

*iMex*  
REVISTA



*Edición Completa*



Editores

Prof. Dr. Vittoria Borsò  
Prof. Dr. Frank Leinen  
Prof. Dr. Guido Rings  
Dr. Yasmin Temelli

*Heinrich Heine*  
HEINRICH HEINE  
UNIVERSITÄT DÜSSELDORF



*Interdisciplinary Mexico / México Interdisciplinario*

**OCTAVIO PAZ Y JOSÉ REVUELTAS: LAS DOS CARAS DE MÉXICO**

**Año V**

**N°10**

**Editorial**

VITTORIA BORSÒ

.....5

**Estímulo**

ARMANDO GONZÁLEZ TORRES

Octavio Paz y José Revueltas: dos repuestas al dilema política-literatura.....21

**Artículos**

**Paz y Revueltas: figuras indisolubles, pegadas a la realidad del siglo XX**

ÁLVARO RUIZ ABREU

Cartografía de la identidad: Paz y Revueltas.....28

SARA POOT HERRERA

Coincidencias y no coincidencias: Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas en Mérida...38

BERIT CALLSEN

Entrever y escribir: La crítica de arte en Paz, Revueltas y García Ponce.....47

FRIEDHELM SCHMIDT-WELLE

Estética y política en las conmemoraciones de Paz y Revueltas.....63

TANIUS KARAM CÁRDENAS

José Revueltas y Octavio Paz, dos formas de relación. Una mirada desde los medios de comunicación masiva.....81

### **Octavio Paz - *Polyhistor*: Transferencias entre Latinoamérica y Europa**

JUDITH FARRÉ VIDAL

*La escritura indeleble del incendio*: Octavio Paz en Barcelona.....98

GESINE MÜLLER / SYLVESTER BUBEL

Entre estética y política. Ideas de una literatura mundial en la correspondencia Unseld – Paz.....108

### **José Revueltas - Internacionalista proletario: De la "tradición minoritaria" a la "literatura menor"**

YUNUEN GÓMEZ OCAMPO

La traición como una síntesis dialéctica negativa en *El apando* de José Revueltas y Felipe Cazals.....118

OSWALDO ESTRADA

Aventureras y 'medio putas' en la narrativa breve del último José Revueltas.....131

EDITH NEGRÍN

Revueltas internacionalista proletario, herido por México. Estampas alemanas.....144

JOSÉ MANUEL MATEO

Pasajes entre José Revueltas y Goethe.....158

VITTORIA BORSÒ

José Revueltas: El luto humano y el paradigma 'viviente' de un intelectual contestatario.....177

### **Octavio Paz y la poesía mexicana contemporánea**

JACOBO SEFAMÍ

El poema crítico: una secuela de Octavio Paz en cuatro poetas mexicanos contemporáneos  
.....199

### **Reseñas**

CHIARA DONÀ

Oswaldo Estrada (2014): *Ser mujer y estar presente. Disidencia de género en la literatura mexicana contemporánea*.....211

STEPHAN RUDERER

Anne Huffschnid (2015): *Risse im Raum. Erinnerung, Gewalt und städtisches Leben in Lateinamerika*.....217

## **Editorial**

**Vittoria Borsò**

**(Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)**

**UC-Mexicanistas**

Este número dedicado a Octavio Paz y José Revueltas comprende análisis comparativos (González Torres, Ruiz Abreu, Poot Herrera, Callsen, Schmidt-Welle, Karam Cárdenas) y estudios de la estética específica de los dos escritores. Paz se considera con respecto a su vigencia en la poesía mexicana (Sefamí) y a su lugar en la literatura europea, así como mundial (Farré Vidal, Müller / Bubel). La estética en la narrativa de Revueltas es objeto de atención en tres artículos (Estrada y Gómez Ocampo, Mateo con respecto a los "pasajes" entre Revueltas y Goethe). Contrariamente al cosmopolitismo de Paz, Revueltas es a la vez un "internacionalista proletario" y un "extranjero en el mundo", lo que se demuestra en las cartas y los diarios de su viaje a Europa, especialmente a Alemania (Negrín).

Los textos que se publican en este número proceden de un congreso generosamente subvencionado por la *German Research Foundation* (DFG) y la Sociedad de los Amigos de la Universidad Heinrich-Heine. Se trata del tercer congreso de UC-Mexicanistas en Alemania, que reunió a escritores e investigadores mexicanos, españoles y alemanes en la ciudad de Düsseldorf, del 15 al 17 de diciembre de 2014, como cierre del Centenario del natalicio no solamente de Octavio Paz (31 de marzo) y de José Revueltas (20 de noviembre), sino también de Efraín Huerta (18 de junio). Aunque Huerta es un poeta que pertenece, como Paz, a la generación del grupo *Taller*, su itinerario intelectual se junta con el de Revueltas por ser –como él mismo se consideraba– "el orgullosamente marginado, el proscrito" y el comprometido. Felizmente, en algunos ensayos (Sara Poot, Ruiz Abreu, Schmidt-Welle) se incluye o menciona también a este poeta que en las celebraciones oficiales del centenario quedó como el más marginado.

El análisis del imaginario que se crea en las páginas *web* de las instituciones oficiales es sumamente revelador. Como lo constata Friedhelm Schmidt-Welle, en el homenaje a Revueltas y a Huerta faltan las instituciones del Estado-nación (Senado, SEP, gobierno Federal) que patrocinan la página *web* dedicada a Octavio Paz. Las celebraciones de Revueltas y Huerta se realizan más bien en las provincias, mientras que sí, la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México consagra en su página *web* a los tres escritores, con lo cual "al menos en ese rincón del mundo virtual, los tres escritores aparecen en un mismo nivel" (Schmidt-Welle).

Según opina en su 'Estímulo' el poeta y ensayista Armando González Torres, estudioso de ambos autores, el título del dossier *Octavio Paz y José Revueltas: Las dos caras de México* "es muy afortunado porque, en efecto, Octavio Paz y José Revueltas son dos rostros de México" cuyas afinidades y contrastes nos confrontan con problemas y temas focales de su época. Ahora bien, repensando a los dos autores, nos acercamos no solamente a la historia "moderna" de México, sino también a la compleja y tortuosa relación entre arte y sociedad, así como entre nación y mundo. Las convergencias y divergencias nos provocan, nos invitan a poner en tela de juicio nuestro propio imaginario sobre esta relación. El cuidadoso análisis de Schmidt-Welle acerca de los procesos visuales y lingüísticos con los que se construye el imaginario en las redes sociales y en Internet, en ocasión del Centenario del natalicio (2014), revela además que, en este imaginario, se refleja también la manera en la que las instituciones oficiales mexicanas y los críticos que discuten las obras proyectan sobre los autores su propia visión del rol de la cultura. Mientras que en este escenario la posición de ambos autores es claramente antagonista,<sup>1</sup> las reflexiones acerca de convergencias y divergencias entre los dos escritores, que comparten su "inclinación por la política, la libertad, el arte, el escritor y la ética" (Ruiz Abreu), demuestran la dificultad de adueñarse de la complejidad de Octavio Paz y José Revueltas, encasillando "vida y obra" en apartados unívocos.

La relación entre estética y política es precisamente el reto de la literatura moderna y un momento trascendente en la obra de ambos escritores. Sin embargo, ellos encarnan a la vez dos distintos paradigmas de intelectuales y dos rostros de la cultura mexicana. Esta tesis que propusimos a los participantes del congreso se ve ampliamente confirmada. Siendo el paradigma una relación entre la singularidad y su generalización,<sup>2</sup> las imágenes del compromiso de ambos autores con México y el mundo son a la vez –lo demuestran los escrupulosos estudios– distintas y contradictorias. En efecto, los paradigmas representados por Paz y Revueltas con respecto a la relación entre estética y política corresponden a dos caras de una misma medalla. Ambos escritores protagonizan y representan dramáticamente "las tribulaciones del artista contemporáneo en torno a la naturaleza y las posibilidades de su

---

<sup>1</sup> Desde su obra poética Octavio Paz se construye como el intelectual universal, englobado en una perspectiva centralista según la cual la capital cumple la función de centro absoluto del poder y de la vida cultural; es el representante de una literatura mundial que sigue posturas estéticas y modelos occidentales. Se borran las contradicciones y se despolitiza al autor. Revueltas, en cambio, se reivindica meramente como poeta nacional con un matiz meramente político e ideológico. A pesar de ser caracterizado como "hombre telúrico y convulso como sus letras" (Secretaría de Cultura en Schmidt-Welle), se integra ideológicamente. Schmidt-Welle menciona también el trasfondo político de las conmemoraciones del Bicentenario de 2010 y del Centenario del natalicio.

<sup>2</sup> Entiendo paradigma en el sentido de Agamben, según quien la relación entre la singularidad y su generalización se establece por medio de analogías, por razones de inteligibilidad. La definición de paradigma reza de la siguiente manera: "relazione paradigmatica corre, innanzi tutto, fra la singolarità (che diventa così paradigma) e la sua esposizione (cioè la sua intellegibilità)" (Agamben 2008: 25).

actividad" (González Torres) con el intento de renovar la relación del escritor frente a la política. Ambos buscan una escritura y una estética que rompan tanto con la abstinencia política del modernismo como con el compromiso político del realismo social y con el nacionalismo del arte todavía en boga en los primeros años de actividad literaria.<sup>3</sup> Ahora bien, la relación entre la estética y la política es aquella medalla en la que circula el capital simbólico de la cultura occidental desde Platón. Los rostros de Paz y Revueltas en las dos caras de esta medalla son opuestos y relacionados a la vez. Son figuras indisolubles, pegadas a la realidad del siglo XX, que "a veces parecen siameses a los que hermana la misma geografía, la misma cartografía literaria que los hace cómplices de muchas ideas, principios, ideologías y miradas sobre la cultura, la religión, el alma, el pasado de los mexicanos" (Ruiz Abreu). Marchan en la misma dirección por caminos diferentes. Las diferencias se encuentran en la manera en la que el sujeto se posiciona frente al mundo, articula su lugar de enunciación, configura su relación a la otredad y, sobre esta base, orchestra su propia estética.<sup>4</sup>

Ahora bien, Paz es el *poeta vates*<sup>5</sup> que critica a la polis, mas está en su centro; es el poeta que, con la fuerza creadora de la *poiesis*, se acerca a la verdad de las ideas, criticando a la casta de los políticos en nombre de la autoridad moral, así como de la autonomía de la poesía<sup>6</sup> –la señal más notoria es la renuncia a su función de Embajador de México en la India como protesta contra la masacre de Tlatelolco en 1968. Revueltas es, por el contrario, el intelectual contestatario y contestado, expulsado de la polis, o sea literalmente encerrado en su margen, incluido en ella como condición material para que la polis pueda manifestar y hacer visible su propio poder. La perspectiva desde la que Paz critica a la casta política está ubicada en el centro de Occidente y pudo ser integrada luego en los discursos de la élite, orgullosa del premio Nobel de literatura a un poeta mexicano (1990). El cosmopolitismo de Paz se volvió no solamente garante del pseudo-cosmopolitismo de la nación, como lo demuestra ampliamente el análisis de las conmemoraciones que desarrolla Schmidt-Welle, sino que constituyó también la base de su recepción en Europa, según la exploración llevada a cabo por Gesine Müller (con respecto a Alemania) y por Judith Farré Vidal (con respecto a Barcelona).

Revueltas, por el contrario, resistió y resiste a ser englobado en el centro, justamente porque es desde el margen que él se autoriza como sujeto fundamentalmente disidente, un *poète maudit*

---

<sup>3</sup> Véase Karam Cárdenas con respecto a las etapas en la escritura de Paz, señaladas por Ruy Sánchez.

<sup>4</sup> Apunta Ruiz Abreu: "sobre el sentido de la Revolución, la historia de México, los movimientos sociales y culturales del mundo, el escritor y las letras, fueron claramente distintos."

<sup>5</sup> Véase González Torres: "Paz es un artista de raigambre romántica que quiere utilizar el arte como un instrumento de conocimiento visionario, susceptible de orientarlo en los tiempos de expectación, [...] es un joven militante furibundo de izquierda."

<sup>6</sup> Véase Müller acerca de la importancia de esta actitud para su recepción en Alemania y en Europa.

mexicano cuya estética cepilla la escritura de la historia mexicana a contrapelo, demostrando el vacío del discurso pseudo democrático del Estado. El intenso compromiso de Revueltas a favor de una dialéctica negativa, su concepción de la existencia, agonista y crítica con los mitos, son una provocación dirigida a la autoimagen del poder. Estas distintas semblanzas son ilustradas en varios artículos de este número:

Álvaro Ruiz Abreu subraya: "Hay una palabra que define a Paz: *susplicacia*, la que define a Revueltas, en cambio, es *rebeldía*". Paz enfatiza su propio rol de escritor vidente cuya perspicacia requiere también la negación para que la poesía sea autoreflexión y crítica. La unión entre analogía e ironía es, de hecho, el rasgo que divide a los antiguos de los modernos (*Los hijos del limo*, 1974). La poesía moderna se establece entonces como 'tradición de la ruptura', superando el surrealismo, agotado por su fe en la revolución. La ironía, al contrario, hace que el lenguaje se enfrente a sí mismo como autoreflexión. Especialmente a partir de los años 70 Paz subraya su oficio de escritor de "poemas críticos", aquel tipo de "poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación" (Paz en Sefamí).<sup>7</sup> Tal vez es por su susplicacia que "las tomas de posición de Paz son balbuceantes y tardías, y sus reflejos mucho más lentos de lo que él refiere"; la "maduración" en la postura política de Paz es "mucho más difícil y conflictiva que lo que la propia memoria consigna" (González Torres). Las disyuntivas entre los dos escritores son, al fin y a al cabo, políticas y vitales (Karam Cárdenas): estancias de Paz en el extranjero desde 1943 (Estados Unidos, Francia, Japón y China); encierro para Revueltas, quien escribe *Los muros de agua* (1941), su primera novela publicada, en el centro penitenciario de las Islas Marías y *El Apando* (1969), la novela corta publicada tras el trauma de Tlatelolco, en la cárcel de Lucumberri.

Los análisis de la narrativa de Revueltas revelan de manera substancial cómo, desde este posicionamiento, se genera una estética. En Revueltas, lo carcelario es no solamente la representación de una imagen crítica de la sociedad mexicana encerrada en su propio laberinto político, sino que incluye también una estética.<sup>8</sup> En su detallado análisis, Yunuen Gómez Ocampo elabora los procesos narrativos de *El Apando* y del discurso fílmico del largometraje

---

<sup>7</sup> Remito al ensayo de Sefamí en este número: "La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, de ser el absoluto, se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema (ningún acto, inclusive un acto puro e hipotético: sin autor, tiempo ni lugar, abolirá el azar) –salvo si el poema es simultáneamente crítica de esa tentativa. La negación de la negación anula el absurdo y disuelve el azar [*El arco y la lira*, 271]".

<sup>8</sup> Véase a este respecto también Karam Cárdenas: "La cárcel como sistema simbólico de producción tiene un doble sentido: es por una parte el confinamiento del autor considerado en los márgenes por las instituciones oficiales, y por la otra, es quien usa la imaginación para trascender los confinamientos que el sistema le quiere imponer".

de título homónimo,<sup>9</sup> dirigido por Felipe Cazals (1976) y cuyo guión fue escrito por el mismo Revueltas y José Agustín,<sup>10</sup> que reconstruye "las obsesiones ópticas de Revueltas: el ojo como objeto vigilante y símbolo de lo carcelario". *El Apando*, dice a su vez Ruiz Abreu, es "un canto a la desdicha, un enunciado de la deformación humana". Como lo recuerda Oswaldo Estrada, Carlos Monsiváis denomina a Revueltas "el escritor comprometido hasta la médula, [que] encarcela a sus lectores en un mundo de pesadillas y desesperanza, muerte y angustia, realidad e irrealidad, para explorar, desde el mismo fondo del infierno cotidiano, los límites del ser humano, la degradación de los marginados sociales, la falta de libertad y la destrucción del bien".<sup>11</sup>

Observando la relación entre estética y política, el afán de la identidad que Ruiz Abreu reconoce como punto de partida de ambos escritores se transforma en una cartografía de las diferencias. Revueltas es un activista, un apóstol de la Revolución que emprende la búsqueda de un punto de confluencia entre ética y estética que produzca un aguzamiento de la percepción moral, un salto en la conciencia del lector. González Torres caracteriza la literatura revueltiana que denomina "liberadamente tremendista" y su escritura "a menudo peleada con la corrección y con la concisión", como un "áspero lirismo" con el fin de "conmover, incomodar o zaherir al lector".<sup>12</sup> Los ensayos sobre la estética de Revueltas confluyen precisamente en una tesis que encaja en las observaciones de Judith Butler acerca de la representación de la violencia. Butler insiste sobre la necesidad de resaltar la estructura del marco (históricamente contingente) que encuadra la percepción de la violencia, para que se muestre el engaño de la percepción, y considera "insurgentes" aquellas representaciones que incomodan la percepción del lector (Butler 2010: 94). Asimismo, en Revueltas, la violencia no está representada, sino que se ejerce en el acto de la lectura.<sup>13</sup> El lector es violentado, experimenta y sufre el devenir interno de una realidad profunda, repulsiva –como opina Oswaldo Estrada en su análisis del tratamiento de

---

<sup>9</sup> Me refiero al artículo de Gómez Ocampo, que tematiza la focalización y el discurso cinematográfico de la novela misma, así como las tomas del ojo izquierdo del Carajo con una visión en línea oblicua por el reducido espacio que dejaba abierto el postigo. En su ensayo en este número, Ruiz Abreu se refiere a aquel personaje de esta manera: "El Carajo, uno de los personajes más severos y de complejidad soberana de Revueltas, es una síntesis del ser enajenado que anunció Marx y que Freud consideró como un neurótico de clara tendencia a representar al Edipo". Y citando a Revueltas: era un "anti-Dios maltrecho, carcomido, [...] parecía un endemoniado con el ojo de buitre colérico al que asomaba la asfixia. Las líneas, las espirales, los caracoles, las estatuas y los dioses enloquecieron, huyeron, dispersos y resquebrajados por las trepidaciones de la tos" (en Ruiz Abreu).

<sup>10</sup> Felipe Cazals formó parte del Frente Nacional de Cinematografistas, cuyo manifiesto denunció la estética cinematográfica anterior por haber sido un soporte ideológico de un orden social injusto y dependiente. En los 70 el cine busca un nuevo lenguaje y un "auténtico arte cinematográfico nacional" (Gómez Ocampo).

<sup>11</sup> Véase Estrada en este número.

<sup>12</sup> Dice también Estrada: "Hablo de una crueldad artística que en el caso de Revueltas proviene, no está demás recordarlo, del lado 'moridor' de la realidad, de la degradación extrema de un mundo histórico-circunstanciado como el mexicano" (véase Escalante, *Lado moridor*, 54, en Estrada).

<sup>13</sup> Véase Borsò (2014).

mujeres con referencia al "lado moridor" de la vida.<sup>14</sup> De esta manera, así lo demuestra Estrada, la narrativa de Revueltas es sumamente creadora porque "nos incomoda y agrede con una crueldad artística que nos implica en la violencia y el horror, al mismo tiempo que intenta cambiarnos durante y después de la lectura". Leer a Revueltas "trastoca una serie de juicios y valores adquiridos de tal forma que nos saca de nuestras casillas" (Estrada). Revueltas hace, de hecho, un vuelco radical del rol de las prostitutas con respecto a la imagen clásica en la literatura mexicana desde *Santa* (1903), de Federico Gamboa. En vez de encuadrarlas en categorías morales,<sup>15</sup> vierte luz sobre la explotación de estas trabajadoras del sexo. Las prostitutas son, como otros personajes del subsuelo, muestras de las degradaciones debidas a la explotación en un mundo industrial y, a la vez, personajes femeninos que, prefigurando el movimiento actual en favor de los derechos de las mujeres,<sup>16</sup> desestabilizan modelos heredados con giros inusuales, descripciones sorprendentes y transgresiones inesperadas.

Hemos visto que Revueltas se posiciona frente al mundo desde el margen. Su lugar de enunciación es el sufrimiento<sup>17</sup> y el estado carcelario. Paz, en cambio, ubica su propio escritorio (y sus propias lecturas) en el centro de occidente y configura su enunciación desde su propio presente. Si seguimos a Aguilar Mora, para Paz "el privilegio del juicio sólo le está concedido al historiador-intérprete, y en un tiempo que es siempre su presente y no el nuestro" (Aguilar Mora 1978: 44).<sup>18</sup> Esta centralidad se manifiesta en sus lecturas<sup>19</sup> y es la piedra de toque del universalismo que le proporcionó, con razón, el ingreso en el panteón de la literatura mundial. Es un *polyhistor* que fascinó a Siegfried Unseld, el director de la editorial alemana Suhrkamp. El análisis de la correspondencia entre Siegfried Unseld y Octavio Paz, llevado a cabo por Gesine Müller, elucida la convergencia entre la estética de Paz, poeta y *polyhistor* "ilustrado",

---

<sup>14</sup> Es un concepto usado por Revueltas (Prólogo a *Los muros de agua*) que Evodio Escalante propuso como lema para caracterizar la estética de Revueltas. Comentando el modo en que Revueltas invierte la pulsión de acumulación dominante en Hegel, Escalante apunta acerca de *Los errores y Los días terrenales*: "No hay pues, en la concepción de Revueltas, ningún *capital acumulado*: se trata más bien [...] *de empobrecerse*, y de conquistar en el empobrecimiento una absoluta libertad". Revueltas contradice a Hegel, quien asimila la muerte al capital de la vida, dominando la muerte y recuperando lo negativo (Escalante 1979: 96s.).

<sup>15</sup> Como lo había señalado Philippe Cheron, ninguna de las figuras femeninas, por ejemplo de *El Apando*, "se concibe con el bagaje cultural de las sumisas, las oprimidas, las fatalistas que observamos en las narraciones anteriores" (Estrada).

<sup>16</sup> Véase Lamas (2014).

<sup>17</sup> "El mundo de Revueltas es doliente y degradado. Su clave estética y revolucionaria tiene que ver con la exploración de los extremos del dolor humano en esos personajes suyos que casi siempre practican oficios rudos, viven existencias macilentas, experimentan un añejo dolor físico y moral" (González Torres).

<sup>18</sup> Según Aguilar Mora, el tiempo de la historia postulado por Paz es el presente eterno de la historia, vista desde su escritorio. El aura de universalidad de las imágenes proporcionadas disimula su propio perspectivismo —es decir su lugar de la enunciación. Véase también Borsò (2010).

<sup>19</sup> "Paz leía a Whitman y Eliot, a Freud y Paul Eluard, a Valéry, y sobre todo poesía del siglo XIX francés, a los poetas malditos, en especial a Baudelaire, y pasó revista del modernismo que encabezó Rubén Darío (1876-1916). Paz parecía dispuesto a descubrir autores de la vanguardia europea y norteamericana, su amigo empeñado en los marxistas, y además a Lawrence, Proust y Faulkner" (Ruiz Abreu). Acerca de Paz y Baudelaire, véase Borsò (2007).

y las expectativas de Unseld respecto a la literatura latinoamericana. El existencialismo, la autonomía epistemológica de la poesía, vista por Paz como una transgresión de la racionalidad y la moralidad de la sociedad burguesa, el "'saber de la vida' atemporal que genera la moralidad, más allá del positivismo, el racionalismo o el empirismo" (Müller), encaja con las esperanzas de la izquierda de Europa Occidental, especialmente la alemana, en los años 1960 y 1970. Se trata de las tesis de Paz en *El arco y la lira* (1956) y su raigambre romántico: la oposición entre mito e historia, entre la sociedad moderna, basada sobre el racionalismo utilitarista, y la moral de la poesía (dono y despilfarro). En la visión de Unseld, Paz se acerca a Hofmannsthal y a Thomas Mann. Su interpretación socio-política de la moral poética de Paz malentiende quizás al poeta mexicano cuando lo compara con autores de orientación izquierdista como Herbert Marcuse. Con razón habla Müller de un "orientalismo afirmativo" que, al integrar la literatura latinoamericana a Occidente, desplaza al "lejano Oeste" las proyecciones orientalistas –una operación que tal vez la nación mexicana repite en su imaginario de la conmemoración. Sin embargo, la importancia de Paz como mediador entre América Latina y Europa no puede ser sobrevaluada. Justamente su europeísmo ilustrado convenció y logró que Latinoamérica, vista por los europeos como un "espacio (continental) impoluto, emocional, en fase de constitución", y "la más joven de todas las literaturas occidentales", encontrara la acogida en el canon de la literatura universal. Lo demuestra también el ensayo de Judith Farré Vidal sobre las estancias de Paz en Barcelona, sus cartas, su relación con poetas barceloneses (especialmente Pere Gimferrer), las traducciones llevadas a cabo por Paz, así como una cercanía y afinidad basadas en la búsqueda común del nuevo lenguaje de la poesía moderna.

Paz nació en la capital. Aún aspirando su poesía a la superación de los contrarios (hombre / mujer, yo / los otros, alegoría / ironía), y buscando más y más la diversidad de la sociedad,<sup>20</sup> no deja de ser un escritor "capitalino". Su posicionamiento en el centro configura su mirada hacia el margen. A este respecto, Mérida y Yucatán, el espacio más lejano de la capital, con cultura maya autóctona, se transforma para Paz, así como para Revueltas y Huerta que viajan allá entre 1936 y 1938, en un espacio de reflexión acerca de la epistemología mexicana, tal como lo postula Sara Poot Herrera en este número. Paz percibe o "descubre" en Yucatán la diferencia en la identidad –lo que luego será la "otredad" del mexicano. En los pasajes citados por Sara Poot se nota la "maravilla" experimentada por Paz en Mérida –que recuerda un tanto la de los conquistadores a la vista de México-Tenochtlitan: "Aprendí algo que no he olvidado: México tiene otras tradiciones además de las del centro" (Paz en Poot Herrera). Los trabajadores le dan

---

<sup>20</sup> Véase Karam Cárdenas en este número.

sentido, la dignifican, muestran "lo verdadero". La península es un borde, una orilla que provoca en Paz un proceso de mestizaje<sup>21</sup> y le inspira la primera versión de 'Entre la piedra y la flor'.

José Revueltas, personaje del margen, es un activista también en Yucatán. Observa, actúa, escribe, trabaja por su cuenta y en organizaciones sindicales, de lucha. Su activismo y reconocimiento de lo maya y lo mestizo demuestra con suma claridad los límites y problemas de la idealización de los indígenas llevada a cabo por Vasconcelos en *La raza cósmica*.

También en su manera de acercarse a Europa Revueltas busca el margen, el lado de acá, 'moridor'. Con unas "estampas" de las visiones de Revueltas como "internacionalista proletario", Edith Negrín explora el posicionamiento de Revueltas frente a Europa, tanto en sus lecturas de Proust,<sup>22</sup> como en sus viajes, precisamente a Alemania. Revueltas se percibe a sí mismo como un "extranjero en el mundo" (Negrín). Transpone la topografía de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust a las "zonas silenciadas" (Negrín), al "lado moridor de la realidad" (Revueltas) que experimenta también en su adolescencia. Son el "pabellón semioculto" y "los muros sombríos del Hospital General", que representan lo no visible en el orden (burgués) de los discursos; es la "dicotomía" entre "el lado del Colegio Alemán y la Colonia Roma", o más bien entre la Colonia Roma y la zona de la antigua Merced, cuando el niño, a raíz de la muerte del padre y del empobrecimiento de la familia, pasa del Colegio Alemán<sup>23</sup> a las escuelas públicas. Y es también el joven militante en contacto con los refugiados alemanes antifascistas en México,<sup>24</sup> quienes tradujeron los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx (1844). Revueltas reconoce sus deudas con los antifascistas –sus lecturas de Marx y Freud son, apuesta de hecho Ruiz Abreu, distintas a las de Paz. Con respecto a Alemania, su estancia de 1957 se desarrolló, obviamente, en Berlín Oriental. Allá, en la Alemania socialista, se sintió 'en patria'. La tradición intelectual minoritaria, la marxista, es el posicionamiento desde el que Revueltas desmonta el andamiaje discursivo sobre 'lo mexicano'<sup>25</sup> –una tesis de Max Parra y Edith Negrín que se deduce claramente de la estética de *El luto humano* (1943), como lo demostré en mis análisis de la narrativa de Revueltas.<sup>26</sup> La posición en el margen y a favor de lo minoritario, así

---

<sup>21</sup> Apunta Poot Herrera: "La lengua maya se metió al español y lo hizo yucateco. El campo se metió a la ciudad y la hizo mestiza: 'Hay días en los que el campo recobra la ciudad; indígenas y mestizos le dan a Mérida entonces su verdadero carácter. La blanca ciudad se vuelve más blanca aún'".

<sup>22</sup> Ruiz Abreu anota: "El autor de *Los errores* fue un lector asiduo de la Biblia, repetía pasajes del Eclesiastés, del Libro de Ruth, del Evangelio, y también se había metido en la cabeza un costal de ideas de Freud y de Marx, de Nietzsche y Thomas Mann".

<sup>23</sup> En 1939 escribe un relato titulado 'El Colegio alemán' (pub. posthum). En *El quebranto*, el relato sobre su estancia en el reformatorio juvenil, recuerda el Colegio Alemán como una "zona protegida". Véase Negrín en este número.

<sup>24</sup> Su hermano Silvestre formó parte del "Comité Patrocinador" de la Liga Pro-Cultura Alemana, la organización de emigrados alemanes fundada en México en 1938.

<sup>25</sup> Max Parra se refiere a 'Posibilidades y limitaciones del mexicano', publicado en 1950, el mismo año de *El laberinto de la soledad*. Véase Negrín.

<sup>26</sup> Véase Borsò (1994, 2010) y el ensayo en este número.

como su 'visión trágica', se debe entender por ende como crítica radical de cualquier forma de violencia política, tal como lo ensayara Franz Kafka en *La colonia penitenciaria*. Lo minoritario de Revueltas se acerca efectivamente a lo que Gilles Deleuze define como "littérature mineure" (Deleuze / Guattari 1978).<sup>27</sup>

En fin, el distinto posicionamiento se descubre en la manera de concebir la visión que se revela en la crítica de arte de Paz y Revueltas. Los ensayos (de índole entre socio-política y filosófico-conceptual) estudiados por Berit Callsen comprueban la existencia de una base común a Paz y Revueltas (así como a Juan García Ponce), relacionada con la búsqueda de un "nuevo ver" por el *Contemporáneo* Xavier Villaurrutia, quien proclama la supremacía del arte plástico con respecto al lenguaje discursivo. Es una manera de ver que se distancia de la función pedagógica del arte;<sup>28</sup> es polémica con respecto al realismo de los muralistas y se acerca así a las primeras tendencias hacia el arte no-figurativo en México, encontrando su expresión en la llamada "Generación de la Ruptura" o "Generación de Medio Siglo", en la que García Ponce fue uno de los más destacados impulsores.<sup>29</sup> Además del entrecruzamiento entre el arte prehispánico y el arte abstracto, con el que Paz, con el ejemplo de Rufino Tamayo, vincula nuevamente lo específico mexicano con el universalismo occidental, las tesis de Villaurrutia le sirven a Paz para fundamentar su propia estética como acto de ver más allá de lo que el discurso puede verbalizar.<sup>30</sup> Con ello se autoriza nuevamente el arte como crítica de la realidad. Es el ideal de una "'actitud visual' que llega a trabajar la realidad en un sentido explorativo" para "ver lo que está por detrás de lo visible" (Callsen). Mucho menos conocidos son los ensayos sobre la crítica de arte de Revueltas, a la que el Museo de Arte Moderno (MAM) dedicó en 2014 una exposición con el título 'El ojo grosero'. La configuración de la relación entre sujeto y mundo que se expresa de manera trascendente por la visión (desde la topografía cartesiana al quiasmo de Merleau-Ponty, del que parten las reflexiones que hoy llamamos "ciencia de la imagen" o el giro icónico de la teoría), se manifiesta en el caso de Revueltas con otras coordenadas: "El arte es un instrumento para descubrir [...] lo que de contradictorio y complejo hay en el hombre" (Revueltas en Callsen). El trabajo explorativo no busca el más allá para formular la crítica de la realidad por la visión "superior" del arte (Paz), sino que el arte se deja informar por la

---

<sup>27</sup> Véase Borsò en este número.

