la cultura y la civilización indígenas como alternativas frente a los valores europeos»¹⁴.

Más que asombro, la actitud de Ramón Rubín (1912) parece explicarse por el deseo de permanecer fiel a un tema, el indigenismo. Siguió tenaz en su trayecto literario como si la novela y el cuento no hubieran dado la espalda al medio rural, a la naturaleza. Es de los pocos escritores que no abandonó su preocupación por el origen, la identidad, el paisaje indígena, el pensamiento mágico de las culturas indias de México.

¹² Véase, Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*. México. Enlace-Grijalbo. traducción de Sergio Pitó. 1985, pág. 15.

¹³ Estas obras, escritas por autores del sureste de México, han dejado una profunda huella en el género: Antonio Mediz Bolio, *La tierra del faisán y del venado*, prólogo de Alfonso Reyes (a la primera edición, 1922), y prólogo de Ermilo Abreu Gómez (a la segunda, 1934), Ed. México, 1934. Esta «novela» fue traducida al inglés. Ermilo Abreu Gómez, *Canek*, Ediciones Canek, México, 1940. Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza*, Compañía Nacional Editora «Águila», México, 1929.

¹⁴ *Ibid.*, págs. 126-127.

«Allí está el indio, elemento conspicuo de un proceso de colonialismo interno, nunca asimilado, la animación masiva de una duda sobre la certidumbre del progreso nacional. Para ubicarlo, las técnicas usuales han sido: a) «poetizarlo», volviéndolo remoto, ancestral, enigmático, eterno, con un silencio de siglos, atento a los rumores atávicos de su alma o b) procurar-le una dimensión (por así decirlo) cotidiana a base de la gracia de sus esfuerzos fallidos en la búsqueda de (y el miedo y la desconfianza ante) un lenguaje y una conducta «occidentales». Las dos técnicas confluyen en un propósito: hallar al indio tan lejano o tan «humorístico» que resulte necesariamente una abstracción y, por lo tanto, se vuelva «invisible»¹⁵.

El «esquema» de revelación de ese indio sumiso pero limpio lo utilizó de manera más compleja Mauricio Magdaleno en su novela *El resplandor* (1937). Antes había tocado fondo esta actitud en el yucateco Mediz Bolio, como puede apreciarse en esta carta que le envía a Alfonso Reyes:

«He pretendido –escribe– hacer una estilización del espíritu maya, del concepto que tienen todavía los indios filtrado desde millares de años, de sus orígenes, de su grandeza pasada, de la vida, de la divinidad, de la naturaleza, de la guerra, del amor, todo dicho con la mayor aproximación posible al genio de su idioma y al estado de ánimo en el presente»¹⁶.

Igual que Rubín, Mediz Bolio intenta explorar la conciencia indígena con el fin de problematizar a su héroe en vez de buscar el mensaje social que tanto describió Gregorio López y Fuentes en *El indio* (1935), una de las novelas premiadas durante el cardenismo por su novedad y su intento antropológico por rescatar del olvido las tradiciones indígenas y acercarlas al mundo moderno. Pero sus paisajes son demasiado adjetivados; sus personajes pierden toda vitalidad literaria en nombre de un narrador siempre comprometido con el sufrimiento ajeno.

El paisaje que vemos en los textos de Rubín es árido, en blanco y negro, como si intentara hacer un diagnóstico de una realidad más fría y desolada que el alma de los personajes que retrata. Son parajes de poca lluvia, donde la cosecha es escasa y la posibilidad de caza también. En esas zonas sembradas de espinas y matorrales crecen sus personajes; la mirada sobre el paisaje es abstracta, pero no desencantada, y logra transmitir la sensación de un mundo lejano en el tiempo y en el espacio que pertenece por herencia y tradición a los indios.

En el fondo, Rubín quiere mostrar la oposición, casi insalvable, entre indios y blancos; señalar que el sentido que el indio experimenta de la realidad sólo

¹⁵ Carlos Monsiváis, «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX» en *Historia general de México*, t. II, El Colegio de México, 1986, pág. 1457.