<sup>28</sup> Villaurrutia subraya la materialidad de la obra de arte (telas, colores, óleos, papeles) como el medio para "hacer ver lo invisible" entendido como "innumerables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior". Callsen señala el estudio de Björn Goldammer acerca de la interrelación entre sentido físico y conceptual –una tesis de doctorado sobre filosofía y estética de los *Contemporáneos* llevada a cabo en la universidad de Düsseldorf, bajo mi dirección.

<sup>29</sup> Remito a varios estudios de Juan Bruce-Novoa, entre otros (2012).

<sup>30</sup> Villaurrutia coincide con la diferenciación entre visión y discurso hecha por poetas y teóricos franceses. Véase Borsò (2016).

complejidad y las contradicciones de la realidad,<sup>31</sup> y en el momento de invisibilizarse. De acuerdo con la transformación que Revueltas hace de los "dos lados" de la experiencia proustiana, también en toda su obra el desplazamiento hacia el lado oculto, inmanente a la realidad, hecho invisible por el régimen escópico de los discursos,<sup>32</sup> pone en evidencia momentos concluyentes en su escritura, esto es, lo que Revueltas llama el realismo dialéctico-materialista, cercano a la mencionada "tradición menor" de la crítica marxista.

El distinto posicionamiento que se perfila en la relación de centro y margen revela que las proyecciones de los Entes nacionales y culturales, con ocasión del Centenario, coinciden en parte con la personalidad artística de los escritores, la cual se revela si miramos su posicionamiento respecto a la función de la estética frente a la política. Los escritores se posicionan materialmente con el uso de los medios y con el distinto rol que les atribuyen a los medios masivos de comunicación. En su sistemático análisis, Tanius Karam Cárdenas denomina la relación que Paz tuvo frente a los medios "pragmático-funcional": "Se trata de autores que, por lo general, en sus escritos y obras critican a los medios pero que los utilizan, aparecen en ellos, se vinculan incluso a los empresarios de la comunicación, pero mantienen un cierto estatuto de independencia que evita el conflicto cognitivo" (Karam Cárdenas). Es conocida la crítica de Paz al rol homogenizador de los medios masivos en la cultura occidental. Paz reconoce que la relación entre sociedad y medios de comunicación es estrecha, ya que la sociedad es un sistema de comunicación, por lo que Paz invierte el famoso *dictum* de Marshall McLuhan ("los medios son el mensaje") proclamando que los medios son la sociedad, la cual debería modificarse introduciendo las nociones de diversidad y contradicción.<sup>33</sup> No obstante, como subraya Karam Cárdenas, "Paz es ya desde los ochenta más que un escritor consagrado; es la imagen de la cultura, el cacique cultural con presencia concreta en series televisivas"; en la última etapa de los años 1990-1998, sucesiva al Premio Nobel, tuvo, a pesar de la complicidad declarada entre el gobierno y la televisión privada, una fuerte presencia mediática en las industrias dominantes de comunicación. Al fin y al cabo, los medios son para Paz una "plataforma para ejercer su liderazgo" en el centro del poder cultural.

Si Paz es cada vez "más asumido por el *establishment*", Revueltas, al contrario, debido a su manera de acceder a la cultura y a las constantes fracturas con la izquierda partidista de su tiempo, "fue sin duda un 'intelectual', como pocos, capaz de sufrir las consecuencias de sus compromisos e ideas". El modelo que le caracteriza es el de la tensión con los medios y "de

---

<sup>31</sup> Véase también Mateo, quien se refiere al ensayo 'A propósito de *Los muros de agua*': "la 'dialéctica negativa' no puede venir de fuera sino del objeto por conocer".

<sup>32</sup> Me refiero, entre otros, a los estudios de Didi-Huberman y sus deudas con Foucault y Deleuze. Véase Borsò (2016).

<sup>33</sup> Véase el análisis de 'Televisión: cultura y diversidad' de Octavio Paz (1980) por Karam Cárdenas.

conflicto con respecto a la lógica de un sistema particular contra el cual hace de la escritura su principal estrategia" (Karam Cárdenas). Destaca, en cambio, el ya mencionado vínculo muy estrecho con el cine, por un lado como guionista, por el otro como un escritor que transforma sus estrategias narrativas por medio de un discurso fílmico.

Ahora bien, a la altura de las reflexiones impulsadas por los ensayos de este número, podemos animarnos a formular la tesis de que la proyección del Estado-nación sobre los dos escritores es tal vez también un reflejo de sus propios posicionamientos.

Las distintas estéticas que se perfilan en los ensayos de este número atestiguan, finalmente, la vigencia de los dos paradigmas en la actualidad. Jacobo Sefamí explora la poesía mexicana actual partiendo de la doble vertiente de la relación de poetas contemporáneos a Octavio Paz: los seguidores y los "parricidas" –un encasillamiento casi imposible, añade Sefamí, si se considera la diversidad en la escritura de este polígrafo de rango universal. Para Elsa Cross, la negación es un juego peligroso "que consiste en incitar a la voz, con la conciencia de que aquello que le da aliento vital también puede aniquilar" (Sefamí). El uso de la negación por la poeta es, a mi modo de ver, mucho más radical que el de Paz. Mientras que la crítica del lenguaje desde el lenguaje por medio de la negación es para Paz una estrategia de lo visionario que acentúa la función crítica de la poesía y, por ello mismo, su superioridad, para Cross la poesía reflexiona sobre la fuerza destructora del lenguaje poético y agudiza la conciencia de su propia responsabilidad. En los procedimientos poéticos de *Negro marfil*, iluminados por el contundente análisis de Sefamí, Myriam Moscona parece contrapuntar literalmente 'Blanco' (1967), el poema más experimental de Octavio Paz, no solamente por el título (el color negro se obtiene quemando un material blanco, el marfil), sino también por la insistencia en la materialidad del lenguaje, la mezcla de los colores, la fuerza material de la incidencia del tiempo. En vez de la evanescencia, con la que se relaciona 'Blanco', estamos frente a una "evidencia de que la búsqueda de la analogía ha derivado en fuga" (Sefamí). *Basalto*, de Rocío Cerón, publicado en formato grande, sigue la huella de lo neobarroco vinculado especialmente a los nombres de Lezama Lima y Severo Sarduy, aunque practicado también por Paz en *La estación violenta* como "intento de recobrar el esplendor a partir del caos de una erupción primigenia" (Sefamí). Finalmente, *Wide Screen* de Víctor Cabrera transforma la experimentación de la poesía visual en un diálogo con el lenguaje del cine: el encuadre, el off, lo liminal, lo fronterizo. Si bien los poetas comentados se pueden claramente relacionar con lecturas de poemas de Paz, Sefamí destaca también la bifurcación hacia la poesía social de Efraín Huerta, así como la pluralidad de las voces poéticas en el panorama de las letras

mexicanas desde José Juan Tablada, Salvador Novo, los Estridentistas, los Contemporáneos, hasta los Infrarealistas, y los y las poetas actuales.

La exploración comparativa de este número proporciona encima perspectivas inesperadas. Si Octavio Paz, además de la coincidencia entre universalismo y centralismo, se revela también en su profunda pertenencia a México, José Revueltas aparece no solamente en su relación con la literatura menor, precisamente un paradigma transnacional actualmente vigente, sino también como el lector insospechado de "literatura mundial". En los pasajes entre Revueltas y Goethe, explorados por José Manuel Mateo, la "dialéctica negativa" que caracteriza al narrador mexicano toma un matiz insólito debido a la "afinidad electiva"<sup>34</sup> entre Goethe y Revueltas, hasta ahora poco explorada, a pesar de que la frase "Gris es toda teoría, verde el árbol de oro de la vida" —precisamente la réplica de Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe— es una de las frases preferidas y además el epitafio que figura en la tumba de José Revueltas. José Manuel Mateo explora la repetida aparición de esta frase y de las referencias a Goethe en varias cartas, en *El quebranto* y especialmente en tanto que nexos intertextuales entre *Fausto* y *Los días terrenales* de Revueltas. Mateo descubre semejantes correlaciones vertiendo luz sobre el plano vital en los escritos de Goethe y del autor mexicano, lo que demuestra que, en la obra de Revueltas, la visión trágica no tiene la última palabra. Revueltas interpreta la frase de Mefistófeles en el sentido del "pensamiento dialéctico" ya presente en el *Urfaust* que permanecerá en *Fausto* y lo transforma en el movimiento interno, el "lado moridor" de la realidad. El viraje intertextual se refuerza considerando el final de las dos obras. Goethe asigna al combate de Fausto un final "con el cual redime a su personaje sobre la tierra, pero sin restarle el premio de ascender a los cielos" (Mateo). Revueltas, en cambio, hace que su personaje, Gregorio, "abra(ce) a un mismo tiempo la plenitud y el vacío", dejándolo "en cuerpo y alma en una celda oscura, anticipo de la fosa donde habrán de colocarlo sus verdugos" (Mateo). El viraje de Goethe a Revueltas es un avance hacia la inmanencia del "lado moridor", una inmanencia a la que Goethe no pudo llegar. Con las lentes de Revueltas, Mateo ofrece una interpretación concluyente de la metáfora del gris elaborada por Goethe en *Esbozo de una teoría de los colores*. La frase "gris es toda teoría" representa, según Revueltas, la dialéctica del método del pensamiento de Goethe, pues el gris, según el poeta alemán, nace de la neutralización mutua de los colores, entendida como la constante inquietud y vitalidad de la luz que reclama su opuesto. De esta manera Goethe, con el "no-color" del gris, expresa un pensamiento que se piensa y "desgarra de sí la perturbación de los demás colores para poder pensarse con lucidez" (Revueltas en

---

<sup>34</sup> En el sentido de Walter Benjamin, que desplaza la comparación de un nivel "objetivo" a lo "verdadero".

Mateo). Justamente en esta interpretación se observa el alcance de la dialéctica negativa. La vitalidad de la luz que reclama su opuesto no implica la superación, sino la homología de los contrarios, la necesidad de "una *otredad* propia e inalienable y no de ninguna *otredad* extraña" (Revueltas en Mateo). Esta visión inclusiva de lo otro es fuente de vida porque representa la misión de una teoría que señala la "acción palpitante y fecunda" –tanto en Goethe como en Revueltas. No nos sorprende que Revueltas haya sido impresionado por Goethe (así como por el Thomas Mann de la *Montaña mágica*).

La lectura de los pasajes entre Goethe y Revueltas libera al escritor mexicano de una hermenéutica que le enraíza en la lucha ideológica con su país y revela la aparición de figuras del pensamiento vigentes en la actualidad. Pues, en el extremo existencialismo de Revueltas, la negatividad de la muerte es una forma tajante de abogar por la vida concreta de cada uno de los seres humanos desposeídos e incondicionalmente dignos de vivir. La dialéctica negativa es una negatividad que empuja la visión de la realidad más allá de lo que el realismo (y el neoliberalismo actual) deja aparecer como necesario; acerca de *El apando* (1969), Juan García Ponce habló, de hecho, de una negación como "instrumento ordenador" (García Ponce 1971: 297). La "dialéctica negativa" se sirve de la negatividad como movimiento inacabable y es afirmadora porque conlleva la "interpenetración de los contrarios", expresando la heterología de la *conditio humana* en su calidad esencialmente terrenal, despojada de toda constricción ideológica. La despersonalización de los personajes es un retorno del hombre a su propia desnudez, lo que evoca las aspiraciones de la epistemología posthumana actual, que deberían explorarse más de cerca. La intensidad afectiva y pulsional de las novelas de Revueltas podrían ser una apertura hacia lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominaron un "devenir-animal",<sup>35</sup> en el sentido de un "devenir-otro".

Permanezcamos, para terminar, en el concepto de la "homología de la otredad" propuesto por Mateo, el cual nos permite esclarecer la función de la otredad. La "homología de la otredad" va más allá de la "otredad extraña". Si constatamos que la otredad es extraña, presuponemos la familiaridad de la identidad como punto de partida. La homología de la otredad es más radical, ya que parte, en cambio, de la idea de que la no-identidad es originaria.<sup>36</sup> Encontramos aquí una diferencia substancial en la relación entre el sujeto y los

---

<sup>35</sup> Véase Deleuze / Guattari (1980: 318). De hecho, Escalante se refiere a la "máquina revueltiana" en el sentido deleuziano de "flujos" que brotan de una "actividad corporal deseante", aberrante para el orden y la razón políticos.

<sup>36</sup> La alteridad de Revueltas se acerca al concepto del "afuera del adentro" que, según la interpretación que hace Deleuze con referencia a Maurice Blanchot (*L'entretien infini*), expresa la paradoja epistemológica, esto es, la inclusión de la exterioridad en el interior del pensamiento para empujarlo hasta el límite (Deleuze 1985: 233). La totalidad se transforma en una fuerza heterogénea y dispersiva. Según Foucault, el "afuera del adentro", referido al poder de los discursos, estropea las formas establecidas y las máquinas del poder desde adentro (Deleuze 1986: 91).

otros y, por consiguiente, en la epistemología de Paz y Revueltas. Octavio Paz busca en la estética –de linaje surrealista– la superación de los contrarios y en la otredad una metáfora que, a pesar de su referencia a Heidegger, quiere expresar la alteridad en la identidad. La otredad no es originaria, sino que representa una negación de las separaciones que están en el origen.<sup>37</sup> Y justamente esta superación es la tarea del poeta,<sup>38</sup> una tarea que Paz entiende como responsabilidad política basada en un pensamiento que debe integrar también la negación. La oscilación entre "hacer y deshacer" en la poesía de Paz ('Nocturno a San Ildefonso', *Piedra de Sol*) y la revelación de la no revelación son tan solo unos ejemplos. Esta interpretación de la tarea de la poesía y del concepto de otredad radica en la tradición romántica de la modernidad occidental. Como lo demuestra Jacobo Sefamí, la poetología de Paz seguramente es una plataforma todavía vigente en la poesía mexicana y universal.

Sin querer olvidar que las tesis que acabamos de presentar son complejas, nos inclinamos por las siguientes conclusiones: Según la tradición surrealista de Paz, que opone la poesía a la lógica racionalista, la poesía es un campo exterior a la política que se acerca a la esfera del mito. Desde el lugar de su antropología poética el escritor tiene la tarea de criticar al Estado. La poesía ofrece la antropología alternativa y sensual del devenir de las ideas. Según la terminología del filósofo francés Jacques Rancière, se podría clasificar la estética de Paz como correspondiente al régimen poetológico de las "bellas artes".<sup>39</sup> Aún crítica hacia la política, la poetología no lastima el régimen de los discursos del Estado.

La estética de José Revueltas es mucho más compleja y elaborada que el realismo crítico en el que durante mucho tiempo fue encasillado, nos deja creer. Nos enfrentamos, de hecho, con la estética performativa de un radical existencialismo enraizado en el más acá, en la inmanencia de las contradicciones de la vida como convivencia en comunidad. Su escritura es una incondicional dialéctica negativa que demuestra a la vez un profundo apetito de vida. El discurso de Revueltas no es, pues, alternativo a la política, sino que interviene descomponiendo la lógica de los discursos social-políticos.

*El poeta vates* (consagrado) y *el poète maudit*, con los que hemos caracterizado las dos tendencias representadas por Paz y Revueltas, son dos modelos que atraviesan también en Europa la historia de la literatura.

---

<sup>37</sup> En la lógica de Paz, la identidad es el punto axial, razón por la que excluye de su concepción histórica todo lo que no se deja asimilar por la idea de identidad (Aguilar Mora 1978: 43). A partir del *El Laberinto*, la búsqueda del pasado histórico consiste en sustentar la idea de un origen verdaderamente legítimo, o por lo menos de una condición *sine qua non* para la "verdadera reconciliación", para la "verdadera identidad" (Aguilar Mora 1978: 39).

<sup>38</sup> Sefamí anota: "Su poesía siempre va abocada a borrar las diferencias, a buscar la disolución de los pronombres, a encontrar la unidad perdida o lo sacro como modo de enfrentar la crueldad y la miseria de la existencia".

<sup>39</sup> Es el arte que supera contradicciones y deja al lector en una posición soslayante. Véase Rancière (2009; 2011).

Ambos escritores ejercieron una extraordinaria influencia sobre sus contemporáneos. Octavio Paz encabezó el grupo más influyente de poetas y escritores mexicanos, y fue una de las figuras más tajantes (en todos los sentidos) de la escena literaria latinoamericana con impacto internacional. Revueltas, por su parte, no dejó de ejercer una profunda impresión en las distintas generaciones de poetas e intelectuales mexicanos llamados a resistir contra el poder del *establishment* –desde los jóvenes del llamado Postlatelolco hasta hoy en día.<sup>40</sup> José Revueltas fue el escritor que fundó en México lo que podríamos denominar el paradigma del intelectual contestatario que disiente hondamente del Estado. Carlos Monsiváis, su digno sucesor, califica a Revueltas como el escritor más eficaz, vigoroso y perdurable de México, aunque el "contrapoder" de Revueltas sea menos visible en comparación al poder de la sublime obra poética y ensayística de Paz.<sup>41</sup>

En este número "pazistas y revueltistas" demostraron el vigor que, de manera casi arcana y extraordinaria, resuena en los apellidos de los dos escritores: La PAZ y las REVUELTAS –una verdadera *imago mundi* a comienzos del siglo XXI, un mundo en el que las revueltas parecen haberse transformado en las condiciones para imaginar la paz.

## **Bibliografía**

AGAMBEN, Giorgio (2008): *Signatura rerum, sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri.

AGUILAR MORA, Jorge (1978): *La divina Pareja: Historia y mito en Octavio Paz*. México: Era.

BORSÒ, Vittoria (2016): 'Zwischen bewegten Schriftzeichen und handelnden Bildern. Zur impliziten Visualitätstheorie in Diderot, Balzac und Baudelaire – Impulse zu einer prozessontologischen Theorie des Bildes'. En: Berit Callsen / Sandra Hettmann / Yolanda Melgar Pernías (eds.): *Bilder Texte Bewegungen: Interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 45-76.

BORSÒ, Vittoria (2014): 'La puesta en juego de la violencia por la poética de la vida'. En: Vittoria Borsò / Gustavo Leyva / Yasmin Temelli (eds.): *Democracia y violencia entre lo global y lo local / Demokratie und Gewalt zwischen dem Globalen und dem Lokalen*. Düsseldorf: dup, 79-98.

BORSÒ, Vittoria (2010): 'Independencia y Revolución: de las utopías a las paradojas – transformaciones culturales en el pensamiento mexicano'. En: Gustavo Leyva / Brian Connaughton / Rodrigo Díaz / Néstor García Canclini / Carlos Illades (eds.): *Independencia y Revolución: Pasado, Presente y Futuro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Fondo de Cultura Económica, 739–773.

---

<sup>40</sup> Los estudiantes del CEU escribieron en un muro de Ciudad Universitaria durante la huelga de 1987: "¡Ay, José, cómo me acuerdo de ti en estas Revueltas!"

<sup>41</sup> Monsiváis caracteriza a Revueltas de la siguiente manera: "Ha vivido todas las frustraciones políticas, no se ha dejado limitar por ellas, y, rehusándose a distintas coronas de martirologio, aún preserva sus confianzas inexorables que alterna con visiones desesperanzadas y agónicas del hombre, 'ese ser erróneo'" (Monsiváis1986: 121).

- BORSÒ, Vittoria (2007): 'Charles Baudelaire et la modernité en Amérique Latine'. En: Walter Bruno Berg / Lisa Block de Behar (eds): *France-Amérique latine. Croisements de lettres et de voies*. Paris: L'Harmattan, 55-80.
- BORSÒ, Vittoria (1994): *Mexiko jenseits der Einsamkeit: Versuch einer interkulturellen Analyse – Kritischer Rückblick auf die Diskurse des magischen Realismus*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- BRUCE-NOVOA, Juan (2012): 'La Ruptura como espacio migratorio'. En: Vittoria Borsò / Yasmin Temelli / Karolin Viseneber (eds): *México: Migraciones culturales. Topografías transatlánticas*. Frankfurt a. M. / México: Vervuert / Bonilla, 77-90.
- BUTLER, Judith (2010): *Los marcos de guerras. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós Iberica.
- DELEUZE, Gilles (1986): *Foucault*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985): *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles / Félix GUATTARI (1980): *Mille plateaux*. Minuit: París.
- DELEUZE, Gilles / Félix GUATTARI (1978 [1975]): *Kafka. Literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era.
- ESCALANTE, Evodio (1979): *José Revueltas. Una literatura "del lado moridor"*. México: Conaculta.
- GARCÍA PONCE, Juan (1971): 'Las huellas de la voz'. En: *Eco* 22/23, 129, 278-306.
- LAMAS, Marta (2014): *Cuerpo, sexo y política*. México: Debate Feminista / Océano.
- MONSIVÁIS, Carlos (1986): 'José Revueltas. El camarada sol, antiguo y vil'. En: Carlos Monsiváis: *Amor perdido*. México: Era, 120-125.
- RANCIERE, Jacques (2011): *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Trad. Cristóbal Durán. Santiago de Chile: Arce-LOM Ediciones.

## **Octavio Paz y José Revueltas: dos repuestas al dilema política-literatura**

**Armando González Torres**

El título del dossier, 'Las dos caras de México', es muy afortunado porque, en efecto, Octavio Paz y José Revueltas son dos rostros de México pero no tan antagonicos como se creería. Ambos enfrentan circunstancias y dilemas muy similares a los que tienen que dar una respuesta política y estética. Este texto busca abordar la manera en que estos dos grandes escritores se sumaron y, a la vez, subvirtieron la corriente hegemónica de la época, que propugnaba por una literatura realista, pedagógica y pragmática, que privilegiaba los temas sociales y la necesidad de forjar patria. Frente a la tendencia a hacer de la literatura un instrumento pedagógico, al servicio de las causas políticas correctas, ambos practicaron una literatura exigente, personal y con alta conciencia de su autonomía. Por supuesto, ambos deploran la satanizada noción del artista inmerso en la torre de marfil y buscan un arte significativo, que cambie al individuo y contribuya a la transformación social; sin embargo, con distintos matices y gradualidades, ambos cultivan una literatura crítica y perturbadora que en poco se adapta a las ortodoxias ideológicas a las que, en algún momento, son cercanos. El resultado es un tenso proceso de debate interno y externo que, con sus muy peculiares modalidades, ambos escritores protagonizan y que constituye una dramática representación de las tribulaciones del artista contemporáneo en torno a la naturaleza y las posibilidades de su actividad.

Tanto Paz como Revueltas pertenecen a una generación auténticamente llamada al cambio que se incorpora muy tempranamente a la actividad política e intelectual. Casi niño Revueltas va a dar a la cárcel, mientras que el adolescente Paz, sin dejar de participar activamente en manifestaciones políticas, es un precoz y hábil editor de revistas juveniles. Ciertamente, el joven Revueltas es, antes que nada, un activista, un apóstol de la Revolución y su vocación literaria, en un principio, está subordinada a esta misión casi religiosa. El material humano de su obra va surgiendo en la brega revolucionaria y constituye una desesperada asimilación de la miseria, la desigualdad, el abandono y el sufrimiento no solo social, sino moral, del proletariado y los desposeídos en México. Por su parte, Paz es un artista de raigambre romántica que quiere utilizar el arte como un instrumento de conocimiento visionario, susceptible de orientarlo en los tiempos de expectación y angustia, de gestación de la nueva sociedad. Vale la pena concentrarse en el camino que cada uno sigue para materializar sus tempranas vocaciones y aspiraciones.

En el caso de Paz, por ejemplo, su carrera y perfil en algún momento son típicos de los usos y costumbres intelectuales de su tiempo, es un joven compañero de ruta del comunismo al que solo le hace falta afiliarse formalmente, pero hay una tortuosa transición que le hace tomar decisiones difíciles y dolorosas que lo apartan de sus camaradas. ¿Cómo escapa a las determinaciones de su época? Porque ya sabemos que es un hombre inmerso en la vida pública tanto por vocación, su pertenencia a una familia prominente y politizada, como por circunstancias, su emergencia a la adolescencia en una de las décadas de mayor efervescencia social y política en el país. Lo cierto es que desde muy joven Paz hace política, edita revistas, milita en movimientos sociales. Es un joven militante furibundo de izquierda, aunque no es un doctrinario, y tiene una formación mucho más amplia y variada que sus correligionarios, así como una visión más compleja de la vida. Si bien Paz no es afiliado al comunismo, sí comparte muchos de los tics y prejuicios de la izquierda doctrinaria de su época, como su repudio a las vanguardias o la condena al denominado arte puro.<sup>1</sup>

La experiencia en España es fundamental y ambivalente: es su clímax como escritor y como militante, su inmersión en la historia en vivo, al grado de que pretende integrarse a la lucha armada en el bando republicano; sin embargo, también es un momento de duda. Por ejemplo, el atestiguar la intolerancia contra quienes pensaban diferente, como es el caso del linchamiento de André Gide o la delirante experiencia de la persecución de su amigo Juan Bosch, constituyen episodios fundamentales en su gradual acto de conciencia contra el fanatismo. Acaso su toma de posición es balbuceante y tardía, y sus reflejos mucho más lentos de lo que él refiere. Por mencionar un ejemplo, Paz señala que después del pacto nazi-soviético, él se aleja de la izquierda ortodoxa; sin embargo, Rubén Medina rastrea y cita artículos de Paz en el periódico de línea estalinista *El Popular*, posteriores a esa fecha. Estas discrepancias con su propia biografía oficial no empañan la actitud de Paz contra el estalinismo, simplemente consignan una maduración mucho más difícil y conflictiva que lo que la propia memoria consigna.<sup>2</sup>

A su regreso a México Paz enfrenta una serie de disyuntivas políticas y vitales. ¿Que lo salva, en este ambiente asfixiante, de volver al redil de sus compañeros de ruta, o de convertirse en un fascista converso o un cínico desencantado que se aprovechara de las mieles del poder? Sin duda el exilio. Como es sabido, desde 1943 Paz sale a Estados Unidos, donde reside un par de años, y luego a Francia con estancias también en Japón y China. En realidad, fuera de una estancia de un par de años en México, Paz permanecerá casi tres décadas en el exterior. Las influencias en este largo y fructífero periplo son muy variadas y fecundas: en

---

<sup>1</sup> Para una sólida semblanza de la niñez de Paz, véase Sheridan (2004).

<sup>2</sup> Véase Medina (1999: 116).

Estados Unidos, por ejemplo, Paz conoce el socialismo liberal y comienza a entender que se puede ser de izquierda sin ser estalinista, y conoce también la poesía moderna en lengua inglesa, lo que le da profundidad y recursos a su propia poesía. En Francia las influencias son también amplias y van desde su reconciliación y asimilación fructífera del surrealismo hasta la influencia libertaria de Camus, pasando por antropólogos heterodoxos como Caillois y Bataille, tan importantes en la articulación de *El Laberinto de la soledad*, así como por el estructuralismo, un aditamento para la hechura de su poética, o la influencia de sus amigos los socialistas libertarios griegos. Por lo demás, Paz tiene experiencias que también desbordan la perspectiva centrada en Occidente y las etapas en Japón y, sobre todo, en la India, van a ser fundamentales en el enriquecimiento de su visión intelectual y de su cosmopolitismo, pues no es solo un intelectual europeizado, sino un individuo que busca entender las analogías y contradicciones entre Oriente y Occidente.

Lo cierto es que este afán omnívoro del joven Paz, esta curiosidad desbordante encuentran objeto y sustento en su trayectoria en el exterior y le permiten enriquecer, darle verdadera potencia a su mirada poética. En efecto, dentro de la flexibilidad del ensayo, Paz adopta un método de interpretación que, reivindicando su oficio originario de poeta, mezcla el argumento y la metáfora. Porque la historia, según Paz, responde a hechos concretos, pero también a raíces simbólicas intangibles y no fácilmente descifrables y, al devolverle su complejidad, analizando sus dimensiones fáctica y mítica, el artista-crítico justiprecia la realidad.

Si bien la defensa de la poesía como método de conocimiento que hace Paz resulta claramente una reminiscencia romántica y a veces degenera en un discurso hiperbólico, la mayoría de las ocasiones se prueba como un exitoso procedimiento que, combinando conceptos provenientes de distintas disciplinas, genera nuevas intuiciones. Su filiación poética no se traduce entonces en una mera jerga metafórica sino en un ejercicio simultáneo de investigación, reflexión e imaginación que busca reconciliar contrarios y superar diferencias, que busca iluminar el peso, a menudo indescifrado, del mito sobre la memoria y el juicio del hombre moderno.

Paz incursionó audaz y fructíferamente en múltiples campos del conocimiento con un apetito que le permitía ampliar geoméricamente su perspectiva del mundo; con un poder analógico para descubrir correspondencias insospechadas y con la suficiente ironía y sentido común para dudar de los absolutos. Con Paz se despliegan las mejores virtudes de un diletante, de un aficionado que goza con conectar conocimientos y aventurar intuiciones

novedosas. Estas cualidades, raras en nuestros tiempos y más en nuestras geografías, vuelven a Paz un auténtico fermento de la vida pública.

El enfrentamiento y la respuesta de José Revueltas a la literatura dirigida no es menos emocionante. En su magnífico libro *El pasado de una ilusión*, François Furet escribe una biografía y un obituario del marxismo.<sup>3</sup> Se trata de una crónica de largo alcance que recorre las diversas mutaciones y regeneraciones ideológicas del marxismo a lo largo del siglo. Amén de su rigor historiográfico, lo que le brinda al volumen de Furet una intensidad dramática y una gran fuerza narrativa son los personajes que cruzan por sus páginas, esos seres de carne y hueso que depositan sus expectativas y emociones en la ideología y que enfrentan no pocos episodios de desgarramiento interior; esas historias personales de conversión y herejía; ese idilio difícil entre el credo y la conciencia individual. Aunque el libro de Furet se refiere básicamente a la experiencia europea, permite apreciar la historia de la militancia de izquierda en México bajo una perspectiva más amplia. En este sentido, al observar la dimensión personal de la historia ideológica de la centuria, es inevitable pensar en la figura de Revueltas y su conmovedor conflicto entre su integridad crítica y su ideario político, entre su profundidad y capacidad de revelación artística y las exigencias de pedagogía comestible que le hacían sus correligionarios.

En efecto, Revueltas también abreva de esa noción que, en todo el mundo, asumieron con ardor misionero algunos artistas, y según la cual el arte debía ser protagonista fundamental en la transformación social inminente. Este ideal orienta la obra de Revueltas, cuya narrativa emprende la búsqueda de un punto de confluencia entre ética y estética, que produzca un aguzamiento de la percepción moral, un salto en la conciencia del lector. Por supuesto, la búsqueda de Revueltas es mucho más compleja que la mera aplicación del realismo socialista: su clave estética y revolucionaria tiene que ver con la exploración de los extremos del dolor humano en esos personajes suyos que casi siempre practican oficios rudos, viven existencias macilentas, experimentan un añejo dolor físico y moral, y se adhieren a ideales absurdos que sólo los desesperados pueden abrazar. En el áspero lirismo que empapa la narrativa de Revueltas, es posible encontrar una indagación de las más diversas gradaciones de sufrimiento físico y moral; una habilidad casi morbosa para revelar el inframundo social, para descubrir las más sutiles motivaciones y reacciones psicológicas, y para internarse en los sentimientos de vergüenza, inadecuación, fatalidad y fragilidad de unos, en el heroísmo tosco y suicida de otros, o en la resignación vegetativa de los demás. Mediante una escritura a menudo peleada con la corrección y con la concisión, pero que ejerce una extraña maestría para conmover,

---

<sup>3</sup> Véase Furet (1996).

incomodar o zaherir al lector, Revueltas evoca un asombroso catálogo de experiencias límite de opresión, humillación, crueldad, despersonalización o maldad gratuita. Revueltas crea un auténtico arte de la dolencia que, acaso como sugiere Evodio Escalante en su *José Revueltas, una literatura del lado moridor*, tiene un propósito subversivo y revolucionario, pues para Revueltas el sufrimiento que conduce hasta la despersonalización permite superar la conciencia individual con sus intereses estrechos y comenzar a actuar a través de la clase y de la sociedad.<sup>4</sup> Revueltas entonces no retrata hombres comunes y corrientes, sino embriones de endemoniados, revolucionarios puros, susceptibles de, en algún momento, rebasar los límites del dogma y convertirse en unos místicos de la revolución. Así, el dolor en Revueltas tiene un significado oculto: es un dolor salutífero y visionario que tal vez en el largo plazo conduce a la liberación. Quizás a partir de esta concepción ultra-revolucionaria del dolor, alguna vez Revueltas llegó a cultivar una literatura deliberadamente tremendista; no obstante, su instinto artístico, esa persecución de una verdad peculiar que revela la escritura, resulta mucho más poderoso que el rígido código de su ideario político.

La acuciosa biografía de Revueltas *Los muros de la utopía*, escrita por Álvaro Ruiz Abreu, constituye un testimonio que contribuye a documentar este dilema.<sup>5</sup> La relatoría vital de Revueltas que lleva a cabo Ruiz Abreu da cuenta de la tumultuosa carrera de aventuras y desaguados y, a la vez, explora con paciencia y mesura interpretativa su intrincada orografía espiritual. La narración de la vida de Revueltas se asemeja, más que a una novela de aprendizaje, a una tragedia. Así, la pronta orfandad y las penurias económicas familiares, la contigüidad sanguínea con el arte, el temprano deslumbramiento por el comunismo (es decir, la paradójica elección de una filosofía determinista por un ser libérrimo), la tortuosa relación con el alcohol, la turbulenta vida sentimental, las decepciones políticas y las experiencias carcelarias son, más que procesos formativos, etapas de un destino intransferible, episodios de una pasión que, a través de la vida y la escritura, ambicionaba reivindicar el sufrimiento de todos los hombres. La inestabilidad familiar de Revueltas, su desprecio por el dinero, su vida nómada no son, pues, rasgos aleatorios, sino atributos que dan forma a una concepción delirantemente altruista de la existencia, que rechaza las estabilidades mundanas y se consagra a la interrogación moral, a la búsqueda desesperada de la salvación personal y colectiva. La empresa de Revueltas, como lo han señalado sus críticos más notables, es de índole religiosa y su desgarramiento se debe a que se hizo preguntas que su credo no podía contestar y lo conducen a él mismo o a sus personajes a una experimentación moral en los abismos. He aquí una esquemática reconstrucción de su drama: Revueltas busca un bálsamo a su vacío

---

<sup>4</sup> Véase Escalante (2014).

<sup>5</sup> Véase Ruiz Abreu (2014).

existencial y se liga a un padre generoso, el Partido Comunista; empero, el demonio de la inteligencia, el ángel de la misericordia que habitan al escritor, lo vuelven un apóstol imperfecto; Revueltas duda y examina, imagina y comprende vestigios de realidad alejados de la doctrina; es rechazado entonces por ese padre incorruptible, se siente perdido, hace un examen de conciencia, reniega de sí mismo y de su obra (no se pierdan de vista los paralelos con el drama de otras figuras, como Sartre y Lukács); vuelve a la iglesia, pero vuelve a blasfemar y a ser expulsado; predica entonces entre los jóvenes, encuentra una nueva capacidad de comunión, los acompaña en su sacrificio, expía sus culpas en el infierno de la cárcel, sale redimido, muere de una manera casi beatífica, con algo de alcohol en las venas.

El sepelio de José Revueltas, en abril de 1976, es muy representativo del papel que había adquirido para una generación. En las notas periodísticas del suceso se registra el clima de admiración, fervor y hasta jovialidad que se respira, se da cuenta de los empujones, las porras y consignas que compiten y del abucheo al enviado oficial. Ciertamente, era un día de tristeza pero también de júbilo porque se iba el camarada, pero se instalaba el símbolo. Por eso, se valía emocionarse hasta las lágrimas, animarse con un poco de alcohol, gritar desaforadamente y cantar la Internacional. En los años 70, la vida turbulenta, el martirologio militante y la obra de Revueltas formaron una combinación seductora para una juventud hechizada con los símbolos revolucionarios, azorada por el desenlace de los diversos 68s, y desgarrada entre la idea del cambio gradual y la insurrección violenta. Para muchos de estos aspirantes a héroes, Revueltas era el rebelde perpetuo que había sufrido la persecución lo mismo de los gobiernos que de los partidos. Los libros de Revueltas se leían en los círculos de estudio y se portaban como signo de identidad, entre más anotados y maltratados mejor, pues Revueltas no era un autor aséptico y burgués, sino el artista bohemio, el santo bebedor que había hecho una literatura de los abismos aderezada con su propia sangre.

Es natural que hoy el carisma militante que tantos admiradores le ganó a Revueltas en la etapa final de su existencia haya mermado, y eso es bueno para su lectura, pues la canonización política de Revueltas hacía poca justicia a una figura caracterizada por los más dolorosos dilemas y contradicciones. Acaso esta clave del dolor ilumine la propia biografía de Revueltas, marcada por un ánimo de erogación que no espera reciprocidad, por un espíritu de martirio que no duda en poner en último término su estabilidad, su familia y todos los signos de identidad habituales. Al parecer, la comodidad incomoda a Revueltas: por eso elige la militancia heroica que lo lleva repetidamente a la cárcel, por eso busca la comunión, la exultación y la identificación con los desposeídos mediante la vagancia interminable o la experiencia de la embriaguez, el hambre y la pobreza. Resulta, pues, una analogía curiosa que

este escritor, fervoroso lector infantil de las vidas de santos, haya muerto en una fecha sacra, después de un vía crucis marcado por todos los dolorosos dilemas que aquejan a quien confunde la religión con la política: el conflicto entre las normas de la doctrina y el fuero interno, entre el amor abstracto a la humanidad y los afectos filiales más inmediatos, entre la justicia con mayúsculas y la compasión a secas.

### **Bibliografía**

ESCALANTE, Evodio (2014): *Una literatura del lado moridor*. México: Fondo de Cultura Económica.

FURET, François (1996): *El pasado de una ilusión*. México: Fondo de Cultura Económica.

MEDINA, Rubén (1999): *Autor, autoridad y autorización: Escritura y poética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México.

RUIZ ABREU, Álvaro (2014): *Los muros de la utopía*. México: Cal y Arena.

SHERIDAN, Guillermo (2004): *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México: Era.

## **Cartografía de la identidad: Paz y Revueltas**

**Álvaro Ruiz Abreu**

**(Universidad Autónoma Mexicana - Xochimilco)**

**UC-Mexicanistas**

El ángel de la historia debe tener ese aspecto.  
Tiene el rostro vuelto hacia el pasado.

Walter Benjamin

La amistad de José Revueltas y Octavio Paz no es solamente el resultado de la coincidencia del año en que nacieron ambos, 1914, sino algo más inaprehensible y extraño: una relación que nace del encuentro de dos adolescentes que se conocen en la ciudad de México, comparten aventuras de varios signos, el ansia por cambiar las cosas, el afán por descubrir autores y obras, la bohemia y los primeros amores. Y llega hasta la edad adulta por caminos bien distantes pero que conducen a ambos escritores al mismo callejón con salidas a otros callejones de la literatura. Hay una palabra que define a Paz: 'susplicacia'; la que define a Revueltas, en cambio, es 'rebeldía'. Así, el primero es receloso, teme, y ante todo duda de las cosas y de los hombres; Revueltas es un desobediente, un insubordinado, y lo demuestra una y otra vez en su ideología y su conducta, en su escritura. La afirmación que sigue no parece la de un poeta sino la de un discípulo de Freud: "En México la susplicacia y la desconfianza son enfermedades colectivas" (Paz 1993: 20). Y más tarde, al reflexionar sobre la susplicacia, descubrió que su naturaleza "más que un enigma psicológico, era el resultado de un trauma histórico enterrado en las profundidades del pasado" (Paz 1993: 21). El acto de fundación de este país cree encontrarlo en la Conquista y la evangelización, la espada y la cruz. El encuentro fue, dice Paz, "túmulo" y "tálamo" (Paz 1993: 21).

En los años adolescentes de Paz, entre 1931 y 1933, conoce a José Alvarado (1911-1974), recién llegado de Monterrey, inquieto estudiante, escritor en ciernes, ávido por conocer autores y obras contemporáneos. Hacia 1934 compartían una "buhardilla del centro cuando estudiaban derecho en San Ildefonso" (Ortega 2014: 51). Alvarado fue colega y amigo de copas, charlas interminables, militancia comunista, de José Revueltas, y fue un rebelde, siempre del lado de los desposeídos, amigo de una transformación radical, en "abierta rebeldía contra los sistemas caducos" (Ortega 2014: 51).

Revueltas, Paz y Alvarado forman una Trinidad literaria y política a la que atrae la luz de la Revolución. En Monterrey, Alvarado conoce la propuesta de José Vasconcelos, en su gira de

campana a la presidencia de México de 1929, y le parece que los jóvenes deben aliarse a esa cruzada. La voz del Mesías, del Maestro, del autor de *La raza cósmica*, les parece también a Paz y Revueltas adecuada para el cambio que exige el país. Son los años en que Paz, junto a otros jóvenes inquietos, publica la revista *Barandal* (1931-32) e inicia su vida como editor. A los 'barandales' los acusan de seguir la ruta de sus antecesores, los Contemporáneos, y en efecto se sienten sus herederos. En esa revista Paz publica algunos poemas que conforman enseguida su primer libro, *Luna silvestre* (1933), una *plaquette* de 32 páginas que excluyó de sus poemarios y solamente aparece en *Miscelánea*, en el tomo 13 de sus *Obras Completas*. Pero el texto más significativo del joven Paz es su ensayo 'Ética del artista', en el que expresa su preocupación sobre el papel del arte y ese conjunto de problemas "[...] que no son puramente artísticos, pero la tradición nos enseña, a despecho de la doctrina del arte puro, que influyen profundamente en la creación y le dan al arte un valor testimonial e histórico parejo a su calidad de belleza" (Paz en Ortega 2014: 52).

El dilema era arte puro o arte comprometido, arte de tesis o arte de vanguardia, lo que parece revelador porque un poeta tan joven se plantea el dilema de la estética como un problema ético, dice Stanton.<sup>1</sup> Paz concibe entonces "un centro misterioso donde se unen erotismo y muerte" (Stanton 2014: 10). El otro amigo contemporáneo de Paz se llama Efraín Huerta, que se trasladó con su familia a la ciudad de México y que venía de Guanajuato, su tierra, buscando escuela para sus hijos. Huerta, como Paz y Alvarado, estudió en la Escuela Nacional Preparatoria, tuvo maestros ilustres como Loera y Chávez, Antonio Caso, Julio Torri, entre otros. ¿Dónde estudió Revueltas? En las correccionales, en las cárceles. Sus maestros fueron los reformatorios, luego las cárceles donde el joven se dedicaba a estudiar, serían los fantasmas que lo siguieron siempre y podría decirse que fueron sus educadores, era y fue un autodidacta que no conoció las treguas. Huerta y Revueltas se inscribieron en el Partido Comunista Mexicano y formaron los cuadros de la Juventud Comunista, los unió la militancia: repartían propaganda y pegaban volantes durante las noches. Pero a aquél no lo aprehendían, mientras que a Revueltas a menudo lo agarraba la policía y se lo llevaba. ¿Por qué? Extraño signo.

Paz y Revueltas se entusiasmaron con la presencia de D. H. Lawrence, que llegó a México en 1924, y en su obra hallaron el entusiasmo de un explorador de la sangre indígena que está coludida con la religión; Paz consideró que Lawrence quería "fundar una religión que hincara sus raíces en lo más antiguo del hombre: el sexo" (Paz en Stanton 2014: 13). En uno de sus viajes, Revueltas subió al tren con su máquina de escribir y un libro que deseaba leer con premura, *La serpiente emplumada* (1925) de Lawrence. Las tesis del escritor inglés le parecían

---

<sup>1</sup> Véase Stanton (2014: 10).

atractivas, necesarias para entender mejor el conflicto de los mexicanos entre la razón y el instinto, entre la naturaleza y la religión, entre la pasión y el sexo.<sup>2</sup>

En casi toda la actividad de Paz y Revueltas, así como en sus compañeros de ruta generacional Huerta y Alvarado, se percibe la obsesión por la identidad, buscarla y descubrir sus resortes interiores y exteriores parece la estrella que los guió durante esos años. Y también se advierte su inclinación por la política, la libertad, el arte, el escritor y la ética, en tanto que el humor los recorre con su aliento juvenil. Llega aquí una figura importante en la formación de estos jóvenes: la figura de Carlos Pellicer, el maestro de Paz, el compañero de Revueltas en una celda carcelaria en 1929, el poeta que juega con las palabras para poner de cabeza el mundo, "jugaré con las casa de Curazao", escribió en 1921. El propósito de Pellicer es ponerle color y movimiento a la imagen, convertir al poeta en un dios como aprendió él, y luego sus alumnos, de Vicente Huidobro.<sup>3</sup>

A pesar de sus evidentes diferencias ideológicas y sus rutas en sentido contrario, a Paz y Revueltas los unió la fe en la revolución del siglo XX que debía cambiar estructuras sociales enmohecidas por nuevas formas de convivencia democrática, la fe asimismo en que la Revolución mexicana había otorgado un nuevo rostro a este país, a su historia, su cultura y sus formas de imaginación y de expresión. De niño Paz estuvo cerca de su abuelo Ireneo Paz, "y se acercó a los rumores de la plaza de Mixcoac, donde se mezclaban los feligreses de la iglesia, los vendedores ambulantes y los pregoneros de la Revolución" (Villoro 2014: 29). También Revueltas escuchó los rumores de la guerra cristera, 1926-1929, que dividía a México y lo convertía en tierra de luto donde se imponía un canibalismo. Pero es la Revolución la que más determina el pensamiento y la acción de nuestros dos escritores. Con el estallido maderista de 1910 nació un lenguaje que permitía trazar una cartografía de la identidad nacional capaz de entrar al pasado y devolverlo, reformado y complejo, a las generaciones emergentes. Esto es lo que me propongo analizar en estas líneas hurgando en tres mitos fundadores que tanto apasionaron a Paz y a Revueltas, el de la religión católica que llegó con los conquistadores españoles, el de la Revolución con mayúsculas, que incluye a la mexicana y a la Bolchevique de 1917; y, por último, el de las formas, la sombra del pasado proyectada hacia el porvenir que daría firmeza y convicciones a un país hijo de la incertidumbre.

---

<sup>2</sup> Lawrence parecía convencido de que en las tierras subdesarrolladas había la energía suficiente para renovar al hombre del siglo XX, y esa energía se hallaba en su propia nomenclatura religiosa y en su comunión viva entre lo sobrenatural y la raíz de su pensamiento primitivo (véase Lawrence 1986: XXIII-XXXII). Comenzó y terminó *La serpiente emplumada* en Oaxaca, en 1924, y casi extermina a su autor, fue un doloroso parto que establece una relación entre escritura y patología del escritor muy peculiar.

<sup>3</sup> Este asunto lo desarrollo ampliamente en mi libro *La esfera de las rutas. El viaje poético de Pellicer* (véase Ruiz Abreu 2014).

En 1967 José Alvarado escribió: "José Revueltas y Octavio Paz son los dos grandes de su generación. Ambos nacieron en 1914 y también Paz es el primer signo poético distinto después de los Contemporáneos" (Alvarado 1967: 7-A). Y durante mucho tiempo se les comparó, lo que obliga a preguntarse ¿cuál era el parecido tan agudo que los unía y al mismo tiempo los distanciaba?, y también ¿qué vio la crítica en la obra de cada uno para diferenciarlos y al mismo tiempo hacerlos similares? El poeta Eduardo Lizalde, amigo de ambos, trazó una línea que divide y aproxima las estéticas y las ideologías de Octavio Paz y José Revueltas, "los dos disidentes mayores de la generación mexicana de 1914", críticos del capitalismo y también del estalinismo; los vio como resultado de dos trayectorias paralelas que no coinciden nunca:

Si Revueltas hubiera llegado en vida al final de la década de los ochenta, estaría orgullosamente sentado junto a Paz en la reunión convocada bajo el rubro *La experiencia de la libertad*, que también resultó abominable para la izquierda utópica, renqueante y militante, pero cuyos materiales se encuentran felizmente editados, [...] (Lizalde 1999).

Son dos figuras indisolubles, pegadas a la realidad del siglo XX, a su violencia y sus dudas, son expresiones del pensamiento mexicano pero también de la inquietud universal que la historia sembró en distintas generaciones de escritores y artistas. El itinerario de cada uno es distinto y sin embargo se juntan en el viaje que emprendieron no para llegar a un lugar determinado sino para perderse. Fueron testigos a fin de cuentas de un siglo ingrato y teñido de guerras y de ingratitudes. Paz lo vio como un enigma y un presagio de que las ideologías no podían redimir a la sociedad si el hombre que las esgrimía no cambiaba; su mirada es abarcadora y oscila de un extremo a otro. "El inventario de sus intereses incluye las luchas sociales del siglo XX, los presocráticos, el arte tántrico, Sor Juana y el Siglo de Oro, Marcel Duchamp, el mito en Mesoamérica, el estructuralismo, las vanguardias, el PRI, el erotismo, las drogas, el haiku y el expresionismo abstracto" (Villoro 2014: 29).

### **La búsqueda de un rostro para el país**

En 1943 José Revueltas publicó *El luto humano*, novela que le daría un lugar destacado en las letras mexicanas, mientras que Octavio Paz se fue de México rumbo al extranjero, donde permanecería diez años. En ese periodo sucedieron en el mundo muchas cosas y en la vida literaria de cada uno de ellos varios libros, y una experiencia vasta obtenida de lecturas, conferencias, discusiones arduas sobre estética y política, historia y arte, que ampliaban la brecha que los separaba. Hay un punto en el que se tocan: la admiración por Marx y Freud. En Revueltas hay dosis de marxismo y de existencialismo, pero también tuvo que haber leído textos de Freud que circularon en los años veinte y treinta en México con mucha regularidad y contagiaron el pensamiento y la escritura de la generación de Contemporáneos, como Salvador

Novo; también a artistas plásticos que registran al médico de Viena en sus obras, tal es el caso de la pintura genial que pintó Miguel Covarrubias (1904-1957) para *Vanity Fair*, en 1935: *Sigmund Freud y Jean Harlow*. El que más se apropió de las tesis freudianas fue Octavio Paz, que escribió *El laberinto de la soledad* (1950) después de la lectura de *Moisés y la religión monoteísta*.<sup>4</sup> ¿Leyó Revueltas este libro tan conocido por su amigo Paz? Seguramente, pero era comunista en esos años y la lectura de Freud estaba prohibida desde el Kremlin y en las filas del Partido Comunista Mexicano. Pero buen transgresor de la norma, ángel rebelde al fin, Revueltas infringió las leyes y acarició en secreto las teorías psicoanalíticas. Su escritura es un grito en la noche del siglo XX que pide desatar a un Prometeo moderno de las cuerdas de la industria y la técnica, y nada ilustra con tanta fidelidad esta idea como *El Apando*. Es un canto a la desdicha, un enunciado claro de la deformación humana, en la que la cárcel es una institución podrida en sus cimientos, y adquiere dimensiones apocalípticas. Su profecía: vendrá el desastre, la aniquilación. Hay por tanto una extraña y muy explicable relación literaria entre marxismo y existencialismo con una fuerte dosis de Freud. El Carajo, uno de los personajes más severos y de complejidad soberana de Revueltas, es una síntesis del ser enajenado que anunció Marx y que Freud consideró como un neurótico de clara tendencia a representar al Edipo; era un "anti-Dios maltrecho, carcomido, [...] parecía un endemoniado con el ojo de buitre colérico al que asomaba la asfixia. Las líneas, las espirales, los caracoles, las estatuas y los dioses enloquecieron, huyeron, dispersos y resquebrajados por las trepidaciones de la tos" (Revueltas 1980: 36s.).

El lector abre un texto de Paz y el vocabulario freudiano sale a raudales; la Revolución, explica, fue un cambio, un regreso a los orígenes, fue una esfera "psíquica distinta a la religiosa" (Paz 1993: 32); en la orfandad, la soledad y la búsqueda del otro, ve huellas de la introspección en sí mismo, actitud básica del método freudiano. El otro alumno destacado del sabio de Viena es José Revueltas, que desde muy joven emprende el camino de psicoanalizar a la sociedad mexicana, a los individuos, a la cultura y la historia, tomando como eje a la religión católica. Revueltas y Paz describieron el alma colectiva en un intento por encontrarse a ellos mismos en mitad de la sociedad mexicana; llevaron a cabo un psicoanálisis de la historia de México y de sus símbolos. Los marca esa vocación por levantar la mano en nombre de la inconformidad política, pero principalmente el análisis del país como una geografía enferma que necesita no una medicina sino una exploración que saque a la superficie sus valores, su origen, su orfandad. Esta es otra palabra que retrata como en cámara lenta la personalidad y el temperamento de ambos. Huérfanos de la madre-tierra, del universo, creen que Adán es el primer padre y guía,

---

<sup>4</sup> Esto lo ha visto con amenidad y a fondo Rubén Gallo en su *Freud en México: Historia de un delirio* (2013).

patriarca y seductor de la humanidad. Paz no encuentra diferencia entre poesía y revolución, le parece que son "alas de la misma pasión" (Paz 1993: 49), y esto lo acercó a los surrealistas en los que encontró la misma fe por el cambio en el arte y en la política. Fueron sus años de formación, en los que su compañero José Revueltas también enlazó de manera frenética la política con la tarea del escritor. Mientras Paz estudiaba en la Escuela Nacional Preparatoria, Revueltas era un nómada; ambos seguían sin embargo la estrella de la revolución; el primer desilusionado fue Paz, sus esperanzas se vinieron abajo y fue a dar en brazos del desengaño. Él y su generación vivían agudas contradicciones que eran ante todo de la época; leían textos de varias disciplinas tratando de entender el mundo que los rodeaba. Dice Paz: "Leíamos con una mezcla de admiración y desconcierto a Eliot y a Saint-John Perse, a Kafka y a Faulkner. Pero ninguna de esas admiraciones empañaba nuestra fe en la Revolución de Octubre" (Paz 1993: 50). Eran esos años agitados y previos a la guerra civil española y a la segunda guerra mundial, Paz, Revueltas y otros, eran "almas divididas en un mundo dividido" (Paz 1993: 51), se hallaban en plena búsqueda y encontraron al otro.

En su adolescencia Revueltas se refugió como buen autodidacta en la Biblioteca Nacional, había dejado la escuela, y entonces empezó a estudiar al azar historia y filosofía, religión y otras disciplinas, y de pronto "encontré el materialismo dialéctico, un libro de Carlos Inchástegui, *La doctrina socialista*, y eso me indujo a abrazar la causa del marxismo-leninismo" (Revueltas en Poniatowska 2014: 3-a). Esta declaración me parece muy importante, pues revela que no comenzó su carrera hacia el marxismo con los textos 'clásicos' de Marx y Engels, sino con los lectores de segunda mano de éstos. Octavio Paz, en cambio, leyó en calma textos directos de los padres del marxismo, lo que marca una diferencia considerable entre la formación de aquél y la de Paz. ¿Cuándo se conocieron? Es difícil saberlo con precisión, pero es evidente que en los últimos años del cardenismo, 1934-1940. En la revista *Ruta*, de 1939, aparecen sus nombres en la redacción de esta publicación pasajera de corte literario. Paz siguió viendo a su amigo hasta el final como lo demuestra la visita que le hizo en Lecumberri donde Revueltas estuvo preso entre 1968 y 1971. "Alguna vez también, Octavio Paz lo visitó, aunque no compartía sus ideas políticas ni su formación, ni su fortuna. Revueltas quería a sus visitantes, los respetaba. Su ideología nunca impidió la amistad" (Poniatowska 2014: 4-a). Obviamente que tuvieron fuertes diferencias, porque ¿desde cuándo hay dos pensamientos idénticos? Si en algunos puntos de vista sobre el sentido de la Revolución, la historia de México, los movimientos sociales y culturales del mundo, el escritor y las letras, fueron claramente distintos, en otros, sin embargo, hay coincidencias asombrosas en la búsqueda de una explicación del origen.

Pero lo más importante no es ver qué dosis hay en cada autor de los desafíos más importantes del siglo XX, sino explorar la tesis de que en Paz y Revueltas está latente una rebeldía que podemos llamar insurrección contra ideas obsoletas que muchos europeos tenían sobre la historia de México, el mundo precolombino y el salvajismo de este país. En Europa se propagó la idea de que la sangre atraía al pueblo mexicano porque era la herencia que había heredado durante muchos siglos de llevar a cabo prácticas salvajes. Europeos y también mexicanos vieron esa estrella vacía de humanismo y propia de las culturas primitivas que brillaba en la historia del país. Basta recordar que el gran sabio don Carlos Sigüenza y Góngora aborrecía a los indios por su aspecto, su ignorancia y el misterio que encerraban en su pensamiento. En 1891 viajó a México Henry Haggard en busca de material para su nuevo libro, *La hija de Moctezuma* (1894), permaneció solamente unas semanas en México y se fue presa del horror, describió a los mexicanos como "medio salvajes, gente mestiza; producto, muchos de ellos, de las relaciones entre español e india" (Gallo 2013: 334). Durante su estancia fue a Querétaro, subió a la cima de un cerro donde pudo ver no sin horror la pared donde había sido "masacrado" el emperador Maximiliano de Habsburgo y su triste final. Su impresión del país fue desastrosa. Más tarde escribió en su autobiografía: "¡Qué tierra sangrienta ha sido y sigue siendo México en este año de revolución! Un espíritu profético me inclina a añadir que lo seguirá siendo siempre. La maldición de los sanguinarios dioses aztecas parece pesar sobre su cabeza. La sangre exige más sangre, de generación en generación" (Gallo 2013: 334).

Eso tal vez explique la obra que inició Vasconcelos en los años veinte, sin duda un grito de rebeldía contra el pensamiento de la metrópoli que discrimina las culturas periféricas; protestaba seguramente en voz alta en contra de esa mirada discriminatoria sobre los mexicanos, de ahí que su deseo más sólido, su obsesión desatada haya sido reivindicar a los indios, invitándolos a su resurrección social y educativa. Muchos nacionalistas de los años veinte caminaron en el mismo sentido que Vasconcelos, los muralistas, los estridentistas, los seguidores del cubismo y de otras vanguardias, incluido Carlos Pellicer y su poesía que le canta en largas elegías y versos heroicos a los olmecas, aztecas y mexicanos.

En ellos hay una especie de espíritu mesiánico para reivindicar a la raza indígena, y también los comunistas de los años veinte abrazaron la misma tesis. El socialismo del que se nutría Revueltas, el de Marx, Trotsky, Bloch, es totalmente mesiánico y de alguna manera se inspira en la muerte de Dios. Ese socialismo de los grandes teóricos siempre ha estado enraizado en la "escatología mesiánica" que menciona Steiner. Dice Steiner que la visión socialista de la destrucción de la Gomorra burguesa y la creación de un orden nuevo, limpio y digno del hombre, es básicamente religiosa. Según el joven Marx, una vez extirpada la explotación

humana, la mugre se borraría de la tierra, y el mundo volvería a ser un jardín. Pero en los años de la gran crisis europea, se creyó de pronto en la inutilidad de la poesía. El vaticinio de Adamov hecho en 1938 planteaba el problema en estos términos: "El nombre de Dios no debería volver a brotar de la boca del hombre. Esa palabra, degradada por el uso desde hace tanto tiempo, ya no significa nada. Está vacía de sentido, desangrada [...] Las palabras, centinelas del sentido, no son inmortales, invulnerables [...] Las palabras como los hombres, sufren" (Adamov en Steiner 1990: 82s.). El hombre sin Dios sólo puede reivindicarse a través de una lucha absoluta por construir un nuevo paraíso. Revueltas lucha con la palabra, en polémicos artículos y ensayos, en cuentos y novelas, y con la acción política por esa utopía fracasa, vuelve a surgir como el Ave Fénix de sus propias cenizas y sigue su camino. Cae por última vez; y muerto comienza su resurrección, que no es sino la lectura de su obra a la que hemos asistido en estos años sin Revueltas. Paz camina en sentido contrario, de la duda llega a las laderas del éxito, y trabaja la modernidad en sus diferentes expresiones, confiando en que la palabra es una herramienta en movimiento.

Para Paz y Revueltas el marxismo fue el bálsamo que podía ayudar a los hombres del siglo XX en su ruta hacia el socialismo, una entidad que era preciso entender como la realización plena del humanismo en territorio salvaje, la llegada final de la sociedad a una estación en que se iría extinguiendo la sociedad de clases, la explotación de la mano de obra por el terrateniente o el empresario. Vieron que una luz tenue pero segura podía alumbrar a México después de la Revolución mexicana. Leyeron a Marx pero de forma diferente, Revueltas como siervo del Partido Comunista Mexicano y activo militante de las filas estalinistas, primero, y luego como un disidente del Partido y su crítico más feraz. Paz no solo encontró en el autor de *El Capital*, a un profeta inteligente y su teoría basada en el materialismo dialéctico, sino también a un escritor que daba gusto leer, su prosa era precisa y de un estilo refinado. "*Un fantasma recorre Europa...*", la famosa frase del *Manifiesto comunista*, era una clara herencia del romanticismo alemán de Goethe.

### **El escritor y la palabra**

Revueltas lo entiende como un artesano de la palabra que usa con el fin de transformar el mundo pero como individuo es un ser igual a un herrero, un obrero o un campesino. Paz vio en el escritor a un solitario que proyecta una duda a los demás. De la pregunta surge la palabra.

La palabra del escritor tiene fuerza porque brota de una situación de no-fuerza. No habla desde el Palacio Nacional, la tribuna popular o las oficinas del Comité Central: habla desde su cuarto. No habla en nombre de la nación, la clase obrera, la gleba, las minorías étnicas, los partidos. Ni siquiera habla en nombre de sí mismo: lo primero que hace un escritor verdadero es dudar de su propia existencia (Paz 1972: 22).

Para Paz el escritor no representa a nadie, su voz nace de un desacuerdo consigo o con el mundo, "es la expresión del vértigo ante la identidad que se disgrega" (Paz 1972: 22).

La tarea principal de Paz y Revueltas fue, me parece, buscar la identidad para definir qué era México y su gente, qué es la lengua usada para hablar y para escribir, explicando de paso los resortes que mueven la historia local y la del mundo. Levantaron con su obra un muro que los protegía de esa incógnita por la que lucharon sin descanso. Podemos decir, siguiendo a Said, que la "identidad está construida sobre el doble pilar del inconsciente y de la alteridad" (Said en Gallo 2013: 294). Paz y Revueltas están indisolublemente ligados a la historia de México, a veces parecen siameses a los que hermana la misma geografía, la misma cartografía literaria que los hace cómplices de muchas ideas, principios, ideologías y miradas sobre la cultura, la religión, el alma, el pasado de los mexicanos. El autor de *Los errores* fue un lector asiduo de la Biblia, repetía pasajes del Eclesiastés, del Libro de Ruth, del Evangelio, y también se había metido en la cabeza un costal de ideas de Freud y de Marx, de Nietzsche y Thomas Mann. Mientras su gemelo leía y recitaba esos autores, en los años treinta y cuarenta, Paz leía a Whitman y Eliot, a Freud y Paul Eluard, a Valéry, y sobre todo poesía del siglo XIX francés, a los poetas malditos, en especial a Baudelaire, y pasó revista del modernismo que encabezó Rubén Darío (1876-1916). Paz parecía dispuesto a descubrir autores de la vanguardia europea y norteamericana, su amigo empeñado en los marxistas, y además en Lawrence, Proust y Faulkner. Caminaban no en sentido contrario, sino por caminos diferentes, buscando sin duda explicar el mundo que les había tocado ver y conocer, padecer y analizar, con la clara intención de encontrar una explicación de ellos mismos. Dice Revueltas: "México es como un mar. Lleno de silencios y de gritos, débil y al mismo tiempo lleno de una fuerza extraña" (Revueltas 1987: 221), y en estas metáforas se advierte la presencia de su amigo Paz, que hizo un enorme esfuerzo por descifrar las señas de identidad de su tiempo.

## **Bibliografía**

- ALVARADO, José (1967): 'La obra de José Revueltas'. En: *Excelsior*, 6 de diciembre.
- GALLO, Rubén (2013): *Freud en México: Historia de un delirio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LAWRENCE, David Herbert (1986): 'Dos bosquejos autobiográficos'. En: Marta Amorín / James Valender (eds.): *Cartas (1908-1930)*. México: UAM-Iztapalapa.
- LIZALDE, Eduardo (1999): 'Octavio Paz - José Revueltas: convergencia de dos disidentes'. En: *Letras Libres*, 4. <http://www.letraslibres.com/mexico/octavio-paz-jose-revueltas-convergencia-dos-disidentes> [31.07.2016].
- ORTEGA, Roberto Diego (2014): 'Octavio Paz y José Alvarado: estampas de una amistad'. En: *Tierra Adentro*, 189-190, 51-53.