¹⁶ Citado por José Luis Martínez. *Literatura mexicana, siglo XX. 1910-1949*. México. Lecturas Mexicanas, tercera serie. 1990, págs. 329-330.

puede dársele el mito ¹⁷. De ahí que cada uno, blanco o indio, hablen una lengua distinta, aun cuando se expresen a través del castellano. Pues manejan valores distintos en mundos de valores también diferentes; el punto de partida es casi siempre una concepción de los hombres y de las cosas, opuesta.

El paisaje mira a los indios que pisan la tierra y los ve abatidos, en crisis con el presente que los niega y con el pasado que no logra definirlos. La historia pasa sobre aquellos senderos de polvo o lodo, sobre aquellos caseríos de paja y no altera la conciencia del indio. Esto lo vemos claramente en *La bruma lo vuelve azul*, novela en la que Rubín explora de manera hábil el corazón de los paisajes americanos. Autor de casi treinta libros, cuentos y novelas, ha guardado celosamente sus memorias que cubren un período amplio de la historia reciente de México.

Un volumen de cuentos, *Diez burbujas en el mar* (1949) lo mostró ante la crítica como un explorador de la conciencia más que de los hábitos y las costumbres de la sociedad indígena. Uno de sus textos más reveladores del ansia por hallar en la vida indígena una explicación a su origen es *La bruma lo vuelve azul* ¹⁸, historia de un hombre que desde antes de nacer lleva ya la condena del padre, pues la madre fue violada y éste cree que el hijo no es suyo. Por tanto, es la historia de un indio y su triste destino: ignora de dónde viene, y por lo mismo ignora quién es; esta incertidumbre le acarrea infinidad de descalabros sociales, morales, de injusticias –va a la cárcel– y, sobre todo, de crisis íntimas.

De ahí que la bruma, cuando la ve sobre las montañas, lo hace azul, es decir, etéreo, hijo del viento, de la naturaleza. De niño fue objeto del odio y el recelo permanente de un padre agraviado que siempre lo apartó de su vista; de adolescente se le asignaron trabajos impropios de su edad, para mantenerlo alejado de la familia y para castigarlo. Huérfano al fin, pues el padre mata a la madre porque jamás pudo conciliar el abuso sexual con la inocencia, es «vendido» a un curandero viejo. Hombre que ha sido «educado» en un albergue para indios auspiciado por el gobierno donde le enseñaron español, y a leer y escribir, va al encuentro con su pasado. ¿Qué encuentra? La violencia de la que viene; mata a un caminante que lo acoge en la montaña. Sigue adelante. Entonces piensa vengarse del maltrato recibido en su propia familia.

Intenta violar a una mediahermana que él mismo salvó en una ocasión; es ya una mujer casada con hijo. La sorprende en el monte, la ataca, pero antes se identifica. Ella se defiende en una escena descolorida.

¹⁷ Esto lo intentó con éxito Miguel Ángel Asturias (1899-1974) en su *Hombres de maíz* (1949), que describe «la llegada del hombre blanco, la expulsión de los indios, la quema de la selva y la gradual degradación de los indígenas sobrevivientes al contacto con la civilización mercantilista de los blancos».

¹⁸ Cito de la edición de *Lecturas Mexicanas*, núm. 34, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, que sigue con precisión a la primera, en *Letras Mexicanas* (1954). Rubín introdujo un epígrafe de Saint-Exupéry: «Amar no es contemplarnos el uno al otro, sino mirar juntos en la misma dirección».

«Todo en esa criatura venía a traerle a la memoria el recuerdo de los años de su infancia, en que también él busco desesperadamente el amparo del seno de una madre heroica mientras en el rostro colérico de Antonio Mijares tomaba forma la tormenta que se disponía a descargar sus iras sobre ellos»¹⁹.

El desconcierto que lleva en su formación familiar, en su conducta, Kanamayé parece también su destino. Quiere hallar su identidad perdida por la violencia del «blanco», el violó a su madre y engendró un odio absoluto y eterno en el padre, y sólo encuentra su rostro. He aquí esta escena, en un momento en que su vida está por conocer la verdad de su pasado, que ilustra muy bien lo que quiere y el destino que le aguarda.

«También él huyó, cuesta abajo, aturdido como si lo persiguiera su propio desconcierto, hasta llegar al arroyo y tenderse de bruces sobre el ribazo, buscando en las aguas con desesperación el reflejo de su semblante para confirmar de una vez el parecido.

Más el caudal iba turbio y se lo negó»²⁰.

El círculo se cierra: el indio de origen nebuloso como la bruma, criado en el odio y el resentimiento, indio sin futuro, encerrado en los temores de su propio pasado.

4. Paisaje de Dios y de la guerra

José Revueltas (1914-1976), autor de una vasta y variada obra, es por excelencia un escritor polémico, más cerca de Martín Luis Guzmán que de Rubín; aunque a los tres los une su mirada hacia el paisaje doliente, paradójico de los protagonistas de un país que hizo su revolución. Pero Revueltas es definitivamente un escritor dramático, cuyos héroes o antihéroes son los condeados de la tierra. Revueltas frecuentó varios géneros: la crónica periodística y la nota política, la novela de la Revolución mexicana y la costumbrista, el relato apegado al realismo socialista del que fue en su momento un fiel vocero. También se le considera cuentista del criollismo, que trató de innovar la expresión literaria capaz de articular una visión nueva del hombre, de México y su historia. La temprana influencia de los escritores rusos del XIX lo llevaron a los límites de la fe y de la duda. Halló un motivo suficiente para sus cuentos y novelas en la esencia de un México telúrico y en los mitos de las culturas precolombinas, como se ve en *El luto humano* (1943). Fue a las márgenes de las ciudades, hizo una radiografía de las prostitutas, los homosexuales, el hampa y los padrotes, ambientes que describió en *Los días terrenales* (1949) y *Los errores* (1964). Su

¹⁹ *Ibid.*, pág. 149.

²⁰ *Ibid.*, págs. 151-152.

experiencia política, su contacto con un México poco visible de tan degradado, los puso al servicio de personajes que según Monsiváis

«atravesan el infierno, el infierno de un país que vivió un gran movimiento y ha permitido su ruina y su consunción. Resultado de su frecuentación diversa de autores como Dostoyevsky, Malraux y Faulkner y de una experiencia política intensa, la de Revueltas es una literatura social cuajada de dudas, de angustias, de obsesión por clarificarse (y repudiar) los dogmas»²¹.

Pero el paisaje más visitado por su prosa es el del hombre enfrentado a Dios, al cristianismo y a su fe. Novela y religión son casi sinónimos en su obra, ya que cada cuento, cada novela, se encuentran imantados por una confrontación existencial y religiosa. Preocupado por el destino del hombre, por su libertad que lo consume, Revueltas imaginó a un Dios que hizo un mundo no a su imagen y semejanza, sino horrible. Dios no es una palabra sublime ni sagrada; es una presencia omnipotente que siembra odio, y confronta a los hombres en la guerra, el hambre y la muerte.

Su cuento «Dios en la tierra», de 1944²², se vincula con Guzmán, Rubín y otros escritores, porque también intenta descifrar el origen que impulsa al hombre a la muerte, el crimen, y el odio. Pero Revueltas construye en ese cuento, tomando como pretexto la guerra de los cristeros (1926-1929), una rara metáfora del odio cósmico y universal entre los seres humanos. Dice Menton que en ese relato, el motivo de la guerra «se convierte en una visión trágica del odio primitivo y eterno sobre los hombres». A menudo ha sido considerado uno de los textos más reveladores de las preocupaciones metafísicas de Revueltas, para quien el hombre, como quería Dostoyevski, no soporta el peso de la libertad que se le ha concedido. Como respuesta, vive bajo el signo de la confusión, porque si acepta a Dios no sabe qué hacer con Él, y si lo rechaza se queda solo, en mitad del mundo.

Tercer libro de Revueltas, *Dios en la tierra* es de clara alusión a la Biblia; de nuevo, como en *Los muros de agua* y *El luto humano*, el lector asiste a los laberintos de la miseria, el fanatismo intenso, frío, derivado de la guerra cristera y de la historia degradada; otra vez la prostitución, relacionada estrechamente con la piedad y con las luchas sociales²³. De nuevo, la realidad como incógnita, el paisaje mexicano teñido de sufrimiento y de impotencia. Y la pregunta, de moda en los años cuarenta y cincuenta: «¿qué es el mexicano?». Fue el momento «de los grandes ensayistas que se preguntan por la mexicanidad o

²¹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pág. 1476.