- PAZ, Octavio (1993): *Itinerario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (1972): 'México 1972. Los escritores y la política'. En: *Plural*, 13, 21-28.
- PONIATOWSKA, Elena (2014): 'José Revueltas'. En: *La Jornada*, 28 de septiembre.
- REVUELTAS, José (1980): *Obras Completas*. Vol. 7: *El Apando*. Ediciones Era.
- REVUELTAS, José (1987): *Obras Completas*. Vol 25: *Las evocaciones requeridas I*. Ediciones Era.
- RUIZ ABREU, Álvaro (2014): *La esfera de las rutas. El viaje poético de Pellicer*. Madrid: UAM / Vervuert.
- STEINER, George (1990): *Lenguaje y silencio*. México: Gedisa.
- STANTON, Anthony (2014): 'El Paz joven: primeros ensayos y el primer poema'. En: *Tierra Adentro*, 189-190. <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-joven-paz-primeros-ensayos-y-el-primer-poema/> [31.07.2016].
- VILLORO, Juan (2014): 'Una apuesta en claro del idioma'. En: *El País*, 22 de marzo.

## **Coincidencias y no coincidencias**

### **Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas en Mérida**

**Sara Poot Herrera**

(University of California, Santa Barbara)

UC-Mexicanistas

#### **Coincidencias: 1914 y años treinta del siglo XX en Mérida, Yucatán, México**

Parto de la primera coincidencia: México, 1914. Año del nacimiento de Octavio Paz, de Efraín Huerta y de José Revueltas (y también de María Félix, la 'María de los Ángeles Félix', poema de Efraín Huerta, la del elogio de Octavio Paz –"María no es bonita, es bella", "María nació dos veces: sus padres la engendraron y luego ella, después, se inventó a sí misma"–, *La diosa arrodillada* del guión cinematográfico de José Revueltas<sup>1</sup>). Paz, Huerta y Revueltas fueron coetáneos y amigos, y hay testimonios, literarios algunos de ellos, de esta amistad; más incluso de los que ciertos estudios críticos suponen y varios registrados ya por los especialistas que los siguen de cerca y en sus relaciones mutuas: las de Paz con Huerta y Revueltas; las de Huerta con Revueltas y Paz; las de Revueltas con Paz y Huerta; las de Paz y Huerta; las de Huerta y Revueltas;<sup>2</sup> las de Revueltas y Paz.

Continúo con la segunda coincidencia: escritores notables los tres –poetas (sobre todo dos), narradores (sobre todo uno), ensayistas (sobre todo uno), cronistas y periodistas (digamos que los tres)–, de modo consecutivo vivieron en Mérida, Yucatán, en la segunda mitad de los años treinta del siglo XX. Es ésta, sobre todo, la coincidencia que me interesa (y que tan sólo apunto por ahora), vista desde los escritos de los tres: esto es, sus relaciones literarias, todas ellas pasando por Mérida ("que nunca son pesadas/ las cosas que por Mérida son pasadas"), en el "lejano Yucatán", al decir de Octavio Paz, quien agregó: "Yucatán era México, pero también algo diferente. No sólo por la lejanía del centro sino por la influencia de los mayas. Aprendí algo que no he olvidado: México tiene otras tradiciones además de las del centro". Esta declaración de Paz –"Yucatán era México, pero también algo diferente"– es punto importante (al menos para mí) de esta lectura: Mérida, Yucatán, como espacio de reflexión y como espacio

---

<sup>1</sup> Después de ver la película *El peñón de las ánimas*, Efraín Huerta escribió un poema dedicado a María Félix. Se llamó 'María de los Ángeles Félix'. Octavio Paz le dedicó un ensayo y escribió el prólogo de uno de los libros sobre la artista. José Revueltas (con Roberto Gavaldón, basándose en un cuento de Ladislao Fodor) hizo el guión de la película *La diosa arrodillada* (1947). El programa Presencias Centenarias del STC (Sistema del Transporte Colectivo / GDF) rindió homenaje a estas cuatro figuras. Sobre María Félix, el día de su muerte (mismo 8 de abril del día de su nacimiento), véase De la Colina (2014).

<sup>2</sup> Véase Vargas (1992).

digamos significativo en la caracterización de la nación mexicana: cómo pensaron y sintieron estos tres escritores en uno de los lugares más lejanos del centro del país al mismo tiempo que influido por una cultura autóctona, un clima distinto y un lugar con ecos de otras geografías no precisamente mexicanas. Y en Mérida estuvieron y escribieron ellos tres en la década de los treinta, años de nuevas coincidencias de este triple centenario real del catorce. Empecemos por los escritores.

### **Coincidencias (1914) y no coincidencias (1976, 1982 y 1998)**

El primero en nacer fue Octavio Paz: 31 de marzo (Ciudad de México). El segundo, Efraín Huerta: 18 de junio (Silao, Guanajuato). El tercero, José Revueltas: 20 de noviembre (Santiago Papasquiaro, Durango).

Octavio le llevaba 3 meses, 18 días a Efraín y 7 meses, 20 días a José, mientras que Efraín le llevaba 5 meses y 2 días a Pepe.

El primero en morir fue José Revueltas: miércoles 14 de abril de 1976; tenía 61 años, 4 meses, 25 días. Le sobrevivieron Efraín Huerta y Octavio Paz; faltaban dos meses para que Efraín cumpliera 62 años y Octavio Paz los había cumplido 14 días antes.

El segundo en morir fue Efraín Huerta y eso fue casi siete años después de la muerte de José Revueltas: miércoles 3 de febrero de 1982 (tenía 67 años, 7 meses, 15 días). Le sobrevivió Octavio Paz, quien también tenía 67 años.

El tercero y el último en morir fue Octavio Paz: domingo 19 de abril de 1998: tenía 84 años, 19 días. Había sobrevivido 16 años, 2 meses, 16 días a Efraín Huerta, y 22 años, 5 días a José Revueltas<sup>3</sup>. ¿Y María Félix? El único de los tres mayor que ella fue Octavio Paz, quien le llevaba 8 días. María Félix murió el mismo día de su nacimiento: nació el lunes 8 de abril de 1914 en Álamos, Sonora, y murió el 8 de abril de 2002 en la ciudad de México, unas horas antes de cumplir 88 años.

Las coincidencias de estos tres coetáneos insignes y de signos gloriosos de la cultura mexicana fueron en principio cronológicas y geográficas, como lo fue también que los tres, con proyectos similares de política educativa cardenista, vivieran en Mérida, Yucatán. Efraín Huerta, en 1936 (tenía 22 años y estuvo allí de septiembre a noviembre de ese año); Octavio Paz, en 1937 (en Mérida cumplió 23 años; estuvo allí de marzo a mayo); José Revueltas, en 1938 (tenía 23 años y estuvo de mayo a julio). Una coincidencia más: cada uno estuvo allí entre dos meses y dos meses y medio, y la península les abrió las puertas de su ciudad capital un año,

---

<sup>3</sup> Octavio Paz (31 de marzo de 1914-19 de abril de 1998: 84 años, 19 días). Efraín Huerta (18 de junio de 1914-3 de febrero de 1982 de: 67 años, 7 meses, 15 días). José Revueltas (20 de noviembre de 1914-14 de abril de 1976: 61 años, 4 meses, 25 días).

otro y otro –1936 [Huerta], 1937 [Paz] y 1938 [Revueltas]–, y recibió los beneficios de sus acciones y sus escritos. ¿En qué otra ciudad estuvieron los tres y alrededor de la misma época y en torno a proyectos similares? (proyectos relacionados con la educación y en plena política cardenista). Me parece que en ninguna. Que hubieran nacido en 1914 y se hubieran conocido en la ciudad de México pudo ser casualidad, no los proyectos en los que se involucraron los muy jóvenes revolucionarios –veinteañeros los tres–, que entre ellos se reconocieron en su ideología y en sus ideales sociales y socialistas –¿comunista es la palabra?–, y pactaron por una amistad libre y por encima de toda sospecha.

### **Como prueba de esa amistad, sus dedicatorias**

Sólo menciono algunas de éstas. Los años vivos de juventud son recordados por Octavio Paz en su poema 'El mismo tiempo' (1958). Pocos años después, al celebrar sus cincuenta años, Efraín Huerta dedicó a Octavio Paz 'Borrador para un testamento' (1964). La voz poética recuerda la juventud; es una boda de oro consigo mismo recordando la edad de oro de la juventud. Desde el presente se versa sobre el tiempo perfecto y sobre todo imperfecto de la juventud (éramos, descubríamos...): "¡Oh juventud, espada de dos filos!/ Juventud medianoche, juventud mediodía,/ ardiente juventud de especie diamantina!"

La diamantina nos hace recordar (López Velarde, sí) los ojos de José Revueltas, hechos diamantes por Efraín Huerta, que David Huerta recoge en 'Los ojos de diamante: Apuntes sobre la amistad de José Revueltas y Efraín Huerta'<sup>4</sup>. Al joven hermano (la juventud siempre presente) Efraín Huerta también le dedicó 'Recuerdo del amor'<sup>5</sup>, y la dedicatoria / epígrafe del poema 'Ángela adorada Davis' es "Para José Revueltas que está en Lecumberri" (Huerta 1974). En 'Revueltas, sus mitologías', Efraín hizo de José su personaje:

...  
Ese hijo de Dios, de todos los dioses,  
ese joven hermano a quien una extraña tarde de ardientes y vociferantes, enterramos  
en la misma fosa donde su hermano Silvestre  
había reposado larguísimos años.

alegre, porque él, José, fue mi hermano,  
mi tibieza, mi tiempo juvenil y

Yo me sentí tristemente

mi amor a la vida.

(Huerta en Mata 2014).

---

<sup>4</sup> Véase Huerta (2014).

<sup>5</sup> En Huerta, *Los hombres del alba* (1944); la dedicatoria aparece en la edición de Joaquín Mortiz, véase David Huerta (2012).

En octubre de 1937 José Revueltas le había dedicado a Efraín Huerta 'Nocturno de la noche': "Cuando la noche/ cuando la angustia/ cuando las lágrimas" (Revueltas 1937). José (Pepe) estaba a punto de cumplir 23 años; Efraín ya los había cumplido.

Un año después, José Revueltas escribió un poema de juventud –'Canto irrevocable' (mayo de 1938)–, en el mismo espacio geográfico de la primera versión de 'Entre la piedra y la flor' de Octavio Paz. Uno y otro poema blanqueados de luz y de piedra, de raíces amarradas a las voces: esto es, en Mérida, lugar de reflexión. Pero ya estamos en Mérida. Y quien abrió camino fue Efraín Huerta. Fue a Yucatán cuando tenía 22 años (1936); Octavio Paz allí cumplió los 23 (1937) y José Revueltas no cumplía aún los 24 (1938). Eran jóvenes, revolucionarios, sentían en su pecho el eco español republicano (amigos de Rafael Alberti, de Arturo Serrano Plaja) y su resonancia se hacía oír entre obreros y campesinos, en mítines, salones de clases, conferencias, en hechos y palabras. En noviembre de 1976, Octavio Paz dijo de José Revueltas, fue "uno de los hombres más puros de México" (Paz 1976). Ésa fue su dedicatoria.

### **1936: Efraín Huerta en Yucatán**

En su escrito 'Clemente López Trujillo' (del *Diario del Sureste*, que abrió la hojas de este periódico a los tres; allí fue donde Efraín Huerta publicó su *Tercer canto de abandono*), el autor de *Los hombres del alba* hace una crónica de su llegada a Mérida. Cuatrocientos jóvenes "apiñados, sin aire", van a un congreso de estudiantes a Mérida, llegan a Progreso en el Querétaro, barco que los lleva al Golfo de México, para allí irse de Progreso a la capital yucateca. En el camino dice Huerta que se entera del asesinato de Federico García Lorca y bajo "el cielo meridano" escribe un poema dedicado al poeta de Granada. Cuenta también que "más tarde, solo, en una ciudad como Mérida" (no explica ese "como") empieza a publicar semanalmente en el *Diario del Sureste*<sup>6</sup>, allí brinda en un escrito por las "lindísimas mujeres de Yucatán" (octubre de 1936; cuando habla de una Aída bellísima, dice: "seguramente era yucateca"), conoce Chichén Itzá y Uxmal. Vuelve a la ciudad de México en noviembre de 1936.

Vuelve y permanece "con los ojos incendiados todavía de la luz yucateca". Dice Guillermo Sheridan: "Huerta pondera ante sus camaradas la hondura mítica de Yucatán, las peripecias ideológicas de la reunión, la belleza de las mestizas y la emoción de cantar ante las fogatas himnos expropiados a las juventudes republicanas españolas". Informa Eugenia Revueltas acerca de la exposición dedicada a Efraín Huerta:

Las fotos dan el ambiente general y después hay algunas piezas muy antiguas, como por ejemplo unos carteles. Hay un cartel de 1936, tiene 78 años, invitaron a Efraín a ir a Mérida a un encuentro de juventudes socialistas de México, entonces el cartel dice: "Con la

---

<sup>6</sup> Véase Talavera (2014).

participación del estudiante metropolitano Efraín Huerta", es un tesoro no sólo por lo que corresponde a Efraín sino porque es parte de la historia del país (E. Revueltas 2014).

Un festejo más: *Los hombres del alba* (1944) cumple este 2014 cincuenta años.<sup>7</sup> Huerta, Paz y Revueltas fueron también hombres del alba.

Escribió Efraín Huerta: "Teníamos más de veinte años y menos de cien. Y nos dividíamos en vivos y suicidas" (E. Huerta 2014). Esos años tenían cuando fueron a Mérida.

### **1937: Octavio Paz en Mérida**

Efraín Huerta llegó en barco a Yucatán (Puerto Progreso). Octavio Paz, en avión (aeropuerto internacional; nada polvoriento como un crítico, yucateco por supuesto, comentó al leer a Guillermo Sheridan<sup>8</sup>). Llegó el jueves 11 de marzo de 1937. 20 días después cumplió 23 años (31 de marzo de 1937). Fue secretario del Internado Federal No. 5.<sup>9</sup> Dio conferencias en la Casa del Pueblo (antes la Liga Central del Partido). Escribió también para el *Diario del Sureste* (amigo también de Clemente López Trujillo): 'Notas', 'Otra vez España', 'Crónica de Elías Nandino', 'El tercer partido', 'Elegía a José Bosch' ("Has muerto, camarada/ en el ardiente amanecer del mundo..." y la primera versión de su poema 'Entre la piedra y la flor' (1943), del que dice fue inspirado por T. S. Eliot. El personaje de su escrito, el henequén: "agricultura, comercio, industria, lenguaje". Paz comienza su poema en Mérida y planea concluirlo en Chichén Itzá. El poema está hecho con la mano de 'Piedra de sol', la voz lanza un grito que sube por los "índices de la planta de henequén": "¿Qué tierra es esta?/ ¿Qué violencias germinan/ bajo su pétrea cáscara,/ qué obstinación de fuego ya frío,/ años y años como saliva que se acumula/ y se endurece y se aguza en púas?".

El poema es un pequeño tratado de economía, de sociología, de antropología, y su poética es una propuesta de imágenes de luz, agua, piedra, llama, raíces, de una planta hecha hombre que traspasa, golpea el cielo con los dedos, las pencas del henequén. Seco, inmóvil y que finalmente "Al cabo de veinticinco amargos años/ alza una flor sola, roja y quieta./ Una vara sexual la levanta/ y queda entre los aires, isla inmóvil,/ petrificada espuma silenciosa". Este poema tocó dos veces en la musa del poeta, quien volvió a él para desplegarlo en V partes, las de los dedos de una mano, las de las pencas del henequén. Finalmente, la voz poética le habla al hombre, al indio, al sacrificado entre las espadas verdes de la planta que le da vida y se la quita: "Entre el primer silencio y el postrero,/ entre la piedra y la flor,/ tú caminas./ Tú caminas.

---

<sup>7</sup> Columna por la que recibió el Premio Nacional de Periodismo en 1978.

<sup>8</sup> Véase Sheridan (2001).

<sup>9</sup> Director: Octavio Novaro Fiora; Secretario: Octavio Paz. Allí también Ricardo Cortés Tamayo. Véase Vallejo Sánchez (2006).

Tú duermes. Tú fornicas./ Tú danzas, bebes, sueñas./ Sueñas en otros labios que prolonguen tu sueño".

Últimamente han salido varias publicaciones sobre Octavio Paz en Yucatán<sup>10</sup> y podemos ver por él mismo apuntes puntuales de su llegada a Yucatán. Fue inmediata y anotada su observación del entorno: "Entre la atmósfera deshabitada de las tres de la tarde, una mestiza, como un fresco relámpago, un relámpago vivo y súbito pero lleno de blanca desnudez, de inesperada y cándida frescura". Detrás de sus palabras hay una reflexión:

Con este encuentro significativo me enfrento, por primera vez a un hecho frecuente y diario en Yucatán: la presencia de lo indígena... Y aquí lo indígena no significa, precisamente, el caso de una cultura capaz de sub-vivir, precaria y angustiosamente, frente a lo occidental, sino de los rasgos perdurables y extraordinariamente vitales de una raza que tiñe e invade con su espíritu la superficial fisonomía blanca de una sociedad.

### **1938: José Revueltas en Mérida<sup>11</sup>**

Llega el 11 de mayo de 1938; tenía 23 años. Enviado por la Secretaría de Educación Pública, el Consejo Educativo Nacional de las Juventudes Comunistas y el Comité Central del Partido Comunista.<sup>12</sup>

*Diario del Sureste*. Crónicas (5), del 23 de junio al 29 de julio de 1938: 'Nuevos corazones'. (23 de junio), 'Corazones del mundo' (3 de julio), 'Descenso sobre el mundo' (29 de julio). Del 12 de mayo al 25 de julio escribe cartas a Olivia Peralta, su primera esposa.<sup>13</sup> En la del 19 de mayo le dice: "Mérida es una ciudad agradable, limpia. Aquí la elegancia es el aseo, la blancura. Las mestizas pasean por las calles, con sus maravillosos huipiles, platicando en maya, sonando las austeras y graciosas sandalias. Las casas son color de rosa, verdes, lilas, todas tiernas, pequeñas, aspirando aire. La gente es cordial. ¡Si no fuera por el calor! [a Revueltas le tocó el calor caliente de Yucatán; más que a Paz y que a Huerta]". Conoció Mérida y otras ciudades y pueblos cercanos; recorrió los barrios de Mérida. Habla de Santiago (antiguo barrio de indios) afirmando: "No comparto las ideas de Vasconcelos sobre el españolismo, y aquí menos que en otro lugar, donde los indígenas eran muy avanzados, artistas, inteligentísimos". Revueltas reconoce lo maya, lo mestizo; observa, actúa, escribe, trabaja por su cuenta y en organizaciones sindicales, de lucha. Hace una reseña al libro de poemas de Carlos Moreno Medina titulado

---

<sup>10</sup> Véase, p. ej., Sheridan (2001); véase también Domínguez Michael (2014): 'Yucatán, entre la piedra y el dinero' (Capítulo 3: 'Tiempo de Helena'), *Octavio Paz en su siglo*: "Esa idealización del campesino yucateco lo llevará a escribir uno de sus grandes dolores de cabeza, 'Entre la piedra y la flor'" (Aguilar, 2014). Nota de Octavio Paz (a la edición de 1976): "me impresionó mucho la pobreza de los campesinos mayas, atados al cultivo del henequén y a las vicisitudes del comercio mundial del sisal". Dos versiones de 'Entre la piedra y la flor'. Campesinos y chicleiros.

<sup>11</sup> Véase Revueltas (1987: 97-107).

<sup>12</sup> Véase Saborit (2014).

<sup>13</sup> Véase Peralta (1997): "Un día cuando estaba yo embarazada y José se encontraba en Mérida".

*Arquitectura de sangre*: "nos conduce [su autor] hasta las horas blancas, las horas mortales cuando se suspende el ánimo sobre el drama y la soledad. He aquí la voz juvenil, en los bordes del llanto; narrándonos su tiempo".

Supo Revueltas reconocer la voz del otro, hablar como joven de otro joven, de otros jóvenes.<sup>14</sup> En 'Canto irrevocable' dijo: "Oigo lo que decimos todavía hoy/ oigo lo que diremos todavía". Poema que, al proponer hacer un cielo con los pulsos, terminó con: "Un cielo del que llovamos redivivos/ nuevos, virtuosamente limpios y dispuestos". Eso escribió José Revueltas en Mérida en mayo de 1938. Su canto es irrevocable.

### **El lejano Yucatán qué tan lejano de México**

Yucatán fue lugar de reflexión, de trabajo y de creación de tres poetas que marcaron allí una línea continua de 1936 al 37 y al 38. La triple experiencia, comenzando con la historia y la geografía, fue de un otro lugar pero estando dentro: "Yucatán era México –dijo Octavio Paz–, pero también algo muy diferente. No sólo por la lejanía del centro sino por la influencia de los mayas. Aprendí algo que no he olvidado: México tiene otras tradiciones además de la del centro". Podríamos preguntar ¿dónde queda Yucatán respecto a México país, a la caracterización de la nación mexicana? También Octavio Paz declaró:

La única originalidad verdadera, la única riqueza expresiva con valor y alcance humano y nacional (típico, digamos, para emplear la palabra) es la que imprime lo maya a la población. El idioma y las costumbres, el acento autónomo, es suma (si tiene verdaderamente un acento nacional Yucatán, y no es, simplemente, un matiz, todo lo singular que se quiera de la Nación mexicana) es maya. Y lo maya es justamente aquello que con mayor horror rechazan los grandes explotadores feudales.

En mayor y menor medida, los tres escritores hacen una lectura de Mérida, de "la composición de la ciudad", e insertan a Yucatán –lo maya, el maya, los mayas, sociedad mestiza– en una concepción de nación mexicana. La lengua maya se metió al español y lo hizo yucateco. El campo se metió a la ciudad y la hizo mestiza: "Hay días en los que el campo recobra la ciudad; indígenas y mestizos le dan a Mérida entonces su verdadero carácter. La blanca ciudad se vuelve más blanca aún. Los trabajadores le dan sentido, la dignifican, muestran lo verdadero".

La Mérida de los años treinta –compleja, moderna (Paseo de Montejo, museos, bibliotecas, manicomio, de excavaciones y saqueos también), racista, sociedad de castas, culta, estratificada–, Yucatán intervenido también por migraciones culturales (española, cubana, libanesa), con un reciente pasado socialista –Salvador Alvarado, Felipe Carrillo Puerto–, lejano respecto al centro (Ciudad de México), abierto hacia fuera (relación con otras culturas, otros

---

<sup>14</sup> Véase Sheridan (2014).

países) es lugar de reflexión para Huerta, Paz y Revueltas, es catalizador de una concepción más amplia de nación mexicana, es lugar donde surgen ideas. Es la península un borde (Paz), una orilla (Paz), un alba (Huerta; en el oriente), que marca su lugar –su diferencia– al mismo tiempo que se desplaza al centro y lo modifica, y al incorporarse transforma la construcción de México nación, vista limitadamente desde el centro. Así concebida, porque así lo es, habría que revisar el modo como se despacha rápidamente aquello de que Paz, Huerta, Revueltas se dieron un retiro (¿no hicieron nada?), se fueron al Yucatán rural (¿visto desde dónde?).

En cambio, y en los años treinta, los tres escritores se asomaron, se metieron, concibieron una Mérida y un Yucatán complejos, y les hablaron a la sociedad variopinta de sus derechos, y también de una guerra en España, atisbaron una ruta trasatlántica, y así lo escribieron en el *Diario del Sureste*, lo enseñaron en sus clases, lo hablaron en sus conferencias y en los mítines, lo versaron en las piedras de sus palmas.

Mérida parece centralizar el interés de estos tres escritores autores neurálgicos de la joven poesía y la joven prosa mexicana (joven porque eran jóvenes) alrededor de una problemática social y epistemológica. Rechazando parte de los postulados de Vasconcelos, los tres encuentran en una Mérida cosmopolita y en lo yucateco (que ellos descubren por primera vez para ellos con gran asombro) un acicate para reflexionar como una epistemología mexicana que responda al sentido de la esencia mexicana en un contexto regional y global también. Yucatán sonó a los oídos del poeta como "un caracol marino" y con Efraín Huerta, Octavio Paz y José Revueltas su resonancia llega a estos cien años de celebración. Que apenas ahora se voltee la mirada hacia donde los tres fueron caminantes es, digamos, también celebración.

## **Bibliografía**

AVILEZ TAX, Gilberto (2014): 'Octavio Paz en Yucatán, o lo que los pendolistas de las albarradas locales, así como Sheridan, dejaron en el tintero'. En: *Información de lo nuevo*, 23 de marzo. <http://www.informaciondelonuevo.com/2014/03/octavio-paz-en-yucatan-o-lo-que-los.html> [07/05/2016].

DE LA COLINA, José (2014): 'La (irrepetible) Doña de todas las doñas'. En: *Letras Libres*, 8 de abril; también en: *Milenio*, 6 y 13 de abril.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2014): *Octavio Paz en su siglo*. México: Aguilar.

HUERTA, David (2014): 'Los ojos de diamante. Apuntes sobre la amistad de José Revueltas y Efraín Huerta'. En: *Nexos*, 1 de diciembre. <http://www.nexos.com.mx/?p=23433> [31.07.2016].

HUERTA, David (2012): 'Notas sobre la poesía de Efraín Huerta: Idolatrías y demonios'. En: *Revista de la Universidad de México*, 126, 6-17. [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/16280/public/16280-23226-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/16280/public/16280-23226-1-PB.pdf) [31.07.2016].

HUERTA, Efraín (2014): 'Borrador para un testamento'. En: *La Jornada*, 5 de junio. <http://www.jornada.unam.mx/2014/06/05/cultura/a05n1cul> [31.07.2016].

- HUERTA, Efraín (1977): 'Revueltas, sus mitologías'. En: Ídem: *Circuito interior*.
- HUERTA, Efraín (1974): *Los eróticos y otros poemas*. México: Joaquín Mortiz.
- HUERTA, Efraín (1962): 'Borrador de un testamento', dedicado a Octavio Paz, 3 de octubre.
- MATA, Carlos Ulises (ed.) (2014): *El otro Efraín: antología prosística de Efraín Huerta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (1999): *Obras completas*. Vol. 13: *Miscelánea I: Primeros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PERALTA, Olivia (1997): *Mi vida con José Revueltas. Un testimonio recogido por Andrea Revueltas y Philippe Cheron*. México: Plaza y Valdés.
- REVUELTAS, Eugenia (2014): 'Exhiben al hombre íntimo detrás del poeta'. En: *El Universal*, 3 de junio.
- REVUELTAS, José (2014): *El propósito ciego*. México: Fondo de Cultura Económica.
- REVUELTAS, José (1987): *Obras completas*. Vol 25: *Las evocaciones requeridas (memorias, diarios, correspondencias) I*. México: Era.
- SABORIT, Antonio (2014): 'Bertram D. Wolfe, Edmund Wilson, José Revueltas. Crónicas de Rusia'. En: *Nexos*, 1 de octubre.
- SHERIDAN, Guillermo (2014): 'Un Paz y un Revueltas'. En: *Letras Libres*, junio.
- SHERIDAN, Guillermo (2004): *Poeta con paisaje: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México: Era.
- SHERIDAN, Guillermo (2001): 'Octavio Paz en Yucatán'. En: *Letras Libres*, enero.
- TALAVERA, Juan Carlos (2014): 'Así nació el oficio periodístico de Efraín Huerta'. En: *Excelsior*, 9 de junio. <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/06/09/964086> [31.07.2016].
- VALLEJO SÁNCHEZ, Russel: *Memorias del Internado Federal No.5 de Enseñanza Secundaria para Hijos de Trabajadores*. Mérida: S/E.
- VARGAS, Rafael (1992): 'La danza de la limonada (acerca de la amistad entre Efraín Huerta y José Revueltas)'. En: *Biblioteca de México*, 9, mayo-junio, pp. 38-41.

## **Entrever y escribir: La crítica de arte en Paz, Revueltas y García Ponce**

**Berit Callsen**

**(Berlin)**

Entre ver y escribir se abre un espacio de vislumbre que deviene aún más extenso cuando lo visto es un objeto estético. Es en ese espacio que ya no es ver, ni todavía escribir, donde Octavio Paz, José Revueltas y Juan García Ponce encuentran un punto de partida para trabajar la realidad.<sup>1</sup>

Como críticos de arte se han desempeñado, según decían algunos de ellos, en tanto 'observadores intuitivos'. Sin embargo, en la época de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado en México el describir, pensar y ver el arte visual difícilmente se puede separar del acto político. Así, aparte de sus intuiciones visuales, aplican una mirada sumamente consciente y hasta auto-reflexiva. Sobre todo en los textos que se publican a mediados de los años sesenta llevan el acto de ver primero a un campo conceptual y segundo a un ámbito político; es ahí donde, por momentos, se anuncia también un aspecto estratégico al enfrentarse al arte visual.

Todos –y esta sería la hipótesis que queda por verificar a continuación– operan, además, con una noción productiva que descubren en el arte visual, si bien la dirección y finalidad argumentativa varían. A través de un análisis comparativo que reúne fragmentos de crítica de arte hasta ahora poco estudiados que Paz, Revueltas y García Ponce conciben en torno a los pintores de la 'Ruptura' mexicana y sus precursores, se examinarán, por consiguiente, tanto convergencias como divergencias en los modos de acceder a y dar cuenta de la visualidad estética en el México del 'medio siglo'.

### **Un 'nuevo ver': antecedentes y continuidades**

A partir de los años veinte el programa estético de la Escuela Mexicana de Pintura se había instaurado como principal corriente artística en México. Apoyados por José Vasconcelos, el Secretario de Educación en ese entonces, pintores como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera "[...] postulaban un sentido profundo de nacionalismo, exaltación de los valores sociales de la Revolución Mexicana y una revaloración del mundo prehispánico" (Favela Fierro 2000: 13). Resultado bien conocido de esta actividad artística son los murales pintados en edificios públicos en todo el país.

---

<sup>1</sup> Este artículo retoma ideas sobre la crítica de arte de Octavio Paz, Juan García Ponce, Xavier Villaurrutia y Salvador Elizondo que desarrollé en mi estudio véase Callsen (2014).

Es en gran medida la crítica de arte de Xavier Villaurrutia que en este ambiente artístico-cultural tentativamente homogeneizador inicia y refleja un 'nuevo ver' abriendo paso –y muy tempranamente– a la estética de la así llamada 'Ruptura'.

### **La crítica de arte en Xavier Villaurrutia**

En la obra de Xavier Villaurrutia el arte visual adquiere una función particular. Era para él no sólo un fructífero modelo poetológico,<sup>2</sup> sino que sus críticas que publicó en la revista *Contemporáneos*<sup>3</sup> sobre varios pintores de la modernidad europea como Georges Braque, Pablo Picasso y Giorgio De Chirico, entre otros, y sobre pintores latinoamericanos como Agustín Lazo, Rufino Tamayo y Carlos Mérida, ayudaron a crear una recepción amplia y profunda de estos pintores.

Son sobre todo dos aspectos conceptuales que marcan sus ensayos sobre arte visual y que incluso han servido como puntos de partida para otros críticos y escritores que, en su seguimiento, se han desempeñado en escribir sobre arte visual: Es en el ensayo temprano 'Pintura sin mancha' (Villaurrutia 1940) donde se vislumbra lo que podría calificarse como las coordenadas prefiguradas de un 'nuevo ver'. En la discusión de una exposición del año 1932 cuyo título y contenido no se especifica (lo que de por sí es significativo, ya que este hecho tentativamente le da más importancia a la manera de ver que al objeto visto), Villaurrutia concentra sus reflexiones en dos campos:

Por un lado, describe una actitud específica ante el cuadro y llama la atención sobre la interrelación ambivalente entre ver y decir que emerge de ella; por el otro, concibe la obra de arte como un dispositivo de la visibilización. El cuestionamiento crítico de la capacidad de la palabra por captar la imagen constituye el marco general del texto y transmite, en última instancia, la intraducibilidad de la experiencia estética. Sin embargo, esta debilidad expuesta de lo discursivo frente al hecho estético no equivale al fracaso: así, no es por casualidad que Villaurrutia decide iniciar su texto con un programático poner en entredicho su propio quehacer de crítico de arte:

Pretender explicar la agradable turbación de que soy víctima; saber con precisión lo que ante la obra plástica experimento y por qué lo experimento, equivale a abandonar el libre goce de mi sensualidad, de mi sensibilidad y de mi instinto para entregarme al orgulloso

---

<sup>2</sup> Véase Borsò (2002: 213).