²² Este cuento apareció incluido en el libro del mismo nombre, *Dios en la tierra*, publicado en 1944 por Ediciones El Insurgente. Cito de José Revueltas, *Obras Completas*, v. VIII, México, Era, 5.ª reimpresión, 1988.

²³ Un análisis más amplio de este asunto se encuentra en mi libro, *José Revueltas. Los muros de la utopía*, México, UAM-Cal y Arena, 1992, 420 págs.

la argentinidad, que buscan definir una expresión americana, que se *duelen* por el continente entero como Unamuno se dolía por su España»²⁴. Es decir, era la hora de las confrontaciones: con el pasado, con la historia y sus hábitos, y con el futuro de la cultura en México y América Latina.

Revueltas no se contenta, en *Dios en la tierra* con sugerir «una escena del *Libro del Génesis*; va más allá; crea el escenario del hombre cavernario». Jamás humaniza a sus personajes. Son esculpidos en piedra, «lo mismo que los aztecas pétreos del pintor José Clemente Orozco».

El narrador dice que «la población estaba cerrada con odio y con piedras», y lo sentimos identificado con los propósitos y las ideas del autor. A partir de esa escena, vemos el ascenso de una tortura que se comete en nombre de Dios. Mientras, el descenso de los personajes comienza, implacable, hasta crear una atmósfera bíblica de franca alusión al *Apocalipsis*. El tema religioso es constante en la obra de Revueltas. Su vida misma, una actitud heroica de entrega a sus semejantes, de olvido de sí mismo fue un ejemplo inigualable de vocación religiosa. En una entrevista se le preguntó cuál era su idea de Dios y por qué había tanta resonancia bíblica en su obra; contestó que sólo existían verdades provisionales:

«Y repito lo que decía Feuerbach en su *Esencia del cristianismo*: «Dios no ha creado al hombre, sino los hombres son quienes han creado a Dios». Dios es una entidad social e histórica, y como tal entidad [...] rige las relaciones entre los hombres, y por tanto, no puede prescindirse de esa entidad, bien se crea en ella o no se crea»²⁵.

Los tres escritores aquí citados son más que nada una muestra del enorme arsenal literario cuyo objetivo fue descorder el velo que escondía la realidad americana en diferentes tiempos. Las diferencias son más de forma que de fondo; Guzmán escribe con *le mot juste*, propio de un estilo que se formó y se aproximó a los clásicos, su tiempo es el de la violencia. A Rubin no le importa tanto el lenguaje ni la precisión de las imágenes como la vida, los mitos y la religión de los indígenas, a menudo hostilizados por la violencia del mestizo. Inscrito más en la tradición de la denuncia social, del conflicto existencial de los hombres que se han quedado sin Dios, el tiempo de Revueltas es el de la culpa; para él, la revolución y su momento crítico, la cristiada, forman parte de la culpa que soporta el mexicano desde la Conquista. De paso crea criaturas indefensas, que en el lugar de Dios han colocado el odio. Así, se aleja de Guzmán y de Rubin.

Sin embargo, los tres inciden: tocar con la palabra algunas de las cosmogonías de las tierras americanas: la indígena, la religiosa y la trágica; Guzmán

²⁴ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, págs. 13-14.

²⁵ Gustavo Sáinz, «La última entrevista con Revueltas» en *Conversaciones con José Revueltas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1977, pág. 11.

ironiza la fiesta de las balas que festeja el villista Rodolfo Fierro, Rubín describe la vida de un indio homicida cuya historia fatal comenzó desde su gestación, y Revueltas la imposibilidad que tiene el campesino de México para aceptar a un Dios ajeno a su paisaje, sus mitos y creencias. Al fondo de los tres relatos, se encuentra la Revolución mexicana, que Guzmán toma como escenario y motivo suficiente para construir sus mitos, Rubín sólo como un eco que llega a los desprotegidos que creyeron en ella. Revueltas escogió un paisaje de la guerra cristera, la revuelta generada por la hostilidad de los gobiernos revolucionarios hacia la iglesia católica, con el fin de afirmar que Dios es una idea sublime pero en boca de los hombres se vuelve baja. Esto le quema las entrañas a los personajes de *Dios en la tierra*, y perturba durante años al mismo Revueltas.