<sup>3</sup> La revista que se editó entre 1928 y 1931 era el central medio de publicación del grupo homónimo de autores que se autodenominó más bien "un grupo sin grupo" o "un grupo de soledades" (Pereira 2004: 97). En los años 20 demostraron una fuerte recepción de impulsos literarios que habían surgido a finales del siglo XIX en Europa, sobre todo en Francia (entre otros, Charles Baudelaire y Guillaume Apollinaire). De esta manera, se pronunciaron en contra de una homogeneización del campo cultural mexicano que estaba por establecerse en ese entonces. Es por esto que Juan Villoro compara a los *Contemporáneos* con los pintores de la así llamada 'Ruptura' (véase Villoro 1997: 16s.).

ejercicio de mi razón [...] si queremos que el misterio continúe siéndolo, es menester no pretender explicarlo sino conservarlo cuidadosamente en su atmósfera, rodeándolo, sintiéndolo [...] (Villaurrutia 1940: 201).

Y es muy consecuente de su parte concluir su ensayo con un acto de enmudecer la palabra crítica:

No ha sido mi objeto hablar de los dibujos de esta exposición. Por temor de mancharlos, no he trazado estas líneas sobre ellos, sino en torno al misterio que de algunos se desprende. No esperan sino mi silencio para deciros sus particulares secretos, sus íntimas voces. Imagino su impaciencia. A ellos dejo el uso de la palabra (Villaurrutia 1940: 206).

Contrastándolo con la incapacidad de la palabra Villaurrutia recalca un poder específico de la imagen e inicia, con esto, una transición entre un gesto de crítico de arte y una expresión de filósofo del arte.<sup>4</sup> Como tal se desempeña, en última instancia, en adscribir a la obra de arte la tarea y la capacidad de hacer visible lo invisible:

[...] la obra de arte tendrá que ser la expresión exterior de este mundo viviente y diverso de fusiones invisibles de los innumerables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior. La obra de arte plástico se servirá de la materia –telas, colores, óleos, papeles– como de un simple medio para hacerlas visibles (Villaurrutia 1940: 203s.).

Al posibilitar la visibilización de lo invisible, la obra de arte deviene un potente soporte del 'modelo interior'; otorga una componente productiva a la visualidad emergente, posibilitando un nuevo ver que es capaz de transformar la realidad. En otro momento Villaurrutia afirma sobre los participantes de la exposición sin título: "Estos pintores han enriquecido el mundo con visiones inesperadas y nuevas [...] añadiendo a la realidad cotidiana fragmentos de realidad interior no menos intensos y más profundos" (Villaurrutia 1940: 205).

La concepción del objeto estético y el 'nuevo ver' que surge de ella se configura sobre una línea genealógica que se traza entre los gestos críticos de Baudelaire y Villaurrutia.<sup>5</sup>

De ahí que Villaurrutia mismo afirme, dando cuenta de un conocimiento profundo sobre el desempeño crítico del poeta francés:

Vidente del arte moderno y maestro de la crítica de arte, Baudelaire reclamaba en 1859 la incesante aplicación de la imaginación y la introducción de la poesía en todas las funciones del arte. Porque Baudelaire presentía a su manera lo que hemos dado en llamar ahora, más precisamente, el modelo interior, que, en el caso de un retrato, no es la reproducción del modelo que el artista tiene delante de sí, sino del modelo que, conocido y estudiado previamente por el artista, ha llegado a ser parte suya, y que habrá de recrear evocándolo, haciéndolo visible [...] (Villaurrutia 1966: 1043).

---

<sup>4</sup> Parte fundamental de este movimiento transitorio entre un gesto de crítico de arte a la pronunciación filosófica sobre el arte visual es la interrelación dialéctica entre sentido físico y sentido conceptual, aspecto que Björn Goldammer analizó de manera detallada en relación con la obra ficcional de Villaurrutia (véase Goldammer 2010: 188s.).

<sup>5</sup> Es, sobre todo, en la crítica acerca de la obra de Agustín Lazo y Rufino Tamayo que Villaurrutia recurre al intertexto baudelaireano. Para un análisis detenido de la crítica de arte de Baudelaire, véase Westerville (2015: 187-195).

El hecho de que hasta hoy en día la crítica de arte en México (y sobre todo la crítica acerca de la 'Ruptura') recurra a las reflexiones de Villaurrutia puede dar cuenta de su alcance paradigmático. Es interesante notar que en estas actualizaciones, aparte de la reproducción del intertexto de Baudelaire, se vislumbra otra posible genealogía con las reflexiones que concibe Paul Klee en su 'confesión creativa' ['Schöpferische Konfession'] en torno a la famosa sentencia "el arte no reproduce lo visible, hace visible".<sup>6</sup>

Queda por resumir y subrayar que son varios los factores que hacen de Villaurrutia una figura emblemática de la crítica de arte en las primeras décadas del siglo XX en México (aparte de ser uno de los autores protagonistas de los *Contemporáneos*): No sólo inicia un ver y decir autorreflexivos que posibilitan perspectivas críticas hasta de su propio trabajo de crítico de arte, sino que funda un 'nuevo ver' que se aleja de los posicionamientos ideológicos que en ese entonces invaden muchas veces el contexto artístico-cultural. Este 'nuevo ver' enfoca a menudo un potencial activo de la imagen que es capaz de hacer visible lo invisible.

### **La 'Ruptura' y sus precursores**

Es en los años cincuenta cuando las tendencias a cuestionar la estética muralista se vuelven más fuertes. De tal modo que pintores como Rufino Tamayo, Juan Soriano y Carlos Mérida comienzan a pintar en caballete y se inclinan hacia un lenguaje pictórico abstracto. Así, parecen realizar finalmente en el lienzo lo que Villaurrutia, en parte, prefiguró por escrito: perturban la vista y, por consiguiente, re-inventan fragmentos de la realidad desde una componente activa y productiva que parece surgir de los cuadros mismos.

Aparte de ello, las primeras tendencias hacia el arte no-figurativo en México se explican no en última instancia como consecuencia del contacto con corrientes internacionales de arte abstracto, como son el informalismo en Francia o el expresionismo abstracto en los Estados Unidos.<sup>7</sup> Con esto se inicia un proceso de apertura en el campo de las artes visuales que se puede notar también a nivel socio-político y que ubica a los pintores mencionados como precursores de la así llamada generación de la 'Ruptura'.

---

<sup>6</sup> Fue Paul Westheim, historiador de arte alemán, quien en los años cuarenta introdujo la teoría estética y el arte de Klee en México. Como se verá más adelante, en su seguimiento, Juan García Ponce ayuda a difundir las ideas estético-teóricas de Klee por medio de su labor de traductor y a través de sus ensayos críticos sobre la 'Ruptura'.

<sup>7</sup> Tamayo, por ejemplo, estuvo radicado mucho tiempo en los Estados Unidos y también llevó a cabo estancias en Europa. Las corrientes del informalismo y del expresionismo abstracto se desarrollan a finales de los años 40. Ambas conciben lenguajes pictóricos no figurativos y al mismo tiempo trascienden tendencias de la abstracción geométrica. Como pintores destacados del informalismo en Francia figuran Jean Fautrier, Georges Mathieu y Jean Dubuffet, entre otros. En los Estados Unidos destaca Jackson Pollock como pintor emblemático del expresionismo abstracto. Además, Mark Rothko y Jasper Johns se conocen como los principales representantes de esta corriente artística.

El nombre 'Ruptura' fue concebido por Octavio Paz y Luis Cardoza y Aragón, e introducido en el debate científico mexicano por la historiadora del arte Teresa del Conde.<sup>8</sup> No es por casualidad que el grupo se llame de esta manera, ya que los pintores pertenecientes a él –como Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Lilia Carrillo, por nombrar solo algunos– rompen definitivamente con la estética realista del Muralismo. No obstante, y contrariamente a lo que puede insinuar el nombre, la nueva corriente en las artes plásticas no se instauró 'de golpe', sino que su consolidación fue el resultado de un proceso que duró no menos de diez años, de mediados de los cincuenta hasta mediados de los sesenta, y que culminó con la exposición 'Confrontación 66', organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de México en 1966. En esta exposición la presencia de representantes de la 'Ruptura' fue oficialmente aceptada por primera vez. El largo proceso de consolidación de la 'Ruptura' significa, al mismo tiempo, que la así llamada 'polémica' entre la Escuela Mexicana de Pintura y la 'Ruptura' –que se asocia mayoritariamente con la oposición esencialista de arte figurativo y arte abstracto– se ha de pensar más bien como situación conflictiva en varios niveles. Entre estos habría que destacar el nivel socio-político, por un lado, y el nivel filosófico-conceptual, por el otro. Ambos son polos de un continuo en el cual se sitúa también la crítica de arte en el periodo comprendido entre los años 60 y 80 en México.

Los discursos de historiadores del arte, así como de escritores, se configurarían de esta manera como campos de reflexión y de enunciación de las llamadas tendencias. Asimismo, los ensayos de Paz, Revueltas y García Ponce se sitúan –y a veces oscilan– entre una dimensión socio-política y otra filosófico-conceptual, desarrollándose, en cualquier caso, en un ambiente ideológicamente muy cargado.

Ambos polos –tanto el lado socio-político como el aspecto filosófico-conceptual– surgen continuamente en la crítica de arte de ese entonces y es significativo que a veces hasta parecen evocarse mutuamente o ser aludidos simultáneamente. No por nada dejan entrever cuáles eran las funciones atribuidas al arte visual en el ya mencionado periodo en México, y que estas hayan sido tan diversas. Queda por destacar que a consecuencia de una tal funcionalización del arte tanto la perspectiva socio-política como la perspectiva filosófico-conceptual esbozan una imagen tentativamente esquemática y hasta esencialista del Muralismo y del arte abstracto en ese entonces. De ahí que muchas veces se omita la mencionada influencia que ejercieron el expresionismo y el cubismo europeos en Siqueiros,

---

<sup>8</sup> Véase del Conde (2003: 97). Es menester constatar, por más sorprendente que sea, que la investigación en el campo de la historia del arte mexicano hasta ahora sólo demostró un interés relativamente escaso en llevar a cabo estudios sobre la 'Ruptura'. Hasta hoy en día no existe ningún estudio monográfico que se dedique a las circunstancias de conformación de este grupo internacional, que contaba con miembros de España y de Suiza, o a las técnicas empleadas por él.

Orozco y hasta en Rivera, o la influencia que Siqueiros, a su vez, produjo en el arte de un Jackson Pollock en Estados Unidos.

### **Octavio Paz y Tamayo**

Con sus ensayos que escribe en los años cincuenta y sesenta sobre Siqueiros y Tamayo, y en sus textos sobre varios pintores de la 'Ruptura', Octavio Paz retoma y continúa el gesto crítico concebido por Villaurrutia: introduce no solamente una nueva visión, sino también otro giro conceptual a la crítica de arte en ese entonces.<sup>9</sup>

A lo largo de sus textos Paz recurre muchas veces a dos momentos esenciales que caracterizan su gesto crítico: primero, a lo que él mismo ha llamado "la doble lección del arte prehispánico"; segundo, a la figuración de una percepción eminentemente estética que determina su acercamiento al arte visual. Estos aspectos, aparentemente muy distantes, crean líneas discursivas cuyo entrecruzamiento se puede observar de manera modélica en la crítica que Paz desarrolló en torno a la obra de Rufino Tamayo.

En *Puertas al campo*, que se publica en 1966, Paz subraya a menudo la interrelación de la estética de Tamayo con la de artistas emblemáticos del arte moderno en Europa, como son de Kooning y Dubuffet, y resalta un entrecruzamiento de 'mirada propia y ajena' que, según el, se deja entrever en los cuadros del artista mexicano:

Gracias a la pintura universal pudo ver con otros ojos, los suyos, el universo de formas e imágenes del pasado de México y de su arte popular. Recobró los ojos antiguos y advirtió que esos ojos eran nuevos y suyos. El arte moderno y el precolombino le revelaron la posibilidad de verse a sí mismo (Paz 1966: 223).

Entendemos que bajo esta procesualidad de un 'nuevo ver' subyace también una dinámica de apropiación y distanciamiento; el re-acercamiento al arte mexicano da lugar, finalmente, a una nueva perspectivación del lenguaje pictórico de la modernidad europea en Tamayo: "La tradición mesoamericana le reveló algo más que una lógica y una gramática de las formas: le mostró, con mayor vivacidad aún que Klee y los surrealistas, que el objeto plástico es un emisor de alta frecuencia que dispara significados e imágenes plurales" (Paz 1982: 20). Podemos decir que el núcleo argumentativo de la 'doble lección' hasta adquiere un carácter de *leitmotiv* en la mirada que Paz arroja al arte mexicano; así que encuentra la misma dialéctica entre arte mexicano y arte universal en pintores como Pedro Coronel y Diego Rivera sobre los

---

<sup>9</sup> Otro paralelo con Villaurrutia es el conocimiento profundo que Paz demuestra sobre la modernidad europea y que es perceptible en su crítica de arte. Como es sabido, Octavio Paz era un experto del arte europeo, sobre todo de las vanguardias. Estuvo radicado mucho tiempo en París, donde trabajó amistad con André Breton y otros surrealistas.

que constata: "Volvieron los ojos hacia el ejemplo europeo y así pudieron internarse en sí mismos" (Paz 1966: 265s.).

La 'doble lección del arte prehispánico' marca, por lo tanto, un aspecto emblemático en la mirada crítica de Paz: no sólo indica una relación ambivalente entre arte mexicano y estética universal, sino que puede funcionar, en última instancia, como figura de legitimización del arte abstracto en los años sesenta en México. Es ahí donde se haría notar, por consiguiente, un alcance político en el gesto crítico de Paz.

Ahora bien, la insinuada figuración de una percepción estética incluye reflexiones sobre el propio acto de mirar, entendiéndolo sobre todo como un acto amimético y un proceso productivo que se inscribe más bien en un ámbito filosófico-conceptual. En cuanto a una aparente bipolaridad que puede anunciarse con esto en la crítica de Paz, resulta muy sugerente que su concepción de una percepción estética, la desarrolla igualmente en torno a la obra de Tamayo. Desde la perspectiva de Paz, y aquí se ve influido claramente por Villaurrutia y los demás *Contemporáneos*, el arte visual es capaz de criticar la realidad, y –encima de esto– la realidad de la palabra, al enfocar el artista el acto de ver –y hasta el acto de un 'nuevo ver'– que difícilmente se puede verbalizar. Según Paz, Tamayo es uno de los artistas mexicanos que cumple esta función en mayor medida. Así, afirma en *Puertas al campo*:

Abandonó la visión estereotipada de la realidad [...] y se lanzó a ver al mundo con otros ojos. Lo que su mirada le reveló fue, naturalmente, algo increíble. ¿No es ésta una de las misiones del pintor: enseñarnos a ver lo que no habíamos visto, enseñarnos a creer en lo que él ve? (Paz 1966: 220s.).

El lema de un 'ver con otros ojos' pierde aquí su alcance político y se utiliza más bien con una fuerte connotación poética: ver significa cambiar y producir. En la cita destaca el lema de un 'nuevo ver' que alude a una especial actitud perceptiva, dándole un giro filosófico al gesto crítico de Paz –tendencia que, además, puede hacer tentativamente caso omiso del contexto histórico, así como del socio-político del arte que enfoca.<sup>10</sup>

Ver, y ver el arte de Tamayo, coincide, en última instancia, con un 'hacer visible'. Al mismo tiempo, este 'nuevo ver' se vuelve 'mirada pensativa':

La primera mirada: la mirada que no es antes ni después del pensamiento, la mirada que piensa. El pensamiento de esa mirada arranca la cáscara y la costra del mundo, lo abre como un fruto. La realidad no es lo que vemos sino lo que descubrimos (Paz 1966: 221s.).

Aquí se indica nuevamente el ideal de una 'actitud visual' que llega a trabajar la realidad en un sentido explorativo: se trata de ver lo que está por detrás de lo visible. Esta manera específica

---

<sup>10</sup> Ahí se presentaría otro punto de contacto con la crítica de Villaurrutia; además, es aquí donde la crítica de arte de Paz adquiere, a su vez, carácter modélico para dos autores emblemáticos de la así llamada Generación del Medio Siglo: Juan García Ponce y Salvador Elizondo.

de ver encuentra su punto de partida en el arte de Tamayo y parece adquirir carácter modélico para la propia mirada crítica de Paz; así que sostiene de manera autorreferencial:

Mi contemplación ha dejado de ser pasiva: repito, en sentido inverso, los gestos del artista, marchó hacia atrás, hacia el origen de la obra y a tientas, con torpeza, rehago el camino del creador. El placer se vuelve creación. [...] La crítica es imitación creadora [...] (Paz 1966: 217).

No es por casualidad que en este gesto auto-crítico, Paz se asemeja al deliberado acto de reducción discursiva que había celebrado ya Xavier Villaurrutia frente el objeto estético.

### **José Revueltas y Goitia**

El escaso estudio de la crítica de arte de José Revueltas así como de sus textos sobre estética se debe seguramente, en gran medida, al hecho de que la obra entera de este autor ha sido frecuentemente objeto de polémicas. Tal como indica Edith Negrín, es sólo en los años setenta cuando sus textos comienzan a estudiarse en las universidades tanto nacionales como extranjeras (Negrín 1999: 11). Otro motivo radica, supuestamente, en que la mayoría de los textos críticos que Revueltas escribió sobre arte visual entre 1939 y 1976 permanecen inéditos en el archivo de la Universidad de Austin, Texas.<sup>11</sup>

Sin embargo, en el marco conmemorativo del centenario de su nacimiento, de julio a noviembre de 2014, el Museo de Arte Moderno (MAM) en la Ciudad de México organizó una exposición en homenaje a José Revueltas acercándose a la labor crítica del autor: 'El ojo grosero: Revueltas, crítico de arte' era el título del evento. Más específicamente, así nos informa el breve texto de la curaduría que se encuentra en la página web del museo, en la exposición se presentó un diálogo entre ocho obras de la colección permanente y los respectivos textos que Revueltas escribió sobre ellas. En total son más de 30 críticas de arte y textos sobre estética que se presentaron en la exposición y que se podían consultar ahí mismo frente a los cuadros de Siqueiros, Orozco, Rivera, Leopoldo Méndez, Fanny Rabel, Olga Costa, Manuel Rodríguez Lozano y José Chávez Morado.

Para quienes la distancia transatlántica les impide este privilegio del estudio físico, el MAM ofrece una breve visita virtual que se puede emprender en YouTube.<sup>12</sup> Durante este recorrido resalta el siguiente 'mensaje-mural' de Revueltas que data de 1966: "La Escuela Mexicana de Pintura no es sino una ficción democrático-burguesa, teñida de un marxismo ideológicamente chato y que no rebasa el nivel artesanal más pobre". Si bien las minúsculas

---

<sup>11</sup> El material publicado por su hija Andrea Revueltas y por Philippe Cheron en *Cuestionamientos e intenciones* en 1978 abarca, por lo tanto, sólo una parte del trabajo crítico y de los textos sobre estética de Revueltas.

<sup>12</sup> Véase <https://www.youtube.com/watch?v=w5lpjaaGKls> [16.08.2015].

originales no se mantuvieron, aún se manifiesta el tono tajante que da cuenta de la actitud crítica frente al realismo socialista que en ese entonces ya se había consolidado en Revueltas.

Después de 1960, año de su segunda expulsión del PCM, Revueltas, como es bien sabido, llevó a cabo un giro radical en su pensamiento político que se vino insinuando, sin embargo, desde mucho antes. Su polémica se centró en una noción del realismo socialista cuya esencia sería, así lo formula en *Cuestionamientos e intenciones*, "[...] el ocultamiento y la deformación de las contradicciones reales que existen en el ser humano y en el socialismo" (en A. Revueltas 1999: 56).

En consecuencia, la pintura de la Escuela Mexicana de Pintura es calificada por él como un espejo deformante de la realidad que produce un arte enajenado.<sup>13</sup> En su contramodelo que se enmarca en la idea del realismo 'dialéctico-materialista' presentada por primera vez en el prólogo a *Los muros de agua* que aparece en la segunda edición de 1961, Revueltas entiende el arte como instrumento para descubrir y criticar, en fin para trabajar la realidad productivamente.<sup>14</sup> Y Eugenia Revueltas va incluso más lejos al detectar en esta vertiente del realismo revueltiano una componente de crítica ontológica que es perfilada por el arte visual; así que indica que para José Revueltas "[...] el arte es un instrumento para descubrir [...] lo que de contradictorio y complejo hay en el hombre" (E. Revueltas 1999: 245).

La voluntad del hacer visible que subyace bajo una tal concepción del realismo, García de la Sienna la conceptualiza como el 'realismo utópico' de Revueltas. Resalta una "voluntad constructivista" (García de la Sienna 2010: 112) que coincidiría con la negación de formas preestablecidas y que opone, finalmente, los paradigmas de producción y reproducción.<sup>15</sup>

En este sentido, resulta clave que acerque esta vertiente del realismo en Revueltas a la conceptualización estética que Paul Klee concibe en su *Confesión creativa*. Afirma: "En la tentativa de Revueltas –que hace pensar en Klee cuando éste afirmaba que el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible– se encuentra una voluntad similar: derivar nuevas formas de lo real, que vayan más allá de los marcos de representación naturalista [...]" (García de la Sienna 2010: 112).

En un fragmento epistolar que forma parte del ya mencionado prólogo, Revueltas intercala sus observaciones que hizo en el leprosoario de Guadalajara con referencias

---

<sup>13</sup> Andrea Revueltas ha demostrado de manera convincente que en este aspecto Revueltas se ve influido por la teoría estética de Lukács (véase A. Revueltas 1999: 73).

<sup>14</sup> Advierte Miguel Romero Griego que es sobre todo en el realismo dialéctico-materialista donde se lleva a cabo una conjugación de reflexiones estéticas y políticas en la teoría del arte de Revueltas (véase Romero Griego 1985: 109).

<sup>15</sup> En su argumentación de la Sienna incluso traza una línea genealógica entre la capacidad del realismo formal o 'subjetivo' de cuestionar la realidad y la 'abstracción' del arte arcaico que se celebra en las vanguardias (véase García de la Sienna 2010: 112).

ecfrásticas a figuras de Goya, Breughel y Goitia, procedimiento que coincide con una demostración sugerente de lo que entiende bajo el realismo dialéctico-materialista.<sup>16</sup>

Refiriéndose al cuadro 'Tata Jesucristo' (1926) de Francisco Goitia<sup>17</sup> escribe lo siguiente sobre uno de los enfermos: "Es como si este hombre retrocediera dentro de sí mismo, cada vez con menos terreno en qué esconderse dentro del cuerpo, cada vez con menos espacio [...]" (Revueltas 1961: XVI).<sup>18</sup>

Como advierte García de la Sienna de manera acertada, aquí "[...] el devenir, el 'lado dialéctico' de la realidad [...] corresponde al proceso por el cual lo real 'se muestra' [...]" (García de la Sienna 2010: 123). Se podría añadir que lo real se muestra también en la dirección inversa, es decir, en el momento de invisibilizarse. Se darían pues dinámicas complementarias de visibilización e invisibilización, ya que el acto de hacer visible siempre implica una selección y, con esto, algo que permanece en lo oculto. Estos dos momentos dialécticos pueden dar cuenta, además, del movimiento interno que, según Revueltas, subyace a la realidad constituyendo un espacio contingente "[...] donde todo parece tirar en mil direcciones a la vez" (Revueltas 1961: XIX).

Las reflexiones de inspiración ecfrástica serán llevadas a un nivel teórico en sus escritos en torno a la estética que se publican en el volumen *Cuestionamientos e intenciones* (1978). Ya a partir del *Esquema sobre las cuestiones del materialismo dialéctico y la estética a propósito de Los días terrenales* que aparece en 1950, Revueltas concibe la estética como instrumento para apropiarse de la realidad y, por consiguiente, transformarla.<sup>19</sup> En este contexto, el realismo deviene nada menos que una actitud visual:

El realismo no es una escuela, sino una forma de ver, una forma de aproximarse a la realidad, que han practicado, a través de la historia, los más diversos artistas. La intuición propia del artista lo conduce a mirar la realidad sin supercherías, con honradez y valor (Revueltas 1978: 59).

---

<sup>16</sup> El referido prólogo a *Los muros de agua* ilustra, además, de manera sugerente la concepción dialéctica en la que Revueltas basa la interrelación de realidad y literatura. De ahí que afirme sobre su experiencia visual en el leproso: "Yo había contemplado una realidad. Pero dudo que esa realidad pudiese ser transformada en una ficción literaria convincente. Era excesiva, superabundante" (Revueltas 1961: XVI).

<sup>17</sup> Advierte García de la Sienna que la estética del pintor mexicano Francisco Goitia se adapta de manera particular a la concepción del realismo de Revueltas, puesto que en sus dibujos y cuadros que produjo en su función de asistente del antropólogo Manuel Gamio trabaja con técnicas que rompen de manera fundamental con el esquema realista-costumbrista. Sobre todo el gesto expresivo que introduce en sus producciones da cuenta de su voluntad y capacidad de apropiarse de la realidad modificándola (véase García de la Sienna 2010: 121).

<sup>18</sup> Sería interesante, aunque en el marco de este estudio imposible, analizar el vínculo entre este écfasis de Revueltas y su concepción de la agonía que, tal como expone Carlos Monsiváis, retoma tanto de Nietzsche como de Unamuno, Marx y Mariátegui (véase Monsiváis 2010: 31).

<sup>19</sup> Véase para una discusión exhaustiva de la teoría estética de Revueltas en tanto forma de conocer y transformar la realidad el artículo de Miguel Romero Griego, 'La estética según José Revueltas' (1985).

Más tarde, en el *Esquema teórico para un ensayo sobre las cuestiones del arte y la libertad* que escribe en agosto de 1966, Revueltas vincula las nociones de apropiación y reconfiguración de la realidad por medio del arte con el concepto de libertad. Inspirada, en parte, en el existencialismo sartriano, la idea de libertad se define en este texto clave como realización permanente de una incongruencia objetiva. Afirma Revueltas:

La libertad, como conocimiento y superación de la necesidad, se expresa y se realiza en la crítica de su objeto, o sea en su inconformidad con éste: [...] imprimirle su propio movimiento como negación de la negación [...] y, por ende, transformarlo [...] (Revueltas 1978: 186).

La libertad coincide, por lo tanto, con el trabajar la realidad y se demuestra productivamente incongruente con su objeto que es el hombre. El acto de ver en su vertiente de un 'nuevo ver', deviene, así podríamos añadir en extensión a esta cita, un instrumento clave de una tal noción de libertad, puesto que se propone desviar de lo visto.

### **Juan García Ponce y Klee**

A través de sus ensayos sobre arte visual, que luego son editados en varios tomos de crítica como por ejemplo *Cruce de Caminos* (1965) y *La aparición de lo invisible* (1968), Juan García Ponce –autor destacado de la así llamada Generación del Medio Siglo– concibe un poderoso instrumento de difusión para los trabajos de la 'Ruptura'.<sup>20</sup> Además, los utiliza como campos de enunciación sobre artistas de la modernidad europea como son Wassily Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso o Josef Albers, entre otros. No obstante, a lo largo de su labor crítica se deja notar una fuerte predominación del arte mexicano.

Si bien García Ponce afirmó en varias ocasiones haberse vuelto crítico 'por necesidad', dando a entender que escribió sólo acerca de las obras que verdaderamente le 'entusiasaban', es evidente que su empeño de crítico de arte obtuvo también una implicación política, más aún porque coincidió con y hasta fomentó el auge de la 'Ruptura'. Son, sobre todo, las nociones de descontextualización y de individualización, las que caracterizan su mirada hacia

---

<sup>20</sup> Otro autor de la Generación del Medio Siglo que dedicó gran parte de su obra a la crítica de arte fue Salvador Elizondo. Al igual que García Ponce comienza a publicar su crítica de arte en los años sesenta en revistas y suplementos culturales en México. Sus textos abarcan no solamente los pintores de la 'Ruptura' y otros pintores abstractos, tanto mexicanos como europeos, sino también una serie de fotógrafos mexicanos. Así, se centra tanto en las obras de Vicente Rojo y Manuel Felguérez como en trabajos de Arnaldo Coen, Ricardo Rocha, Manuel Álvarez Bravo y Paulina Lavista, por nombrar sólo algunos. En sus críticas, Elizondo pone el enfoque a menudo en posibles paralelismos entre pintura y escritura, identificando el campo conceptual de la 'poesía pura', según lo concibieron Stéphane Mallarmé y Paul Valéry para el simbolismo francés, como un elemento aplicable al arte abstracto mexicano véanse por ejemplo los textos de Elizondo: 'Escribir pintando' (1980) sobre Ricardo Rocha o 'Sujeto, verbo y complemento' (1981) sobre Paulina Lavista). De esta manera, Elizondo persigue una argumentación que resalta, por decirlo así, los residuos de una lógica escritural en el arte visual mexicano, procedimiento que se diferencia de manera significativa del acceso elegido por García Ponce. Ello puede dar cuenta de la gran variedad conceptual que los autores-críticos de la Generación del Medio Siglo demuestran en su crítica de arte.

esta corriente artística y que parecen querer marcar una contra-posición frente a la percibida connotación socio-política del Muralismo.

En el prefacio al catálogo *Nueve pintores mexicanos* (1968), una de las primeras publicaciones sobre los pintores de la 'Ruptura', García Ponce afirma:

Mi intención ha sido centrarme en la realidad única de las obras [...] Lo que a mí me interesa [...] es su individualidad. La pintura en México se ha visto asociada durante demasiado tiempo a intereses ajenos a ella. Su estilo [...] no era admirado como un fin, una meta que encerrara ya la expresión y se bastara a sí misma, sino como un puente que la unía a otros valores, políticos o sociales (García Ponce 1968: 6).

Aquí se vislumbran los mencionados procedimientos estratégicos: no es solamente la corriente artística en cuestión que se descontextualiza, sino también el crítico que escribe sobre ella se sitúa voluntariamente fuera del gesto crítico convencional. Ambos procesos – aparte de imitar el gesto crítico-filosófico de Paz– se entienden, al mismo tiempo, como actos políticos; ello queda demostrado, no por último, en una suerte de 'recontextualización' (que en realidad sería una instrumentalización) anacrónica del lema de la 'autonomía de la obra de arte'. Este lema se había aplicado a lo largo de la historia de la estética, sobre todo alemana (de Kant a Adorno), así como en la teorización acerca de los primeros cuadros abstractos en el contexto europeo a finales de la primera década del siglo XX.

En este sentido, se insinúa ya que la crítica de arte que concibe García Ponce no es de ninguna manera ingenua. Lejos de un aislamiento completo de la obra de arte –una utopía que el crítico evoca más bien como contraparte de la permanente contextualización política del realismo socialista– opera dentro de un contexto teórico y estético bien conocido al que desde Europa habían contribuido Wassily Kandinsky, Konrad Fiedler, Paul Klee, Paul Westheim, Wilhelm Worringer, Herbert Read, Maurice Merleau-Ponty y Martin Heidegger.

Entre estos puntos de referencia cabe destacar especialmente la influencia y la aplicación de la teoría del arte que concibe Paul Klee. Más específicamente, es el concepto de visibilización que Klee desarrolla en su ya mencionada *Confesión creativa* de 1920, que se vuelve un núcleo conceptual productivo en la crítica de arte de García Ponce. En la primera edición del suplemento *La Cultura en México*, que apareció en febrero de 1962, traduce algunos pasajes del llamado texto de Klee que consiste en total de siete fragmentos. Inicia con la frase ya citada: "El arte no reproduce lo visible, hace visible" (en García Ponce 1962: VIII), que insinúa una noción de visualidad productiva, radicando en el "hacer visible". Aquí se marca el punto de partida de un continuo trabajo conceptual en la crítica de arte de García Ponce, organizándose en torno a la idea de una conjugación de lo visible, lo invisible y lo productivo. A lo largo de su labor crítica el concepto de 'visibilización' reaparece en diferentes

acepciones, entre las cuales podemos nombrar el aparecer, lo accidental y lo latente; todas ellas tienen que ver, a su vez, con lo procesual.

Ahora bien, la idea de una visualidad productiva, García Ponce la aplica a dos ámbitos distintos: al arte del mismo Klee y a la estética de la 'Ruptura'. De ahí que descubra coordenadas de una visualidad productiva en la estética del gran pintor moderno, en tanto que su arte 'hace surgir algo'; la función productiva prevalece sobre la función representativa. En su estudio sobre Klee, que la Librería Madero edita en 1965, afirma:

[...] todo en él es misterio abierto, mirada interior en la que el drama se incorpora de una manera natural, sin destruir la armonía secreta de las cosas; realidad que se incorpora a la realidad absorbiéndola. Klee toca las raíces de la creación, su obra ya no reproduce, es un verdadero génesis (García Ponce 1965a: 21).

La transición al 'otro lado de la realidad' que García Ponce describe aquí siempre se efectúa por medio de una visualidad eminentemente ambivalente. Esto es que el arte, y sobre todo el arte de Klee, tal como lo ve García Ponce, emerge de una conjugación entre lo visible y lo invisible, coincidencia que se produce en el mismo proceso de la visibilización.

Como hemos indicado, no es sólo en el arte de Klee donde la mirada crítica de García Ponce identifica nociones de una visualidad productiva. Asimismo, la estética de Vicente Rojo se estudia bajo esta perspectiva. Así que en su monografía<sup>21</sup> sobre este pintor emblemático de la 'Ruptura' que se publica en 1971 por la UNAM, García Ponce constata:

La realidad de la pintura al hacerse sensible mediante su aparición en el espacio de la realidad en ese objeto que es el cuadro con su autónomo y misterioso juego de luces y sombras, de formas y colores [...] actúa como un espejo en el que la realidad se hace visible, se reconoce y nos permite reconocerla (García Ponce 1971: 91).

Aquí se demuestra claramente que sus reflexiones, tal como se da en Octavio Paz, se acercan en parte a las coordenadas de una filosofía del arte, más que a una crítica de arte. Así, García Ponce no examina lo que está a la vista para describirlo, sino que explora lo que subyace a lo visible, lo que emana de él, lo que evoca y a lo que conduce. Y, sobre todo, observa qué es lo que conforma lo visible más allá de colores, formas y texturas, es decir, se centra en lo que aparece por encima de los aspectos técnicos de los cuadros para adquirir visibilidad.

Como núcleos temáticos fundamentales, vinculados entre sí, figuran el proceso del aparecer, el estado de visibilidad y la realidad de la obra de arte, todos ellos conceptos clave que subyacen también al pensamiento teórico de Klee.

En este sentido, la siguiente cita acerca del cuadro 'Tierra herida número 2' de 1966 resulta interesante, ya que contrasta el acto de aparecer con el de la representación y formula,

---

<sup>21</sup> En el libro se incluyen 17 cuadros abstractos que pertenecen al ciclo 'Señales' que Vicente Rojo pinta entre 1965 y 1969. A su lado aparecen las respectivas 'interpretaciones' que lleva a cabo García Ponce.

además, la necesidad de cierta disposición perceptiva en el espectador para que reconozca el primero:

[...] la imagen encuentra su valor en la apariencia. En ella todo está a la vista y lo importante no es lo que se representa, no descansa en la simplicidad o la variedad de la representación, sino en que se consiga un equilibrio en el que nada distraiga nuestra atención de ese hacer visible, de esa capacidad del cuadro de aparecer y constituirse en el espacio (García Ponce 1971: 87).

La capacidad de "hacer visible" se sitúa en el lienzo mismo, se trata de un proceso autogenerativo del aparecer que atribuye una suerte de fuerza performativa al cuadro. Establecido este contraste entre representación y apariencia, contraste que alimenta el credo artístico de Paul Klee y que implica también una oposición entre lo ya visto y lo nunca antes visto, constatamos que, según García Ponce, es la realidad de la obra de arte, la que se hace visible en la realidad objetiva del cuadro. Así, el crítico evoca un doble proceso de aparecer, en el cual tanto la realidad intrapictórica como la realidad extrapictórica adquieren visibilidad o hasta una nueva visibilidad. Y es, así parece, justamente la pintura abstracta, la que por autodefinición niega cualquier reproducción mimética, que a través de esta visibilización puede posibilitar un acceso diferente a la realidad.

De acuerdo al alcance político que subyace a la crítica de García Ponce, no debe ser por casualidad que en sus comentarios sobre uno de los pintores más emblemáticos de la 'Ruptura' recurra a la teoretización de Klee: en medio de la polémica entre tendencias abstractas y figurativas del arte mexicano que aún persistía en el comienzo de los 70, García Ponce parece operar aquí con la idea de la visualidad productiva a fin de consolidar el abstraccionismo en México en ese entonces. De ahí que indique sus interrelaciones –más conceptuales que estéticas– con un reconocido pintor de la modernidad europea, estrategia que destacamos ya en la crítica de Paz.

Queda por subrayar en cuanto al gesto crítico de García Ponce que la aplicación fructífera de la teoría de Klee no sólo adquiere una función de *leitmotiv*, sino que da lugar también a una perspectiva tentativamente estereotipada. Por consiguiente, identifica casi exclusivamente procesos de aparición y visibilización dejando de lado el alcance técnico de los cuadros o los contextos de su producción.

En el espacio entre ver y escribir Paz, Revueltas y García Ponce configuran conceptualizaciones e intuiciones que encuentran su punto común en la identificación de una fuerza productiva que subyace tanto al acto de mirar como a lo visual. En consecuencia, más que divergir, las miradas críticas a menudo se entrecruzan en tanto exploran el arte visual como un campo fructífero para descubrir, trabajar y criticar la realidad tanto desde un lado

político como desde una perspectiva conceptual. Sin embargo, se insinúan procedimientos distintos:

Mientras que en Paz el argumento de la productividad de un 'nuevo ver' se debe, en gran medida, a la fuerte polémica entre tendencias figurativas y abstractas, el trabajo de la realidad en Revueltas se origina en su crítica ideológica del realismo socialista. Y el gesto crítico de García Ponce se vincula en primer lugar al intertexto de la teoría del arte de Klee. Es a partir de la idea del proceso de 'visibilización' que García Ponce reconfigura la conceptualización estética de Klee, utilizándola para argumentar hacia una 'visualidad productiva' emergente en la producción estética de la 'Ruptura'.

### **Bibliografía**

BORSÒ, Vittoria (2002): '*Espejismos in Literatur und Malerei der Contemporáneos. Eine intermediale Lektüre*'. En: Sabine Lang / Jutta Blaser / Wolf Lustig (eds.): "*Miradas entrecruzadas*" – *Diskurse interkultureller Erfahrung und deren Inszenierung: Beiträge eines hispanoamerikanischen Forschungskolloquiums zu Ehren von Dieter Janik*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 203-224.

CALLSEN, Berit (2014): *Mit anderen Augen sehen. Asthetische Poetiken in der französischen und mexikanischen Literatur (1963-1984)*. Paderborn: Fink.

DEL CONDE, Teresa (2003): *Una visita guiada: Breve historia del arte contemporáneo de México*. México: Grijalbo.

ELIZONDO, Salvador (1981): 'Sujeto, verbo y complemento'. En: Paulina Lavista: *Sujeto, verbo y complemento*. México: MAM, (s.p.).

ELIZONDO, Salvador (1980): 'Escribir pintando'. En: *Ricardo Rocha. Pinturas recientes*. México: INBA / SEP, 2.

FAVELA FIERRO, María Teresa (2000): 'Los setenta: la llamada ruptura y la gráfica internacional'. En: *Los 70: la llamada ruptura y gráfica internacional*. México: Museo Dolores Olmedo Patiño / UAM / CONACULTA, 10-17.

GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo (2010): 'Revueltas y el realismo utópico'. En: Rafael Olea Franco (ed.): *José Revueltas. La lucha y la esperanza*. México: El Colegio de México, 101-124.

GARCÍA PONCE, Juan (2002): *La aparición de lo invisible*. México: Aldus.

GARCÍA PONCE, Juan (1971): *Vicente Rojo*. México: UNAM.

GARCÍA PONCE, Juan (1968): *Nueve pintores mexicanos*. México: Era.

GARCÍA PONCE, Juan (1965a): *Cruce de caminos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

GARCÍA PONCE, Juan (1965b): *Paul Klee. Dibujos*. México: Librería Madero.

GARCÍA PONCE, Juan (1962): 'El credo artístico de Paul Klee'. En: *La Cultura en México, Siempre!*, 1, VIII.

GOLDAMMER, Björn (2010): *Eine andere mexikanische Moderne. Die frühen Romanexperimente der Contemporáneos*. Frankfurt a. M.: Vervuert.

- MONSIVÁIS, Carlos (2010): 'Revueltas: Crónica de una vida militante ("Señores a orgullo tengo...")'. En: Rafael Olea Franco (ed.): *José Revueltas. La lucha y la esperanza*. México: El Colegio de México, 15-64.
- NEGRÍN, Edith (1999): *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México: UNAM / Era.
- OLEA FRANCO, Rafael (2010): *José Revueltas. La lucha y la esperanza*. México: El Colegio de México.
- PAZ, Octavio (1982): 'Tamayo: Geometría y transfiguración'. En: Rufino Tamayo: *Textos de Octavio Paz y Jaques Lassaigue*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 7-21.
- PAZ, Octavio (1966): *Puertas al campo*. México: UNAM.
- PEREIRA, Armando (2004): *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. México: UNAM.
- REVUELTAS, Andrea (1999): 'José Revueltas: política y literatura'. En: Edith Negrín (ed.): *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México: UNAM / Era, 51-74.
- REVUELTAS, Eugenia (1999): 'Dostoievski y Revueltas'. En: Edith Negrín (ed.): *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México D.F.: UNAM / Era, 241-247.
- REVUELTAS, José (1978): *Cuestionamientos e intenciones*. México: Era.
- REVUELTAS, José (1961): *Los muros de agua*. México: Los Insurgentes.
- ROMERO GRIEGO, Miguel (1985): 'La estética según José Revueltas'. En: *Prometeo. Revista Latinoamericana de Filosofía*, 1, 3, 109-119.
- VILLARRUTIA, Xavier (1966): *Obras. Poesía / Teatro / Prosas varias / Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VILLARRUTIA, Xavier (1940): *Textos y pretextos. Literatura – Drama – Pintura*. México: La casa de España en México.
- VILLORO, Juan (1997): *Manuel Felguérez. El límite de una secuencia*. México: Círculo de Arte.
- WESTERWELLE, Karin (2015): 'Kunstinteresse und Bildzerstörung. Elemente einer modernen Bildtheorie in Baudelaires *Fleurs du mal*'. En: Ottmar Ette / Gesine Müller (eds.): *Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung. Schrift-Bilder und Bild-Schriften im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Tranvía, 187-219.

## **Estética y política en las conmemoraciones de Paz y Revueltas**

**Friedhelm Schmidt-Welle**

**(Instituto Ibero-Americano, Berlín)**

El presente artículo sigue una línea de investigación que había iniciado con un trabajo sobre la construcción de la memoria oficial en los festejos del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución en México.<sup>1</sup> La ventaja que había tenido en el caso de hablar sobre esos festejos había sido que durante la preparación del texto yo había vivido en México por un tiempo, así que tenía acceso a mucho material que trabajamos poco aún siendo críticos (o científicos, en la terminología alemana) de la cultura, es decir, que pude tomar en cuenta propaganda televisiva, anuncios de empresas privadas con muertos famosos y frijoles heroicos, la prensa amarilla, excesos de moda patriótica, recetas 'revolucionarias', etc., en los cuales se reflejaban el Bicentenario y/o el Centenario de 2010, respectivamente.<sup>2</sup> En el caso de los festejos del Centenario del natalicio de Octavio Paz y José Revueltas en México, no pude 'vivirlos' de manera inmediata. Por eso, lo que voy a exponer es nada más que un primer balance provisorio sobre los homenajes a los dos escritores y, sobre todo, su presencia en internet. Si comparamos esa presencia en el *world wide web* con la del Bicentenario/Centenario de 2010, nos damos cuenta de que el Internet adquiere cada vez más presencia e importancia para la difusión de ese tipo de eventos, sobre todo cuando se trata de eventos oficiales que mantienen una fuerte relación con instituciones estatales. Al mismo tiempo, con la mayor presencia de esas instituciones en las redes sociales del Internet, también hay un crecimiento considerable de individuos que reaccionan en los mismos medios a la información o incluso a la propaganda institucional. No es mi intento abarcar toda la presencia de los Centenarios de Paz y Revueltas en el *world wide web*, sino mostrar y analizar algunos ejemplos de la misma que considero significantes o hasta paradigmáticos.

Quisiera comenzar con un análisis de la página web oficial del Centenario de Octavio Paz, lanzada por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) mediante su Dirección General de Publicaciones.<sup>3</sup> La comento ampliamente porque me parece significativa para entender las actividades en torno al Centenario.

---

<sup>1</sup> Véase Schmidt-Welle (2012).

<sup>2</sup> Véase *ibíd.*

<sup>3</sup> Véase SEP / CONACULTA (2014b).



Imagen 1: Página oficial del Centenario de Octavio Paz (SEP / CONACULTA 2014b)<sup>4</sup>

Fíjense, por favor, en el diseño de la página inicial: destaca la falta de colores más allá de una línea verde debajo del título y de unos enlaces verdes que indican la presencia del Centenario en las redes sociales de Twitter y Facebook (regresaré a ese último punto más adelante). Este diseño se fortalece mediante dos fotografías de Manuel Álvarez Bravo, retratos de Octavio Paz tomados a finales de la década de 1970<sup>5</sup>, y otra foto no identificada (que podría ser de Bravo también) que soportan el enunciado de la página web.<sup>6</sup> Además, el hecho de que las fotografías escogidas para la página web muestran a un hombre maduro, casi se diría sin edad identificable, y sin mostrarlo en diferentes épocas, les quita a los retratos la dimensión del tiempo, dándonos la impresión de un Paz 'eterno', fuera del tiempo histórico.

<sup>4</sup> La página web oficial de este sitio ya no existe. El enlace que se pudo rescatar en la bibliografía es un *cache* de la página oficial que contiene los textos mencionados (desgraciadamente no las imágenes en el sitio original).

<sup>5</sup> Según las informaciones de la página web oficial de la Asociación Manuel Álvarez Bravo (2014), una de las dos fotos se tomó en 1978. Por diversos aspectos (edad del escritor, ropa que lleva, estética de la fotografía, etc.) es de suponer que la otra fue tomada durante la misma sesión fotográfica.

<sup>6</sup> Véanse las imágenes 1 y 2.



Imagen 2: Página oficial del Centenario de Octavio Paz (SEP / CONACULTA 2014b)

Además, en la misma página, se incluye una fotografía de Paz a la manera del 'Pensador' de Auguste Rodin, con el gesto supuestamente característico de los intelectuales:



Imagen 3: Página oficial del Centenario de Octavio Paz (SEP / CONACULTA 2014b)

El diseño de la página web es reducido a lo imprescindible, o incluso hace falta lo imprescindible, es decir, la mención de al menos los datos más importantes de la vida y obra

del célebre escritor más allá de los años de su natalicio y su muerte. Salta a la vista también el hecho de que los logos de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) son poco llamativos por su reducido tamaño y la falta de colores<sup>7</sup>, así que casi desaparecen ante la presencia monumental de las fotografías del autor. ¿Qué impresión causan ese diseño de la página web inicial del Centenario y las pocas informaciones textuales? ¿Qué imaginario se construye de esa manera?

Primero, la falta de datos biográficos y bibliográficos presume que esos no son necesarios porque todos los conocemos, es decir, la fama de Octavio Paz es tal que ni siquiera hay que mencionarlos. Segundo, el diseño, con sus formas reducidas y sus líneas claras, nos remite a lo que comúnmente asociamos con todo lo que consideramos 'clásico' –tanto en el aspecto formal como en el del contenido. Tercero, destaca la poca presencia de elementos reconocibles como mexicanos porque ellos se reducen a los logos que no se ponen en el centro de la atención –y eso en un país en el que normalmente abundan las insignias y los signos patrióticos. Esa falta de alusiones a la cultura nacional se puede interpretar como intento de inscribir a Octavio Paz en la literatura universal en su sentido tradicional como canon de la literatura occidental. Y cuarto, se suma a los elementos mencionados antes la construcción del intelectual encarnada en la postura de la última fotografía de la página web inicial del Centenario. En suma, se construye el imaginario de la figura del poeta de renombre, clásico, universal e intelectual.

Como ya mencioné antes, la página web destaca la presencia de las redes sociales Facebook y Twitter marcando los *links* a ellos en verde. Pero, al parecer, eso no ayuda mucho para atraer la atención de los seguidores del Centenario. Entre el lanzamiento de la página web oficial el día 4 de marzo de 2014 y el 13 de diciembre de ese mismo año hay un total de "Me gusta" clics de 1.469 personas.<sup>8</sup> Pero en junio de 2015, esa rúbrica de la página web oficial ya no existe. ¿Quizá se ha borrado por la poca atención que causaba entre los usuarios de Facebook?

---

<sup>7</sup> Véase la imagen 1.

<sup>8</sup> Véase la imagen 4.



Imagen 4: Página web "Centenario de Octavio Paz" en Facebook (2014a).

Lo interesante es que otra página de Facebook, la de la Cámara de Diputados, tiene muchos más "Me gusta" clics que la que mencionaba antes. El día 13 de diciembre de 2014 han sido 4.487.<sup>9</sup> Hasta junio de 2015, esos "Me gusta" clics se han reducido a 4.371 sin que pudiéramos averiguar las razones concretas o percibir cuáles de los comentarios han sido borrados.

<sup>9</sup> Véase la imagen 5.



Imagen 5: Página web "Centenario del Natalicio de Octavio Paz" en Facebook (2014b)

La relativamente poca presencia y sobre todo la poca recepción en Facebook muestra que Paz puede ser un gran poeta y célebre intelectual, pero que al parecer no es el poeta de la generación Facebook. Quizá al menos la Secretaría de Educación Pública se dio cuenta de eso y regaló una antología de la obra de Paz a todos los alumnos del último grado de la secundaria del país, con un tiraje de 1.700.000 ejemplares.<sup>10</sup>

El panorama antes descrito cambia cuando nos fijamos en la presencia del Centenario en Twitter.<sup>11</sup> Aunque la mayoría de las contribuciones vienen de las instituciones que organizaron el Centenario y de otras entidades como embajadas mexicanas en todo el mundo, partidos políticos, centros culturales y periódicos, existe una presencia masiva de tuits de individuos más allá de los institucionales, sobre todo en los primeros días del Centenario –al fin y al cabo, Twitter es un medio que garantiza la atención inmediata, pero también el olvido rápido. La gran mayoría de los tuits individuales cita frases célebres del mismo Paz, y me parece significativo que muchos de esos tuits adquieran la función de una declaración política. Se citan frases de Paz que se refieren a la no violencia y a la posibilidad de resistencia política. La más citada es sin duda la siguiente: "Amar es combatir. Si dos se besan, el mundo cambia". En otras palabras: *make love, not war* –muchas de las personas que citan y comentan

<sup>10</sup> Véase Secretaría de Educación Pública (2014)

<sup>11</sup> Véanse los resultados bajo el hashtag "100dePaz" (<https://twitter.com/search?src=typd&q=%23100dePaz>).

a Paz en Twitter usan (¿y abusan?) de sus palabras para mostrar su inconformidad con la situación actual del país y sobre todo con la guerra contra los carteles de drogas. Pero el éxito de Twitter en comparación con la presencia en Facebook podría ser también el resultado de que muchos de los versos del Premio Nobel caben bien en el espacio reducido de un tuit –lo que es sin duda una ventaja para la recepción de la poesía en las redes sociales en Internet, y no solamente para la de Paz.

Si la página inicial oficial festeja a Paz como escritor e intelectual de corte universalista, la agenda, en cambio, se reduce casi exclusivamente al espacio nacional, y hay una abundante presencia de instituciones estatales.<sup>12</sup> Se enumeran las actividades de la Cámara de Diputados (cancelación del timbre conmemorativo y emisión de un billete de la Lotería Nacional, entre otras)<sup>13</sup>, y del Senado de la República (lecturas, conferencias y la presentación de la página web oficial).



Imagen 6: Cancelación del timbre conmemorativo en Salmerón (2014)

<sup>12</sup> Véase SEP / CONACULTA (2014b).

<sup>13</sup> Véanse las ilustraciones núm. 6 y 7. El timbre conmemorativo retoma la imagen del Paz intelectual que había analizado más arriba.



Imagen 7: Billete de la Lotería Nacional en Salmerón (2014)

Se añaden las actividades del Fondo de Cultura Económica, y el encuentro intelectual 'Octavio Paz y el mundo del siglo XXI' con ponencias de intelectuales de renombre, organizado por El Colegio Nacional, entre otros eventos como recitales y conciertos, todos ellos llevados a cabo en la capital mexicana. Aunque exista un enlace con actividades internacionales, ese se reduce a dos exposiciones y unas conferencias en Nueva York, Madrid y Varsovia.<sup>14</sup> Ese calendario nunca se actualiza en el curso de 2014, así que la gran mayoría de las actividades internacionales se excluye del programa oficial. En otras palabras: Octavio Paz se construye como intelectual universal, pero desde una mirada oficial estatal y desde una perspectiva centralista en la cual la capital cumple la función de centro absoluto del poder y de la vida cultural. Y aunque se destaque el universalismo de su obra sobre todo poética, lo que se festeja es el escritor en el ámbito nacional.

En la lista de los invitados especiales del Centenario, en cambio, se garantiza la internacionalidad de los eventos. Figuran escritores famosos de varios países, entre ellos los Premios Nobel Wole Soyinka, Derek Walcott y Jean Marie Gustave le Clézio, pero también académicos destacados que han colaborado con o trabajado sobre Paz, y de esa manera se fortalecen los lazos entre el mundo del arte y el académico.

Aparte de grandes eventos culturales y académicos como exposiciones, lecturas colectivas, congresos internacionales, y aparte de las nuevas ediciones de las obras de Paz, se organiza también una mayor visibilidad del poeta en el espacio público.

<sup>14</sup> Véase SEP/ CONACULTA (2014b).



Desfasado del centro al campo izquierdo el busto de Octavio Paz, desfasado del centro al campo derecho la leyenda "Premio Nobel de Literatura 1990". En el campo superior paralelo al marco el signo de pesos "\$" continuo el número "20", debajo el nombre OCTAVIO PAZ.

En el campo superior izquierdo el número 2010, en el campo superior derecho la ceca de la Casa de Moneda de México; en el exergo paralelo al marco el texto "VEINTE PESOS", arriba de éste, en semicírculo la leyenda "Todo es presencia, todos los siglos son este presente". El marco liso.

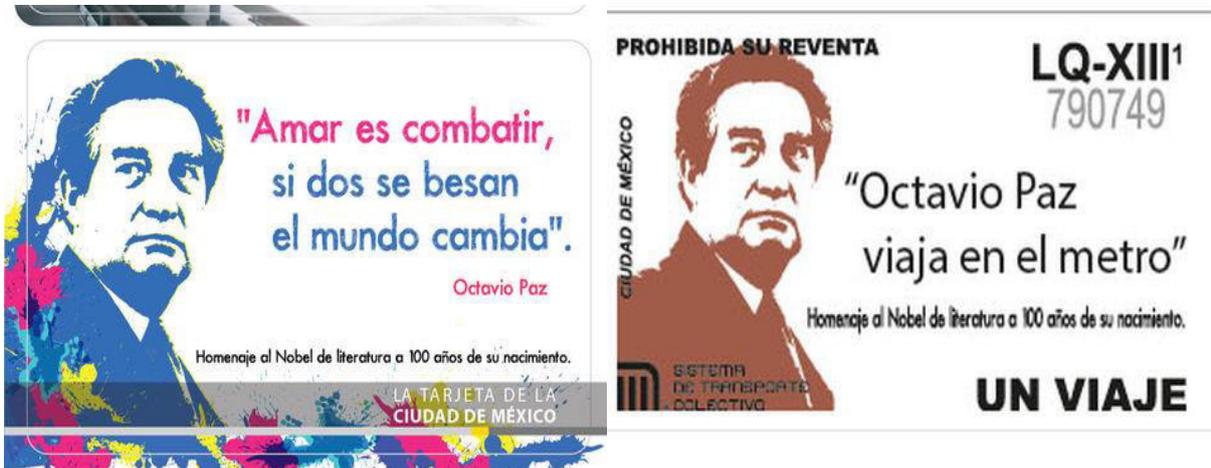


En la parte izquierda del campo, el retrato de juventud de Octavio Paz, de tres cuartos de perfil; a la derecha, la inscripción "Todo es presencia, todos los siglos son este Presente" (en tres líneas), tomada del poema Fuente del propio autor, a propósito del cambio de milenio (años 2000 y 2001), años en que fue acuñada esta pieza. En la parte inferior del campo aparece la firma del poeta y ensayista.

En el exergo, paralelo al marco, el año de acuñación; en el margen izquierdo la ceca M<sup>o</sup> y en el superior, en semicírculo, la denominación \$20 (veinte pesos).

Imagen 8: Moneda conmemorativa en Banco de México (s.f.)

El Banco de México emite una moneda conmemorativa de 20 pesos<sup>15</sup>, se emiten el billete de Lotería Nacional y el timbre ya mencionados, y el sistema de transporte público lanza una tarjeta electrónica y un boleto para el metro con el retrato de Paz.<sup>16</sup>



Imágenes 9 y 10: Tarjeta y boleto del sistema de transporte público en Milenio Digital (2014).

Además, la Universidad del Claustro de Sor Juana monta una ofrenda.<sup>17</sup> A nivel internacional, hay relativamente pocas actividades, sobre todo se organizan congresos en torno a la obra literaria. La mayor parte se lleva a cabo en países hispanohablantes, con una presencia

<sup>15</sup> Véase la imagen 8 (Banco de México s.f.).

<sup>16</sup> Véanse las imágenes 9 y 10.

<sup>17</sup> Véase Rodríguez (2014).

destacada de España donde se organizan exposiciones, lecturas, simposios y la presentación de un número especial de *Cuadernos Hispanoamericanos*.<sup>18</sup> Sobre todo el periódico *El País* mantiene presente la memoria de Paz en una serie de artículos.<sup>19</sup> Incluso la UNESCO se suma a las celebraciones.<sup>20</sup> Y por supuesto Google está presente –con un *doodle* el día del natalicio del Premio Nobel, *doodle* al cual se suman todos los países hispanohablantes menos Cuba y la Argentina.<sup>21</sup>



Imagen 11: *doodle* del 31 de marzo de 2014 en *Google*  
("100.º aniversario del nacimiento de Octavio Paz (nacido en 1914)")

En general, se puede afirmar que durante las celebraciones se puso énfasis en los aspectos estéticos de la obra de Paz y menos en sus posturas políticas, lo que forma parte de la estrategia de convertirlo en representante de la literatura mundial y poeta universal –universal en el sentido tradicional de una literatura mundial que sigue posturas estéticas y modelos formales de la literatura occidental, independientemente de la intertextualidad de los poemas y ensayos de Paz con respecto a literaturas orientales como las de la India y Japón, por ejemplo.

Con respecto a los debates político-ideológicos, es notable la tendencia de incluir a Paz en las corrientes que representa cada uno de los críticos que discuten su obra. Quisiera aclarar eso con unos pocos ejemplos. TeleSUR se une a las celebraciones declarando que, sin duda

<sup>18</sup> Véase Biblioteca Nacional de España (2014).

<sup>19</sup> Véanse los artículos que se encuentran en el sitio web de *El País* bajo el *tag* "Octavio Paz" ([http://elpais.com/tag/octavio\\_paz/a/](http://elpais.com/tag/octavio_paz/a/)).

<sup>20</sup> Véase Servicio de Prensa (2014).

<sup>21</sup> Véase la imagen 11. Para más información sobre los *doodles* de google véase <https://www.google.com/doodles/>.

alguna, Paz siempre había sido un hombre de izquierda que relacionaba las letras con la revolución y que incluso "murió siendo un hombre de izquierda" (TeleSUR 2014: s.p.). En un debate en Madrid, Mario Vargas Llosa realiza un repaso de la evolución política del escritor mexicano desde el poeta revolucionario hasta el que criticó "los fundamentos de las revoluciones rusa, cubana y china, y terminó abrazando la cultura democrática" (CNN México 2014: s.p.) –sin mencionar, en ese contexto de debate celebratorio, su propia polémica con Paz sobre la así llamada "dictadura perfecta" encarnada, según el novelista peruano, por el Estado priista. En el mismo evento, y como era de esperarse, Enrique Krauze afirma que "la sensibilidad liberal y democrática de nuestro país y de nuestro continente no sería la que es" (CNN México 2014: s.p.) sin las intervenciones de Octavio Paz.

Paz como revolucionario de la izquierda continental bolivariana, Paz como máximo representante de la ideología liberal o hasta neoliberal, Paz como figura ideal e idealizada de la conciencia democrática de todo un continente –todas esas posturas llevan a la consagración, pero también a la acaparación del poeta para cualquier causa política, y hacen desaparecer sus posturas políticas históricas y el desarrollo de ellas en nombre de cualquier postura ideológica que les sirve a los que lo quieren funcionalizar para sus propios intereses. En ese sentido, a Paz le está pasando lo mismo que a Simón Bolívar o a José Carlos Mariátegui, entre otros: todas las corrientes políticas, desde la izquierda hasta la derecha, usan y abusan de sus planteamientos ideológicos sin considerar el desarrollo concreto de su pensamiento político a veces contradictorio en sí. Para construir al intelectual universal y al poeta 'clásico', se tiene que hacer de él una figura ahistórica, sin contradicciones.

En lo que sigue, vemos qué actividades se realizan para conmemorar el Centenario del natalicio de José Revueltas. Por supuesto, tenemos que considerar que nace en noviembre, y por eso, las actividades al respecto han comenzado algunos meses más tarde que las del Centenario de Octavio Paz, lo que no permite todavía una comparación definitiva con el Centenario del Premio Nobel.

Lo primero que salta a la vista es el hecho de que las actividades en torno al Centenario de Revueltas no se coordinan desde la capital mexicana sino desde el estado de Durango, donde había nacido el día 20 de noviembre de 1914. Las actividades se realizan en el marco del festival anual que se dedica a los hermanos Fermín, Rosaura, Silvestre y José Revueltas, en su décima edición. Según la conferencia de prensa, el festival cuenta con unas 140 presentaciones de grupos artísticos, entre ellas funciones de ópera, conciertos, exposiciones, lecturas.



Imagen 12: Conferencia de prensa, apertura Festival Internacional Cultural en SEP / CONACULTA (2014c)

Además existe el "Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas"(este último organizado por CONACULTA), cuya edición de 2014 se dedica exclusivamente a trabajos sobre ese escritor, y se lanzan re-ediciones de sus obras literarias. En comparación con las conmemoraciones de Paz que en su mayoría se limitan al espacio del Distrito Federal, las de Revueltas se realizan en diversos estados de la República, pero se organizan en gran parte desde la provincia, desde la periferia de la vida cultural oficial del país, y muchas veces se incluyen en programas culturales ya existentes que ahora se dedican en parte o exclusivamente a la obra de Revueltas –no en menor grado por falta de recursos económicos.

CONACULTA no coordina las actividades, pero como en el caso de Paz, abre una página web del Centenario de Revueltas en cooperación con la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional de Bellas Artes, aunque lo hace a último momento, es decir, el mismo día en que se cumplen los 100 años del natalicio del escritor.



Imagen 13: Página web oficial del Centenario de José Revueltas  
(Secretaría de Cultura de la Ciudad de México 2014a)<sup>22</sup>

El diseño parece menos cuidadoso que el de la página web oficial del Centenario de Paz, se mencionan mucho menos actividades que en el caso de ese último, y no hay una presencia de invitados internacionales ni existe una integración de las redes sociales como Facebook o Twitter en esa página oficial del Centenario de Revueltas.

Lo que me parece incluso más significativo es la ausencia completa de las entidades políticas como el Senado de la República, la Cámara de Diputados, etc., entidades que cobran tanta presencia en el homenaje a Paz. Obviamente es más difícil para las autoridades que representan al Estado-nación incorporar a Revueltas en el canon de la literatura mexicana por su resistencia política que ha sido más consistente, duradera y sobre todo más radical que la de Paz.

Mientras que las instituciones del Estado-nación mencionadas antes faltan en el homenaje a Revueltas, el Gobierno del Distrito Federal está presente (Secretaría de Cultura de la Ciudad de México 2014a). Lo que me parece importante es el hecho de que la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México incluso equipara los Centenarios de Paz, Revueltas y Efraín Huerta dedicándoles el mismo espacio en su página web.

<sup>22</sup> La página web oficial de este sitio ya no existe. El enlace que se pudo rescatar en la bibliografía es un *cache* de la página oficial que contiene los textos mencionados (desgraciadamente no las imágenes en el sitio original).



Ilustración núm. 14: Página web de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México (2014a)

Al menos en ese rincón del mundo virtual, los tres escritores aparecen en un mismo nivel. Lo mismo pasa cuando los nombres de los tres escritores se inscriben en letras de oro en el muro de honor de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal.<sup>23</sup>

Obviamente, hay un trasfondo político que influye en ese tipo de (re-)presentación. Como en el caso del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución mexicana, cuando el Gobierno perredista del Distrito Federal puso énfasis en el festejo de la Revolución y el Gobierno panista en la Independencia, ahora los perredistas enfatizan la importancia de Revueltas y Huerta como poetas comprometidos al lado de Paz, mientras que el Gobierno priista realiza su homenaje sobre todo al poeta nacional o universal Octavio Paz. Aun así, Revueltas se describe sobre todo en términos ideológicos, como muestra la página web de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México que lo caracteriza como "hombre telúrico y convulso como sus letras" (Secretaría de Cultura de la Ciudad de México 2014a). Pero incluso en ese caso de un intelectual sumamente polémico y controvertido, hay tendencias de integración ideológica. Aunque uno podría percibirlo como un acto irónico *post mortem*, la Orquesta Sinfónica de Alientos de la Policía Federal le brinda un homenaje (Secretaría de Cultura de la Ciudad de México 2014b). Tengo mis dudas si a Revueltas le hubiera gustado ese gesto reconciliatorio.

Mientras que en el caso de Paz vimos una funcionalización de su obra ensayística para diferentes ideologías políticas y la consiguiente despolitización del autor, en el caso de Revueltas las cuestiones político-ideológicas se superponen al homenaje de la figura literaria.

---

<sup>23</sup> Véase Alejo (2014).

El énfasis de las publicaciones para su Centenario se da en los escritos políticos, y no es una casualidad que dos de sus nietos se quejen abiertamente de eso en una entrevista, pidiéndoles a las autoridades que se recuerden y valoren todas las facetas de su obra, y no solamente el lado político:

Los nietos del escritor que recibió el Premio Nacional de Literatura en 1943 y el Premio Xavier Villaurrutia en 1967, aseguran que "por alguna extraña razón, insistentemente se ha querido reducir a José Revueltas a los aspectos anecdóticos e incluso fantaseados de su biografía. Su centenario debe ser la ocasión propicia para evitar este tipo de inclinaciones y volver a leer su obra". Juan Cristóbal dice que independientemente de que sean los nietos, Revueltas es un gran escritor, novelista y cuentista. "Nos preocupa que se tome el centenario como un momento para solamente revisar el aspecto político, y se pierda su aspecto literario. Queremos que las nuevas generaciones no olviden que es un gran escritor. Nos interesa porque somos hijos de Andrea y nuestra madre se preocupó por sacar la obra póstuma de nuestro abuelo" (Aguilar Sosa 2014: s.p.).

Muchas de las actividades se anuncian con un tono reivindicativo que supone la falta de valorización de los criterios estrictamente estéticos de la obra literaria de Revueltas. Su nieta Gilda Cruz Revueltas, curadora de una exposición sobre su abuelo en la estación del metro "Bellas Artes", afirma

[...] que será hasta abril de 2015 cuando el Conaculta y el INBA organizarán una magna exposición que incluirá sus cartas, objetos personales, fotografías y fragmentos inéditos de sus películas resguardadas en la Universidad de Texas, en Austin. [...]Entonces, como se pospuso, señalamos que mi abuelo también merecía ser honrado en el Palacio de Bellas Artes y propusimos una magna muestra para abril de 2015, porque pensamos que mi abuelo se merece el Palacio, igual que Octavio Paz, porque (las autoridades culturales) lo querían confinar al Metro (Talavera 2014: s.p.).

En otras palabras: lo que pide ella es sacar a Revueltas del sótano y llevarlo a la luz del día para romper el silencio que reina todavía en torno a su obra literaria –silencio del cual no solamente se quejan sus nietos.<sup>24</sup>

Para terminar este primer intento todavía provisional de analizar los Centenarios de Octavio Paz y José Revueltas, quisiera comparar y contrastar los homenajes y sus funciones, tanto socio-culturales como políticas, resumiendo los resultados del análisis en un esquema que muestra las diferencias básicas de los festejos en torno a la vida y obra de cada uno de los dos escritores:

---

<sup>24</sup> Véase Talavera (2014: s.p.).

<b>Octavio Paz</b>	<b>José Revueltas</b>
Intelectual universal	Intelectual comprometido
Consagración (incluye posiciones afirmativas de los críticos)	Reivindicación (incluye posiciones críticas)
Obra definida por su estética	Obra definida por sus posturas político-ideológicas
Autor del canon universal occidental	Autor del canon de la literatura nacional
Homenaje desde el centro geográfico (D.F.) y político (Senado, SEP, gobierno federal)	Homenaje desde la periferia geográfica (Durango) y por la izquierda política (gobierno del PRD en el D.F.)

Tabla 1: Resultados de la comparación de ambos autores a nivel socio-cultural y político.

Mientras que Paz se construye como un intelectual universal, el énfasis en el homenaje a Revueltas queda todavía en su función como intelectual comprometido. Eso incluye el énfasis en los aspectos estéticos en el caso de Paz y las posturas ideológicas, en el de Revueltas. A diferencia del intento o quizá el comienzo del proceso de una mera reivindicación y canonización de la obra literaria de Revueltas a nivel nacional, el proceso de consagración que sufre Octavio Paz podría verse como una manera de borrar, para la recepción oficial y la conciencia pública, prácticamente todas las contradicciones –tanto las del individuo escritor como las sociales y políticas. Es un proceso en el que prácticamente todos –de la extrema derecha hasta la extrema izquierda– pueden acaparar al escritor para sus fines ideológicos específicos. No es casual, entonces, el hecho de que el homenaje a Paz se realiza desde el centro geográfico, político y cultural de la República, y el de Revueltas desde la periferia geográfica y desde el poder político local.

Parece que, con respecto al Centenario de Revueltas, el tiempo, pero también la tolerancia represiva (como la había llamado el filósofo alemán Herbert Marcuse en su famoso ensayo de

1965)<sup>25</sup>, permite incluir aun al crítico más arduo de la sociedad mexicana que siempre ha sido Revueltas en el canon de la literatura nacional (pero, y en eso existe la diferencia con la recepción oficial de la obra de Octavio Paz, sin consagración). Se logra, entonces, lo que en tiempos de vida del escritor no se había alcanzado: el proceso de su integración, al menos cultural, si no ideológica –pero todavía con dificultades, como muestra la poca presencia de las instituciones del Estado nacional en su homenaje.

El panorama antes descrito cambiaría incluso (aunque supongo que no mucho) si incluyéramos a Efraín Huerta en los Centenarios de escritores mexicanos nacidos en 1914. Si Revueltas se margina en comparación con el Premio Nobel Octavio Paz, Huerta se margina incluso en comparación con Revueltas. Pero eso ya es otra historia.

### **Bibliografía**

AGUILAR SOSA, Yanet (2014): 'Centenario de José Revueltas'. En: *El Universal*, 2 de junio. <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/las-polmicas-rondan-el-74389.html> [07.09.2015].

ALEJO, Jesús (2014): 'Huerta, Revueltas y Paz, en letras de oro en la ALDF'. En: *Milenio*, 25 de marzo. [http://www.milenio.com/cultura/ALDF-Octavio\\_Paz-Efrain\\_Huerta-Jose\\_Revueltas-centenarios\\_0\\_268773309.html](http://www.milenio.com/cultura/ALDF-Octavio_Paz-Efrain_Huerta-Jose_Revueltas-centenarios_0_268773309.html) [31.07.2016].

ASOCIACIÓN MANUEL ÁLVAREZ BRAVO (2014): 'Manuel Álvarez Bravo. Años setenta'. En: *manuelalvarezbravo.org*. <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/setenta.php> [30.06.2015].

BANCO DE MÉXICO (s.f.): 'Monedas de 20 pesos conmemorativas'. En: *banxico.org.mx*. [http://www.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/informacion-general/billetes-y-monedas-de-fabricacion-actual/billetes-y-monedas-de-fabricacion-actual/monedas/moneda-20-pesos-conmemorativa.html#OPaz\\_2000](http://www.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/informacion-general/billetes-y-monedas-de-fabricacion-actual/billetes-y-monedas-de-fabricacion-actual/monedas/moneda-20-pesos-conmemorativa.html#OPaz_2000) [13.12.2014].

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (2014): 'Centenario Octavio Paz 1914 – 2014'. En: *Biblioteca Nacional de España*. <http://www.bne.es/es/Actividades/2014/Marzo/OctavioPaz/> [30.06.2015].

CNN MÉXICO (2014): 'Vargas Llosa, Savater y Krauze conmemoran el centenario de Octavio Paz'. En: *expansion.mx*, 27 de mayo. <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2014/05/27/vargas-llosa-savater-y-krauze-conmemoran-el-centenario-de-octavio-paz> [30.06.2015].

FACEBOOK (2014a): 'Centenario de Octavio Paz'. En: *facebook.com*, 13 de diciembre. <https://www.facebook.com/CentenarioDeOctavioPaz?fref=ts> [13.12.2014].

FACEBOOK (2014b): 'Centenario del Natalicio de Octavio Paz'. En: *facebook.com*, 13 de diciembre. <https://www.facebook.com/homenajeoctaviopaz/?fref=ts> [13.12.2014].

MARCUSE, Herbert (1969): 'Repressive Tolerance'. En: Robert Paul Wolff / Barrington Moore / Herbert Marcuse: *Critique of Pure Tolerance*. Boston: Beacon Press, 95-137.

---

<sup>25</sup> Véase Marcuse (1969).

MILENIO DIGITAL (2014): 'Con tarjeta, boleto y homenajes, conmemora Metro a Octavio Paz'. En: *Milenio*, 29 de marzo. [http://www.milenio.com/df/homenajes-conmemora-Metro-Octavio\\_Paz-tarjeta-boleto\\_0\\_271173020.html](http://www.milenio.com/df/homenajes-conmemora-Metro-Octavio_Paz-tarjeta-boleto_0_271173020.html) [31.07.2016].

RODRÍGUEZ, ANA MÓNICA (2014): 'Dedican un altar monumental a Sor Juana y Octavio Paz'. En: *La Jornada*, 1 de noviembre. <http://www.jornada.unam.mx/2014/11/01/cultura/a05n1cul> [31.07.2016].

SALMERÓN, Santiago (2014): 'Sesión Solemne y cancelación de timbre postal por el centenario del natalicio de Octavio Paz'. En: *web.archive.org*, 20 de marzo. <http://web.archive.org/web/20140526053828/http://fidprensa.mx/sesion-solemne-y-cancelacion-de-timbre-postal-por-el-centenario-del-natalicio-de-octavio-paz/> [31.07.2016].

SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (2012): '1810 und 1910 im Jahr 2010: Repräsentationsformen der Erinnerung in Mexiko'. En: Frank Leinen (ed.): *México 2010. Kultur in Bewegung – Mythen auf dem Prüfstand*. Düsseldorf: Düsseldorf University Press, 79-106.

SECRETARÍA DE CULTURA DE LA CIUDAD DE MÉXICO (2014a): 'José Revueltas: hombre telúrico y convulso como sus letras'. En: *web.archive.org*, 4 de junio. <http://web.archive.org/web/20140604101743/http://www.cultura.df.gob.mx/centenarios/index.php/jose-revueltas> [30.06.2015].

SECRETARÍA DE CULTURA DE LA CIUDAD DE MÉXICO (2014b): 'Concierto. Centenario del natalicio de José Revueltas'. En: *mexicoescultura.com*, 23 de noviembre. <http://www.mexicoescultura.com/actividad/122813> [30.06.2016].

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA (2014): 'Comunicado 202.- Publicó SEP antología de Octavio Paz para alumnos de tercero de secundaria'. En: *gob.mx*, 11 de julio. <http://www.gob.mx/sep/prensa/comunicado-202-publico-sep-antologia-de-octavio-paz-para-alumnos-de-tercero-de-secundaria> [13.12.2014].

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA / CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES (2014a): 'Centenario de José Revueltas 1914 – 2014'. <http://www.conaculta.gob.mx/joserevueltas/> [30.06.2015].

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA / CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES (2014b): 'Centenario de Octavio Paz, 1914 – 2014'. En: *web.archive.org*, 10 de marzo. <http://web.archive.org/web/20140310170928/http://www.octaviopaz.mx/> [30.06.2016].

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA / CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES (2014c): 'Dedican Festival Internacional Cultural al centenario del natalicio de José Revueltas, en Durango'. En: *conaculta.gob.mx*, 3 de septiembre. <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=35852> [30.06.2015].

SERVICIO DE PRENSA [UNESCO] (2014): 'UNESCO celebra el centenario del natalicio de Octavio Paz'. En: *unesco.org*, 30 de octubre. [http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/unesco\\_celebra\\_el\\_centenario\\_del\\_natalicio\\_de\\_octavio\\_paz/#.VGNvOWeYaUk](http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/unesco_celebra_el_centenario_del_natalicio_de_octavio_paz/#.VGNvOWeYaUk) [31.07.2016].

TALAVERA, Juan Carlos (2014): '(1914-1976) un siglo de José Revueltas'. En: *Excelsior*, 20 de noviembre. <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/11/20/993392> [30.06.2015].

TELESUR (2014): 'México celebra el primer centenario de Octavio Paz'. En: *telesurtv.net*, 30 de marzo. <http://www.telesurtv.net/news/Mexico-celebra-el-primer-centenario-de-Octavio-Paz--20140330-0041.html> [30.06.2015].

**José Revueltas y Octavio Paz, dos formas de relación.  
Una mirada desde los medios de comunicación masiva**

**Dr. Tanius Karam Cárdenas**  
**(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)**  
**UC-Mexicanistas**

**1. El 'intelectual' y los medios de comunicación**

Esta no es propiamente una ponencia literaria, en el sentido convencional, ya que formalmente analizo las relaciones entre los autores homenajeados en este dossier y su relación con los medios de información colectiva, más que propiamente su obra. Parto de la idea de que dicha relación permite un determinado tipo de "visibilidad-decibilidad" (para usar las categorías de Gerard Imbert), lo que impacta sobre la recepción pública de cualquier actor social y, también, desde una perspectiva más socio-cultural y comunicativa.

Referir el vínculo con los medios supone construir un modelo de relación entre dos términos que necesariamente requieren un tratamiento: los 'intelectuales' y las instituciones mediáticas. Por ello el objetivo de este texto es doble: acercarnos a ese modelo teórico de relación –en el cual no nos detendremos demasiado– y propiamente la descripción de los autores recordados en sus centenarios (Octavio Paz y José Revueltas) con respecto a los medios, al menos en tres aspectos: (a) Relación, vínculo con las instituciones mediáticas: la prensa en primer lugar, y luego los medios audiovisuales; (b) el concepto propiamente o las referencias aludidas de estos autores a los medios masivos; y (c) la presencia, y propiamente los juicios que los medios e instituciones pudieron haber resumido de estos autores.

**1.1. Presentación**

La constitución de los intelectuales pasa por una determinada estructura en cada sociedad. "Ser intelectual", con todos los sentidos que puede asumir este término, se vincula a unas prácticas, comportamientos; por ejemplo, la de participar en los medios de información colectiva. El intelectual para constituirse como figura social y política tiene que ejercer influencia; difundir efectivamente las ideas es algo tan importante como el producirlas. Más aún, en muchos casos la sola difusión de éstas no es suficiente ya que dentro de la estructura social existen canales más conducentes que otros; dicho de otra manera, diarios o revistas más idóneas que otras en la tarea de extender o influir a otros. En este apartado introducimos el debate sobre la relación intelectuales-medios de información que, si bien es un aspecto

importante, no agota, como veremos más adelante, lo que genéricamente llamamos "perspectiva comunicológica"; en ese sentido la relación con los medios cubre un aspecto mediático que forma parte del comunicológico y que es necesario como introducción.

Hoy día resulta casi imposible pensar en algún intelectual de mediano peso que no haya escrito alguna vez en un diario de referencia dominante, lo que permite no solamente llegar a un número de lectores sino, y sobre todo, a las elites políticas y económicas, así como al resto de la comunidad de intelectuales. Para poder publicar en estos diarios de referencia dominante (*El País* en España, un tiempo *Página 12* en Argentina, *El Nacional* en Venezuela o *Reforma* en México), no basta con tener algo importante que decir y saber utilizar los códigos de enunciación, referencia ideológica propios de cada medio de comunicación, sino que hay que tener un sistema de relaciones previas que permiten el acceso a la institución editorial. El intelectual necesita utilizar los medios básicamente por la necesidad de llegar a públicos más amplios, porque en ocasiones, a falta de otros medios o revistas interdisciplinarias, el diario o la revista es el mejor medio para esta labor de presencia en el espacio público, de visibilidad como grupo (tal como sucedió en el caso Dreyfus), y de rapidez entre la enunciación y la producción del enunciado que permite otro modo de interacción con el lector, a diferencia de lo que sucedía con la lectura de los libros.<sup>1</sup>

Los "intelectuales" pretenden llegar a un público más amplio; su actividad tendría poco sentido sin algún tipo de proyección pública, la cual puede lograrse por vías indirectas (educación, efecto de algunas investigaciones, algunas obras), pero lo que el intelectual pretende es tener un grado de influencia directa sobre los problemas de su tiempo, y para ello necesita no sólo asesorar directamente a elites políticas, sino llegar a un público vasto.

Los intelectuales tienen una historia de vínculo con los medios de información colectiva de más de 150 años. En un principio casi todos escribieron o difundieron sus ideas mediante la prensa escrita, en un siglo en el que este era el medio más importante para ir constituyendo la opinión pública, pero también visibilizar grupos, ejercer presión sobre las elites, etc. La actividad del escritor y del periodista fueron subsidiarias, y no hubo propiamente un escritor – al menos reconocido como tal en los manuales de historia de la literatura– que no escribiera o tuviera algún grado de presencia en la prensa; en México tenemos muchos prototipos de periodistas-escritores en el siglo XIX: el primero de ellos fue Fernández de Lizardi, quien subrayó aún más la función educativa que debía tener la prensa y la literatura; pero prácticamente todos los autores importantes realizaron una importante actividad en algún tipo de prensa.

---

<sup>1</sup> Véase Uriarte (1996).

Con el arribo de los medios electrónicos audiovisuales a partir de la tercera década del siglo XX, la correlación intelectuales-medios cambió. Desde mediados del siglo XX se ha hecho evidente que los tradicionales medios de difusión de su producción deben ser combinados con los nuevos medios icónicos y auditivos; los medios impresos han dejado de ser insuficientes para conseguir influencia y no basta con escribir en prensa para presumir algún tipo de influencia en sectores más amplios. Para usarlos, no pocos intelectuales educados antes de la popularización de la radio y la TV (todos los nacidos antes de 1920) tuvieron que superar los prejuicios contra la imagen y aprender a reconocer las posibilidades que estos dispositivos presentaban. Una vez superada esta etapa se produjo una mayor relación entre los intelectuales y los medios electrónicos, y no pocas veces ahora se cayó en el otro extremo de la relación: la búsqueda de la notoriedad por ella misma. Jonson, de forma un poco exagerada, analizaba el abandono de los intelectuales franceses de las revistas eruditas y de los debates serios para pasarse al *pop*; refiriéndose a los intelectuales franceses, Jonson señalaba que "el moderno aspirante a intelectual ambiciona publicar en *Le Nouvel Observateur*, *le Point* y *Le Monde*, no en *Annales* o *Tel Quel*, y el culmen de sus aspiraciones es aparecer en televisión" (Jonson en Uriarte 1996: s.p.).

## **1.2. ¿Intento de tipología? Modos de relación Intelectuales / MIC**

Si bien por medio se puede entender llanamente a la prensa, cine, radio y TV –por orden de aparición histórica–, hay que señalar que los medios suponen unas coordenadas generales de los "viejos" medios: (a) son instituciones complejas; (b) dirigen sus mensajes a públicos heterogéneos; (c) generan mensajes a partir de medidas de gusto generales que garanticen cierto grado de aceptación en esos públicos diversos e indiferenciados; (d) los medios suponen un tipo de organización centralmente planificada. Estas características se han ido modificando sustancialmente con el desarrollo de las ahora llamadas "nuevas tecnologías"; pero, al igual que nuestros como autores Paz y Revueltas en realidad tuvieron poco contacto, sobre todo Paz, quien murió en 1998 y supo del internet, a diferencia de Revueltas muerto 20 años atrás.

En cuanto a las respuestas que los intelectuales han dado a su relación con los medios, nos parece encontrar cinco modalidades (no son las únicas) que pueden ayudar a usar esas categorías descriptivas para representar modalidades de vínculo entre el ejercicio de la palabra y las ideas, con el de la presencia-visibility que ofrecen los medios, con la debida influencia en la opinión pública y el ejercicio de la política que también conlleva:

(a) La primera de ellas es el 'crítico voraz'; se trata de un contestatario en cuanto a la imposibilidad de una racionalidad alternativa dentro del discurso de los medios. Esta crítica

tiene la intención de denunciar la complicidad de los medios. Una de las respuestas más interesantes con respecto a la relación entre medios masivos e intelectual la tenemos en autores como el estadounidense Wright Mills, intelectual ferozmente independiente con una apasionada visión social y notable capacidad para comunicar sus ideas por medio de una prosa directa y sugestiva. Wright Mills hablaba de la importancia de desenmascarar a los medios y romper los estereotipos de visión; los mundos de arte de masas y pensamiento de masas se adaptan cada vez más a las exigencias de la política; por este motivo la solidaridad y el esfuerzo intelectuales han de centrarse, según Mills, en la política; si el pensador no se vincula personalmente al valor de la verdad en la lucha política, tampoco estará en condiciones de afrontar responsablemente el conjunto de su experiencia viva.<sup>2</sup> Mills coloca el acento no solo en materia de comunicación social, en una actitud fundamental, la actitud desenmascaradora o alternativa que representa el intelectual, quien por todos los medios trata de decir la verdad. En cada situación social concreta el intelectual está llamado a mostrar otras visiones distintas a las que los poderes quieren vehicular, y a confrontar las visiones dominantes, desenterrar lo olvidado, establecer relaciones que se encontraban negadas, señalar cursos alternativos de la acción.

(b) Un segundo rango de respuestas<sup>3</sup> un eje que podemos llamar 'pragmático-funcional'. Se trata de autores que por lo general en sus escritos y obras critican a los medios pero que los utilizan, aparecen en ellos, se vinculan incluso a los empresarios de la comunicación, pero mantienen un cierto estatuto de independencia que evita el conflicto cognitivo (solamente) en algunos grupos. Pensamos por ejemplo en el Nobel Octavio Paz, quien en muchos de sus escritos enjuicia a los medios masivos y critica su influencia en la cultura occidental, pero que tuvo, sobre todo los últimos 20 años de su vida, una enorme presencia mediática en las industrias dominantes de comunicación. Esta actitud se traduce con una presencia sostenida, calificada por no pocos de inescrupulosa, sobre todo en la época de la complicidad declarada entre la televisión privada y el gobierno, lo que también contradice una actitud asociada a la libertad de pensamiento, crítica social y distancia de los poderes.

(c) Vemos en el tipo "b" dos matices: de un lado, el extremo, que podríamos tipificar de manera muy general una especie de *intelectual light* en el que el adjetivo más que 'ligero' se traduce por 'efectivo', mediático, que rápidamente sabe generar alguna sintonía con los oyentes o televidentes; se trata de un enunciador *prêt-à-porter* en su difusión, dispuesto en cualquier situación y con habilidad para adaptarse a cualquier público, así con una aguda visión que detecta sobre todo lo que el otro quiere o desea escuchar. *Light* no necesariamente

---

<sup>2</sup> Véase Mills en Said (1996: 38).

<sup>3</sup> Véase Mills (1971).

significa engaño o superficialidad (aunque pueda implicar eso), sino como forma de organicidad; ya que no legitiman un grupo, una línea de pensamiento o ideología, sino sobre todo una forma de estar y ver, una representación o efecto de una imagen, más que un pensamiento autónomo sostenido éticamente. El *intelectual light* es básicamente imagen, ostensión: hablar de cualquier cosa, en cualquier lugar, defienden demandas generales contra las que casi ningún ser humano diría que no (la ecología, el desarrollo sustentable, el respeto a los pueblos indígenas...). Esta formación ha sido potenciada sobre todo por el imperio de los medios. Regis Debray (2001) ha hecho una crítica agria a la participación desmedida de los intelectuales en los *mass media*: "Ellos son personas que quieren poder. Stendhal no ejerció influencia alguna entre sus contemporáneos. Escribió libros. Creó un cuerpo de trabajo" (Debray en Uriarte 1996: 6).

(d) Del otro lado del 'pragmático-funcional', tenemos una visión que guarda una mayor distancia, no pierde la crítica a los medios y tiene en ellos una presencia muchísimo más selectiva y cuidada. En una entrevista que Jacques Derrida da poco antes de morir, expone las formas de una utilización dirigida; un intelectual que por principio tiene como criterio no dar entrevistas, ni aparecer en los medios o hacerlo lo menos posible.<sup>4</sup> En ese sentido, Derrida apelaba por una guerra de la inteligencia y critica a quienes no soportan la impaciencia mediática y ceden a la menor provocación para ver su imagen reflejada en el aparador de la pantalla electrónica. Su crítica a la TV no es en ella misma, sino a la desconfianza en la manera como ella se pone en escena, como una figuración de otra cosa, distinta a la que aparece.

(e) Por último tenemos una respuesta que, a falta de mejor término, llamamos 'posmoderna'; es una respuesta original y menos frecuente, que por lo general viene de cierto tipo de personajes públicos con un gran conocimiento de la vida cultural del país, periodistas amantes del detalle en la crónica de las costumbres; figuras emblemáticas que han conquistado ya una presencia en los medios tradicionales, pero que lejos de renegar a la imagen, la analizan, saben adaptarse a ella y por obra de su talento adquieren un reconocimiento por esta vía. Dos ejemplos mexicanos de este tipo de intelectual creemos ubican a Salvador Novo y su discípulo no asumido, Carlos Monsiváis. Ambos cronistas señeros, profundos conocedores de los medios masivos, con una presencia más que provocada, provocante. Presencia y relación escurridiza que se niega a clasificaciones; críticos voraces y amantes de la producción, la imagen, la presencia, heterodoxia en la relación compleja. Más que el debate mezquino sobre "a favor" y "en contra" superado en toda medida

---

<sup>4</sup> Véase Bourmeau et al. (2004).

por este grupo, hallamos vínculos e intersecciones que muestran sobre todo a los medios en situación; ambos también poseen una presencia mediática muy frecuente, pero logran mantener un cierto estatuto de prestigio y reconocimiento (no siempre de independencia con respecto al poder, sobre todo en el caso de Novo). Este modelo de intelectual es original, genera resquemor en algunos, y casi nunca el receptor queda indiferente ante su actividad y obra. Su presencia pública es muy marcada, como lo es la abundancia de su obra.

Estos modos de relación no son únicos. Los proponemos como hipótesis que nos permitan adentrarnos un poco más en la escurridiza relación medios masivos/intelectuales, con lo que incluso de problemática puede tener la expresión hoy día de "intelectual". Estos cinco modos de relación no son únicos, y tampoco se excluyen entre sí. Cada figura pública tiene matices propios y demanda un análisis particular, pero eso no impide identificar agrupaciones amplias de algo que forma ya un tipo de relación, estructuras de comportamiento susceptibles de ser analizadas, por ejemplo mediante los vectores lógico-semánticos de la semiótica que hemos publicado en otros textos.<sup>5</sup>

## **2. Doble descripción a dos tiempos**

### **2.1. Octavio Paz y su relación con los medios masivos**

#### **2.1.1. Primer recuento**

Las características de la obra de Octavio Paz parece que permiten una segmentación relativamente clara con relación a las etapas de su vida. Al menos así lo propone Ruy Sánchez (1990) en su introducción al poeta. Ello no significa la ausencia de movimiento en su interior. En Paz, autor con tendencia a la claridad, que no ausente de contradicciones, esos movimientos bio-bibliográficos conceptuales parecen ubicarse claramente. Proponemos el siguiente recorrido, que retoma en parte el propuesto por Ruy Sánchez, a lo que añadimos un acento mediático que vea las particularidades de la trayectoria paciana con relación a las instituciones mediáticas:

(a) *Primeras letras (1931-1943)*. Paz es un poeta como muchos otros desean serlo y tiene una conciencia más o menos temprana de esa vocación. En 1931 ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria, que es un núcleo importante, un lugar de convergencia donde el autor tiene contacto prácticamente con todos los grupos culturales y las figuras más brillantes de la historia intelectual de la ciudad (Huerta, Pellicer, Villaurrutia...). Ahí funda la primera de muchas revistas (*Barandal*, 1931-1932).

---

<sup>5</sup> Véase Karam (2004a, 2004b).

(b) *Segunda etapa (1944-1958)*. Después de un tiempo en Los Ángeles se instaló en Berkeley, donde conoció la poesía inglesa. Tuvo una época de problemas económicos, hizo trabajos varios. Acepta escribir un trabajo sobre José Juan Tablada que había muerto en Nueva York. Ingresa al servicio exterior en 1945, y en 1949 publica su primer libro importante. En 1952 el diplomático deja París, pasa ese año entre Nueva Delhi, Tokio y Ginebra. Entre 1953 y 1958 el autor regresa a ciudad de México; es una época que se consolida como gran figura pública, puente de la cultura nacional con otras culturas. Critica el realismo socialista, el nacionalismo todavía en boga, y se junta con jóvenes escritores (como Carlos Fuentes) que parecen imprimir nuevos bríos a la literatura mexicana. Impulsó la *Revista Mexicana de Literatura*.

(c) *Tercera etapa (1959-1970)*. En 1959 el autor tiene 45 años y comienza a vivir de manera diferente; pasará el siguiente decenio entre Francia e India, donde sus búsquedas vitales y creativas tienen una dosis de plenitud. Paz no es ajeno, sobre todo en sus ensayos (tanto literarios como sociales), a los nuevos signos de los tiempos, la preocupación por el lenguaje, los nuevos cambios en la cultura. A partir de 1962 es embajador de la India y su poesía va a adquirir un nuevo sello y presencia, es tal vez en esta época donde inicia su internacionalización. Su estancia en India termina con el incidente muy conocido: su renuncia como protesta a los hechos del 2 de octubre; Paz renuncia a ser representante diplomático de su gobierno.

Entre 1968 y su regreso a México a principios de los setenta, Paz da conferencias en varios países como en la Universidad de Austin, de la cual saldrá *Posdata* (1970) o las que dará en Harvard, de las que va a salir después *Los hijos del limo* (1974). Dos regresos marcados por dos estados de ánimo, así lo explica: "En la década de los cincuenta, cuando regresé, lo importante era expresar a México. En mi regreso de los setenta lo fundamental era reflexionar sobre México para cambiarlo..." (Paz en Ruy Sánchez 1990: 105).

(d) *Cuarta etapa (1971-1990)*. En los setenta, aparte de las dos grandes empresas periodísticas (las revistas *Plural* y luego *Vuelta*), aparece su libro sobre ensayo político más importante: *El ogro filantrópico* (1979). A finales de los setenta aparece el célebre debate con Carlos Monsiváis, y la prensa aparece, sin pretenderlo, como un espacio inusitado de diálogo y debate, en un ejercicio no frecuente hasta entonces en el campo cultural y el discurso de prensa. Paz es ya desde los ochenta más que un escritor consagrado; es la imagen de la cultura, el cacique cultural, su presencia televisiva se concreta en series como 'Conversaciones con Octavio Paz' (1984) y 'México en la obra de Octavio Paz' (1989), programas lúcidos y portentosos, pero que producen sentimientos encontrados en no pocos lectores. El recorrido

sigue: en 1990 organiza el encuentro patrocinado por Televisa, 'El siglo XX: la experiencia de la libertad', un debate televisado por la revista *Vuelta* en el que prestigiosos analistas de nivel internacional reflexionan sobre las transformaciones sociales y la caída del socialismo real. Después del 'Encuentro', viaja a Nueva York. Dos semanas más tarde recibe la noticia: es Premio Nobel de Literatura.

(e) *Quinta etapa (1990-1998)*. En esta década Paz es un autor más que consagrado que se convierte en el ojo del huracán: el conflicto con Fuentes a finales de los ochenta, el *impasse* con Vargas Llosa por sus declaraciones sobre la dictadura perfecta y un largo etcétera revelan un aspecto de la personalidad polémica y contradictoria del autor.

Es difícil resumir en pocas líneas el legado de Paz: en primer lugar, sin duda su compromiso con la renovación del lenguaje, la actualización de la poesía mexicana, le preocupa la modernidad, la vanguardia, la actualiza y la parafrasea. Su empresa periodística es un diálogo permanente sobre México y el mundo; hay que ver en él a un interlocutor imprescindible del diálogo universal, entre la cultura nacional y la mundial; visibiliza al país (y acaso sea uno de sus escritores más conocidos) pero ayuda a tener una visión distinta de él, así como ayuda a la cultura mexicana a tener una visión más compleja de otras culturas.

### **2.1.2. Visión de los medios**

Creemos que como muchos autores de su generación, es paradójica; crítica, o muy crítica a un nivel, pero al mismo tiempo, como hemos visto en el recuento, suma de un ajuste y acomodados en una relación muy difícil de definir. La visión de Paz no necesariamente es coherente, unitaria, y remite a distintos momentos; a diferencia de Revueltas que, como mencionaremos más adelante, parece de 'una pieza' en su relación con los medios, en Paz es posible distinguir actitudes distintas, porque el uso y concepción de los medios es igualmente variado, sin que ello suponga conceder un pensamiento sólido en cuanto a los medios, su sociología o su perspectiva política. Pongamos algunos ejemplos, siguiendo un criterio cronológico.

En 1968, dentro de las cartas que envió a la Secretaría de Relaciones Exteriores a propósito de su renuncia como embajador en India (1968) después de la matanza de Tlatelolco, hace algunas menciones sobre los medios. Es ese Paz crítico, acaso único quien en Álvarez Lima (2014) comenta:

La reforma de nuestro sistema político, según ya dije, requiere no sólo realismo sino imaginación política. Necesitamos encontrar formas de participación política y económica que den a los ciudadanos, especialmente a los jóvenes, ya sean estudiantes u obreros, la posibilidad de discutir los asuntos públicos y de colaborar efectivamente en su resolución.

Un ejemplo de estas formas nuevas de participación que debemos inventar: la situación de los medios de información pública en nuestro país. Resulta escandaloso que la radio y la televisión sean todavía propiedad privada y que constituyan un negocio como cualquier otro. Al mismo tiempo, su nacionalización no sería un verdadero remedio: el monopolio del Estado en materia de información no es menos peligroso que el de los negociantes. El ejemplo de Rusia y aun el de Francia no recomiendan la nacionalización. Una solución intermedia consistiría en substituir el concepto de *propiedad* por el de *uso*: los que deben dirigir la radio y la televisión son aquellos que efectivamente la usan, es decir, los productores y los consumidores. La creación de consejos u otros organismos que se encargasen de la dirección de los programas de radio y televisión podría ser un experimento en la democracia social de la participación. Estos consejos estarían compuestos por la representación del Estado y, en seguida, por la de los radioyentes y televidentes, los maestros, los hombres de ciencia, los escritores y los poetas, los músicos, los artistas, los técnicos en radio y televisión, los periodistas... en suma, por todos aquellos que participan efectivamente en la función informativa, ya sea como emisores o receptores. Se aseguraría así no sólo la libertad de información sino el derecho que todos los ciudadanos tienen a usar de la facultad humana por excelencia: hablar, oír y responder... El caso de la radio y la televisión es un pequeño ejemplo del tipo de reformas que, aunque sea de una manera confusa y poco articulada, desea la juventud mexicana (Paz en Álvarez Lima 2014: s.p.).

El 24 de julio de 1979 Paz lee el texto 'La edad de la Televisión' durante el 'Segundo Encuentro Mundial de la Comunicación' celebrado en Acapulco. Y luego una siguiente versión titulada 'Televisión: cultura y diversidad' que aparece en *Hombres en su siglo y otros ensayos* de 1984. En las *Obras Completas*, la edición que seguimos, vemos una nota en la que Paz aclara que la prensa leyó mal su texto en el sentido de interpretar que él habría deplorado la televisión privada y condenado a la estatal. Paz advierte que él no distinguió entre público y privado, y que solo se refirió al modo de usarlas, ya que para ambas pidió mayor pluralidad y diversidad; señala en la nota aclaratoria:

Abogué por la imaginación, la crítica y el respeto a las minorías. Un día después, durante el coloquio con el público elogí el sistema dual británico: a la televisión privada porque no está regida únicamente por el *rating* ya que, sin desdeñarlo, también ofrece al público programas, imágenes e ideas que, aunque hoy sean minoritarias, quizá no lo serán mañana; a la televisión estatal no sólo por la excelencia de muchos de sus programas sino por su independencia frente al gobierno. Televisión estatal no es sinónimo de televisión gubernamental (Paz 1996: 649).

En este texto, Paz repasa su concepto de cultura, básicamente diferenciándola de civilización; luego –más interesante para nuestro enfoque– revisa los modos de relación entre "alta cultura" y "cultura popular", en lo que quiere ver, por los ejemplos que pone, no una oposición y sí un cierto maniqueísmo, entre lo que es un proceso más complejo, un vaivén en el que estos conceptos forman parte de un continuum.

Paz explica, a propósito de la relación democracia y desarrollo, que el eje sobre el que debe girar la modernidad es la democracia, que el fundamento de esta es la conversación, la palabra

hablada, la comunicación; en sociedades tan grandes los medios, la TV en concreto, deben facilitar el diálogo social permitiendo la libre crítica y el respeto a las minorías.

[...] En las sociedades modernas, enormes y complejas, la televisión tiene dos posibilidades. La primera: acentuar y fortalecer la incomunicación, por ejemplo, cuando magnifica la autoridad y hace del Jefe una divinidad que habla pero no escucha. Asimismo, la televisión puede hacer posible el diálogo social reflejando la pluralidad social, sin excluir dos elementos esenciales de la democracia moderna: la libre crítica y el respeto a las minorías. La televisión puede ser el instrumento del César en turno y así convertirse en un medio de incomunicación. O puede ser plural, diversa, popular en el verdadero sentido de la palabra. Entonces será un auténtico medio de comunicación y universal (Paz1996: 657s.).<sup>6</sup>

Un segundo texto, continuación de 'Televisión: cultura y diversidad', fue leído en el 'Primer Seminario Internacional de Comunicaciones' el 21 de octubre de 1980 en Cocoyoc, Morelos, y también va a aparecer originalmente en *Hombres en su siglo y otros ensayos* (1984). Este texto aborda de entrada el tema de la comunicación, revisa la confusa afirmación que da un valor total a la comunicación en cuanto su importancia y presencia dentro de la cultura y mundo contemporáneo. Comenta también la idea de intercambio de bienes y mujeres en la antropología estructural de Levi-Strauss, a la que contrapone con algunos matices –en el contexto de las sociedades primitivas en las que el antropólogo belga las estudió– la del también antropólogo, éste francés, Pierre Clastres, y que da el fundamento, otra vez, para una definición casi estética de la comunicación. El texto avanza hacia un modo de entender los vínculos entre comunicación y sociedad, e identificar los dos polos: el exterior, hacia otros grupos cuya distorsión es la guerra; hacia el interior, que es para vencer el silencio, las diferencias –cuando aparece el Estado– con el soberano. El dilema entre estos polos se resuelve en el texto así:

La idea de la sociedad como un sistema de comunicación debería modificarse introduciendo las nociones de diversidad y contradicción: cada sociedad es un conjunto de sistemas que conversan y polemizan entre ellos. Ni la pluralidad ni la enemistad atentan contra la unidad: los sistemas se resuelven en un sistema de sistemas que conversan y polemizan entre ellos (Paz 1996: 661).

Paz critica ahora al por entonces muy famoso gurú de las tecnologías, el canadiense Marshall McLuhan, e invierte su aforismo: los medios no son el mensaje; los medios son la sociedad, y añade polémicamente que cada medio, por sí mismo, es una sociedad. Piensa que no hay propiamente "lenguaje del cine", es una metáfora, y establece a lo largo del texto la distinción entre lenguaje y medio de comunicación. El texto es interesante en tanto que es uno de los ejemplos en la literatura paciana por explicar una idea amplia de comunicación, y en la cual

---

<sup>6</sup> Tomamos la cita de 'El pacto verbal' publicado en el tomo X de las *Obras Completas*, pero el original es de *Hombres en su siglo y otros ensayos* (1984: 79s.).

sigue de alguna manera una vertiente "mediológica", lo cual de hecho el propio Paz ha realizado a propósito del poema, de su escritura y tipografía, de su sonido y brevedad, y que se va a vincular con esa experimentación multi-modal que el propio Paz intentó.

Este texto termina recordando lo que año antes había dicho en Acapulco, en el sentido de abogar por una TV que refleje la complejidad y la pluralidad de nuestra sociedad, sin excluir dos elementos de la democracia moderna: la libre crítica y el respeto a las minorías, que pueden ser políticas, religiosas, étnicas. Paz reivindica que la sociedad no es homogénea y opone esa idea de la máscara de la unanimidad de los medios, y se puede rescatar en mil versiones.<sup>7</sup>

Quince años después de este texto, en la recepción del premio Mariano de la Cueva, dirige un discurso muy interesante para el propósito de nuestro análisis; a medio camino entre la expresión poética y la visión socio-política de la prensa, o más propiamente del periodismo, el poeta las compara. Reproducimos un extracto de 'Poesía y periodismo', discurso de recepción del premio Mariano de la Cueva, dicho en Madrid el 14 de junio de 1995, y publicado originalmente en *Vuelta* (225), en agosto de ese año:

El periodismo, la novela y la poesía son géneros literarios distintos, cada uno regido por su propia lógica y estética. Sin embargo, los tres viven en continua comunicación. Esto es particularmente cierto en el caso del periodismo y la poesía. Los une, ante todo, la brevedad: nadie escribe artículo o poemas de mil páginas. El artículo se distingue por su rapidez, su lenguaje directo y su finalidad: la presencia de esta o de aquella actualidad, lo que sucede hoy, el presente. Basta comparar a la poesía moderna con la del pasado para darse cuenta de que varias de las notas que definen al artículo aparecen también en los poemas que se escriben en el siglo XX. [...] Las dos grandes influencias en nuestra poesía [se refiere a la poesía contemporánea, desde los simbolistas] han sido el cine y el periódico: el montaje, las yuxtaposiciones, la velocidad, la ruptura de la continuidad temporal y la presentación simultánea de espacios diversos y situaciones contradictorias [...]

¿Y la duración? Los artículos no están hechos para durar; sin embargo, unos cuantos, los mejores, sobreviven. Lo mismo sucede con los poemas. La buena poesía moderna está impregnada de periodismo. Es natural. Los diarios y otros medios de comunicación – radio y televisión– son la forma en que se presenta o se oculta, alternativamente, la historia. Si queremos comprender un poco lo que pasa hoy, tenemos que leer a la prensa, aunque sepamos que, más debajo de las noticias, operan realidades y fuerzas invisibles que apenas si logramos vislumbrar [...] (Paz 2001: 69s.).

En suma, podemos decir que Paz tuvo una relación de tensión con los medios. Su presencia sostenida en la televisión privada (la empresa Televisa) generó molestia cuando no indignación en no pocos académicos o comentaristas. Ahí está el texto de Humberto Musacchio (1987), escrito a propósito de lo que se consideraba una falta de sensibilidad del Nobel, en una época en la que generaba mucha molestia no solo la presencia, sino la legitimación que la presencia de Paz generaba en un espacio que por entonces se consideraba

---

<sup>7</sup> Véase Paz (1996: 668).

contrario a los deseos de modernidad y democracia que el país demandaba, no solo en lo político, sino –y sobre todo– en lo mediático.

## **2.2. José Revueltas, la presencia abrasadora**

### **2.2.1. El tema biográfico**

José Revueltas nació en Durango en el seno de una familia de artistas, como su hermano el famoso músico Silvestre Revueltas o su hermana, la actriz Rosaura. A la edad de 6 años su familia se traslada a la capital del país, donde realiza sus primeros estudios en el Colegio Alemán.

Desde muy joven participa en política; en 1929 ya fue acusado de rebelión por su participación en un mitin en el zócalo de la ciudad de México. Un año antes, con 14 años, había entrado al partido comunista del cual, por su carácter y cuestionamiento, sería expulsado en 1943. A su salida ingresó en el Socorro Rojo Internacional y en 1930 al Partido Comunista Mexicano (PCM). De julio a noviembre de 1932 fue deportado al penal de las Islas Marías junto con otros camaradas del partido, donde fue liberado "por ser menor de edad".

Revueltas es un escritor menos conocido fuera de México. Un primer rasgo a señalar es su experiencia carcelaria y su intensa participación política que lo llevó a fundar partidos políticos en una época de oposiciones entre las alternativas políticas. Fue un autodidacta que de manera casi natural confronta la estructura de las instituciones que tal vez sirve como base a un sentido de la literatura a través de la experimentación y exploración del relato fragmentado.

Fue sin duda un intelectual, como pocos, capaz de sufrir las consecuencias de sus compromisos e ideas. Revueltas en realidad fue un hombre independiente, dado incluso desde su manera de acceder a la cultura, por eso las constantes fracturas que tuvo con la izquierda partidista de su tiempo. Era alguien que dudaba y se auto-cuestionaba constantemente. Por ello quizá fue el líder moral de la rebeldía juvenil y la revuelta de 1968. José Miguel Oviedo (2001: 96ss.) señala que la literatura de Revueltas es de testimonio y denuncia política, pero también de interpretación y cuestionamiento de los movimientos ideológicos dentro de la sociedad mexicana, como en *Los días terrenales* (1949) y *Material de los sueños* (1974).

Revueltas representa un modelo de tensión con los medios, de conflicto con respecto a la lógica de un sistema particular contra el cual hace de la escritura su principal estrategia y ésta es coherente con su estilo de vida. Su primera novela, *Los muros del agua* (1941), justamente la elaboró durante su estancia en el centro penitenciario de las Islas Marías. Dos décadas

después, tras los hechos del sesentaiocho, escribiría su novela *El apando* (1971) en la cárcel de Lecumberri, que lo confirma como esa especie de "escritor carcelario". Revueltas –vuelve a señalar Oviedo– nos hace sentir que la miseria, el hacinamiento y el caso de esa cárcel no son muy distintos al de la sociedad mexicana encerrada en su propio laberinto político.<sup>8</sup>

En cuanto a su relación con los medios, hay que señalar centralmente sus textos periodísticos, generalmente poco considerados o estudiados, y sobre todo su vínculo con el cine, en su papel de crítico como de guionista; a este respecto Romero (2014) ha dicho que, como en el cine, todo en Revueltas es movimiento.<sup>9</sup>

### **2.2.2. Revueltas, entre la prensa y el cine**

En cuanto a la prensa, Hernández hace una alusión al posible origen periodístico de lo que si bien no sería la principal actividad de Revueltas, supuso, como en tantos otros casos, una escuela de formación.<sup>10</sup> Revueltas encontró en el ambiente familiar acogida a sus inquietudes artísticas; al referirse a sus inclinaciones periodísticas en el que sentido que hacía "periodiquitos de mano para uso familiar"; pero reconoce que no sabía que esa era su vocación, y lo hacía por una necesidad de comunicación.<sup>11</sup>

En 1944 Revueltas empieza su trabajo en cine, y durante casi 20 años va a participar como adaptador o guionista en 24 películas, a las que hay que añadir la adaptación de *El apando*<sup>12</sup>, dirigida por Felipe Casals y actuada, entre otros, por María Rojo. Rocco (2011), por ejemplo, ha propuesto ver en estos guionistas otros textos narrativos y literarios. Incluso en 1949 Revueltas fue secretario general del Sindicato de la Producción Cinematográfica. Por otra parte, hay que decir que el mismo Revueltas ha señalado que su inmersión en el cine fue por razones económicas.<sup>13</sup>

En 1965 aparece una colección de textos de Revueltas sobre cine, en donde entiende al cine como una "síntesis dialéctica", tanto en el plano mecánico ("inmovilidad-movilidad") como en el estético –según la idea de Eisenstein del choque y la conjunción de imágenes que lleva a "nuevas categorías de síntesis, nuevas categorías de condensación" (De la Colina 1966: 29). Revueltas, sigue De la Colina buscando el papel del cine en el arte, lo relaciona con otras artes. El cine es el arte del montaje, y esto de alguna manera sirve como un código de lectura en la obra narrativa de Revueltas que no puede desvincularse de esta idea del cine.

---

<sup>8</sup> Véase Oviedo (2001: 96ss.).

<sup>9</sup> Véase Romero (2014).

<sup>10</sup> Véase Hernández en Conde Ortega (1992: 46-55).

<sup>11</sup> Véanse Alegría de la Colina (1992: 51); Cheron (2003: 42).

<sup>12</sup> La película puede verse en *YouTube*, en: [https://www.youtube.com/watch?v=RQq\\_KucuH5E](https://www.youtube.com/watch?v=RQq_KucuH5E); la calidad de la imagen no es muy buena.

<sup>13</sup> Véase López Alcaraz (2005).

De la Colina también señala que considera un poco caduco los conceptos de Revueltas, anclados en generaciones anteriores, y no toma en cuenta por ejemplo la noción de plano-secuencia importante en los sesenta, empero, considera útil su lectura.

De sus participaciones más conocidas en cine se puede señalar el trabajo que hizo con Roberto Gavaldón en *El rebozo de Soledad* (1952) (donde su hermana Rosaura fue protagonista y ganadora de un Ariel); con Luis Buñuel en *La ilusión viaja en tranvía* (1953), en la que participa junto con otros Juan de la Cabada, por ejemplo, en la adaptación cinematográfica; colaboró también con Roberto Gavaldón en *La otra* (1949)<sup>14</sup>, *Rosaura Castro* (1950) y *La escondida* (1956)<sup>15</sup>, basada en la obra original de Eduardo Marquina y con escenarios de Gunter Gerszo. También participó en la cinta *Cuánta será la oscuridad*, lo cual deja ver la importancia de no sólo transmitir las ideas a través de una sola disciplina. A veces para difundir el mensaje es necesario recurrir a más canales de comunicación. Hay que añadir la ya mencionada *El apando*, y cabe también una mención a la adaptación cinematográfica del texto clásico del recién fallecido Vicente Leñero *Los albañiles*, de la cual el propio Leñero (2011) ha dado su testimonio, en el que se destaca por ejemplo su distinta interpretación del final, lo que llevó entre otras cosas a que el proyecto quedara estancado hasta que en 1976, dirigida por Jorge Fons, el propio Leñero hizo su versión.

### **3. A manera de cierre**

No pretendemos comparar a estos dos escritores. Paz tuvo comentarios elogiosos para Revueltas; por ejemplo, en *Postdata* (en la edición de 1970) señala: "Todavía están en la cárcel 200 estudiantes, varios profesores universitarios y José Revueltas, uno de los mejores escritores de mi generación y uno de los hombres más puros de México" (Paz 1994: 280). Paz reconocía en Revueltas, como en otros intelectuales, el no alinearse a las visiones más dogmáticas del "socialismo histórico" (Paz 1994: 346), ya que al escribir estas líneas (aparecidas en *El ogro filantrópico* en 1978) señalaba la nula participación de los intelectuales de izquierda en la evolución del Partido Comunista Mexicano, a diferencia de lo que había sucedido con otros partidos comunistas europeos.

Creo que no puede haber más claridad en las diferencias políticas nacidas el mismo año como en Paz y Revueltas. Paz pensaba que la eficacia política de la crítica del escritor residía en su carácter marginal, no comprometido con un partido, una ideología o gobierno<sup>16</sup>; por su parte, Revueltas fue el prototipo del escritor entregado, con las ideas por delante y del cual la

---

<sup>14</sup> Se puede ver en *youtube*, en:

<https://www.youtube.com/watch?v=wZukBThVguk&list=PLB5040DB45EFACA7B>.

<sup>15</sup> Se puede ver en *youtube*, en: [https://www.youtube.com/watch?v=45HeSuVBX\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=45HeSuVBX_U).

<sup>16</sup> Véase Paz (1994: 377).

actividad intelectual es un medio para lograr objetivos mayores. La cárcel como sistema simbólico de producción tiene un doble sentido: es por una parte el confinamiento del autor considerado en los márgenes por las instituciones oficiales, y por la otra, es quien usa la imaginación para trascender los confinamientos que el sistema le quiere imponer. Paz, lejos de ese problema, es por mucho un intelectual orgánico y cada vez más asumido por el *establishment* y el sistema, acaso con la pequeña nota que supuso lo que fue quizá su acto más digno como intelectual y escritor, y que supuso la renuncia a la embajada de la India tras los cruentos hechos del dos de octubre; pero desde su regreso definitivo a México pocos años después supuso en muchos sectores el ejemplo perfecto del intelectual ubicado en el centro del poder cultural, como caudillo y líder indiscutible de un grupo, así como la referencia indefectible para los regímenes de turno. Hay aquí un componente ético que acaso sea una de las principales diferencias entre estos dos intelectuales, nodales en la cultura mexicana del siglo XX.

A nivel de los medios de comunicación y su relación con los medios: Revueltas optó por la creación, por la generación de un periodismo militante, de un guionismo a veces confinado a la práctica misma como trabajo adicional. Paz ejerció más que el diarismo o los géneros típicos dentro de la prensa, el papel de generador de revistas, el uso del periodismo cultural como plataforma para ejercer su liderazgo. Tuvo en visión por lo general "políticamente cómoda" con la Televisión y en particular con la privada, después de su regreso a México, y ni remotamente supuso una labor frontal o de confrontación con las empresas como tal; todo lo contrario a Revueltas, no vivió orientado hacia los medios mismos, sino que los vio como herramientas destinadas a otro tipo de servicios, y sobre todo a la reivindicación de las causas en las que se involucraba. Fue sin duda el de Revueltas un caso interesante de un perfil que a un nivel confrontaba y tensaba, pero que participó en la reflexión de sus lenguajes, en su proceso de producción, y lo que le permite un doble nivel de acercamiento afín a su personalidad incendiaria y creativa. Paz fue creativo también, no puede negarse, pero en una franja de comodidad, de centralidad dentro de un espacio en el que una vez instalado nunca lo perdería.

## **Bibliografía**

ALEGRIA DE LA COLINA, Margarita (1992): 'Vidas paralelas. Semblanza de infancia y juventud de Feodor M. Dostoievski y José Revueltas'. En: *Fuentes humanísticas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 47-55.  
[http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2015/Vidas\\_paralelas\\_05\\_07.pdf?sequence=1](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2015/Vidas_paralelas_05_07.pdf?sequence=1) [10.11.2014].

- ÁLVAREZ LIMA, José Antonio (2014): 'Heterodoxia: Octavio Paz...'. En: *Milenio.com*, 10 de abril.  
[http://www.milenio.com/firmas/jose\\_antonio\\_alvarez\\_lima/Octavio-Paz\\_18\\_278552162.html](http://www.milenio.com/firmas/jose_antonio_alvarez_lima/Octavio-Paz_18_278552162.html) [01.04.2014].
- BOURMEAU, Sylvain / Jean Max Colard / Jade Lindgaard (2004): 'Si je peux faire plus qu'une phrase'. En: *Les Inrockuptibles* 435, 31, 25-35.
- BRUNNER, José Joaquín (1998): *Globalización cultural y posmodernidad*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- CAREAGA, Gabriel (ed.) (1972): *Los intelectuales y el poder*. México: Secretaría de Educación Pública.
- CHERON, Philippe (2003): *El árbol de oro: José Revueltas y el pesimismo ardiente*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- CONDE ORTEGA, José Francisco (1992): 'Vidas paralelas: Semblanza de infancia y juventud de Feodor M. Dostoievski y José Revueltas'. En: *Revista Fuentes humanísticas*, 5, 46-55.  
[http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2015/Vidas\\_paralelas\\_05\\_07.pdf?sequence=1](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2015/Vidas_paralelas_05_07.pdf?sequence=1) [5.12.2014].
- DE LA COLINA, José (1966): 'El cine en discusión'. En: *Revista de la Universidad de México*, 20, 6, 29.  
[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/8629/public/8629-14027-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8629/public/8629-14027-1-PB.pdf) [28.11.2014].
- DEBRAY, Régis (2001): *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.
- DIETRICH, Heinz (2004): 'La izquierda y sus intelectuales'. En: *Rebelión*, 16 de abril.  
<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=2432> [01.12.2004].
- HABERMAS, Jürgen (1990): *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- KARAM, Tanius (2004a): 'La utopía de la sonrisa: una perspectiva socio-semiótica de la vida y obra de Elena Poniatowska'. En: Bernardo Russi (ed.): *Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC XI*. México: Universidad Intercontinental / CONEICC, 475-502.
- KARAM, Tanius (2004b): 'Notas para una socio-semiótica de la representación pública en periodistas-escriptoras'. En: *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 1, 1, 146-156. [http://www.eca.usp.br/associa/alaic/revista/r1/ccientifica\\_04.pdf](http://www.eca.usp.br/associa/alaic/revista/r1/ccientifica_04.pdf) [31.07.2016].
- LEÑERO, Vicente (2011): 'Lo que sea de cada quien Los albañiles de José Revueltas'. En: *Revista de la Universidad de México*, 84, 95.  
<http://www.univdemex.unam.mx/8411/pdf/84lenero.pdf> [20.11.2014].
- LÓPEZ ALCARAZ, María de Lourdes (2005): 'José Revueltas y el cine'. En: *La Palabra y el Hombre*, 134, 145-149.  
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/320/2/2005134P145.pdf> [2.12.2014].
- MILLS, Wright (1971): *La imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MUSACHIO, Humberto (1987): 'Octavio Paz en Televisa / El laberinto de la impunidad'. En: Raúl Trejo (ed.): *Televisa: El quinto poder*. México: Claves Latinoamericanas, 150-159.
- OVIEDO, José Miguel (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana:4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza.
- PAZ, Octavio (ed.) (2001): *Obras completas: XIV. Micelánea II*. México: Fondo de Cultura Económica.

- PAZ, Octavio (ed.) (1996): *Obras completas: X. Ideas y costumbres II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (ed.) (1994): *Obras completas: VIII. El peregrino en su patria: Historia y política de México*. Edición de Autor. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (1984): *Hombres en su siglo y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- REVUELTAS, José (1965): *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RODRÍGUEZ LEDESMA, Xavier (1996): *El pensamiento político de Octavio Paz: Las trampas de la ideología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Plaza y Valdés.
- ROCCO, Alessandro (2011): 'José Revueltas, escritor de cine: el guión *La otra*'. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37, 73, 229-252.
- ROMERO, Víctor Manuel (2014): 'Homenaje a José Revueltas. A cien años de su nacimiento'. En: *filmoteca.unam.mx*.  
<http://www.filmoteca.unam.mx/amiba/index.php/84-filmoteca-noticias-brevs/360-homenaje-a-jose-revueltas-a-cien-anos-de-su-nacimiento> [30.11.2014].
- RUY SÁNCHEZ, Alberto (1990): *Una introducción a Octavio Paz*. México: Cuadernos de Joaquín Motriz.
- SAID, Edward (1996): *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.
- SANDOVAL, Luis (2001): 'La ciudad desencantada. Para una crítica de la videopolítica'. En: *Papeles de nombre falso*. <http://papeles.tecnologiaycultura.com.ar/la-ciudad-desencantada-para-una-critica-de-la-videopolitica/> [31.07.2016].
- SARTORI, Giovanni (1997): *Homo videns. La sociedad teledirigida*. México: Taurus.
- URIARTE, Edurne (1996): 'Los intelectuales y los medios de comunicación de masas'. En: *ZER Revista de Estudios en Comunicación*, 1, 155-169.  
<http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer01-10-Uriarte.pdf> [01.11.2004].
- WALLERSTEIN, Immanuel (1999): 'El fin de las certidumbres y los intelectuales comprometidos'. Discurso de recepción Doctora Honoris Causa, BUAP, Puebla, México.  
<http://www.infoamerica.org/teoria/wallerstein4.htm> [01.10.2004].

## ***La escritura indeleble del incendio: Octavio Paz en Barcelona***<sup>1</sup>

**Judith Farré Vidal**

(Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CCHS-CSIC)

UC-Mexicanistas

Tras regresar de un viaje a Barcelona en julio de 1974, Octavio Paz y su esposa Marie-José escribieron a Pere Gimferrer: "Barcelona se ha convertido en una suerte de ciudad-talismán: cada vez que nos sentimos tristes o desesperados pensamos que tal vez podríamos escapar hacia Barcelona. Pero Barcelona no es Barcelona: es Pedro y María Rosa" (Paz 1999: 69). El comentario no es fruto de una reacción puntual y nostálgica hacia Barcelona después de un viaje. Con el paso del tiempo sus palabras serían premonitorias y llegarían a expresar el sentir de una larga relación que Paz mantuvo con la ciudad condal, símbolo de toda una etapa vital del escritor mexicano.

La primera visita de Octavio Paz a Barcelona se produjo en 1937, aprovechando su viaje para asistir al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que se celebraba en Valencia, que, por aquel entonces, era capital provisional de la Segunda República Española. Había sido invitado por Pablo Neruda, Rafael Alberti y Arturo Serrano Plaja. Desde Yucatán, Paz se había embarcado hacia Europa con su esposa, Carlos Pellicer y Jorge Mancisidor. Ya en Valencia, Paz asistió al congreso como uno de los representantes de México. Allí conoció a gran parte de la intelectualidad del momento que se agrupaba en torno a la revista *Hora de España*<sup>2</sup>, en la que publicaron, entre otros, Antonio Machado, José Moreno Villa, Rafael Alberti, José Bergamín, Luis Cernuda, Carles Riba, Antonio Sánchez Barbudo, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, María Zambrano y el propio Paz.

Aprovechando su presencia en Valencia, el 17 de julio de 1937 Paz participó en un mitin antifascista internacional organizado en Barcelona por el Frente Nacional de la Juventud, en el que también participaron Morell (del Frente), Vicente Saénz (de Costa Rica) y el mexicano José Mancisidor. En la crónica de *La Vanguardia* del 18 de julio se lee: "El poeta mexicano Octavio Paz dio lectura a un poema escrito en los momentos más críticos de nuestra lucha cuando los voceros fascistas engañaban a todo el mundo diciendo que las tropas llamadas

---

<sup>1</sup> Tomo el título de la exposición comisariada por Aurelio Major y Berenice Pardo, que organizó el Consulado General de México en Barcelona del 1 de octubre al 1 de diciembre de 2014.

<sup>2</sup> Se trata de una revista cultural que se publicaba mensualmente, primero en Valencia y posteriormente en Barcelona. Fue fundada por un grupo de intelectuales leales a la Segunda República durante la Guerra Civil Española. Se editaron un total de 23 números, entre enero de 1937 y enero de 1939. Véase Caudet (1977: 279s.).

nacionalistas habían entrado en Madrid. Dicho poema, admirablemente versificado, se titula 'No pasarán'. 'No pasarán' se había publicado casi un año antes en México, cuando Paz tenía veintidós años, en un librito con un epígrafe de Élie Faure que decía: "España es la realidad y la conciencia del mundo". La edición "fue cedida al Frente Popular Español en prenda de simpatía y adhesión para el pueblo de España, en la lucha desigual y heroica que actualmente sostiene" (Volpi 2008: 13).

Con todo, el primer acercamiento real de Paz al ámbito cultural catalán fue en 1961, cuando acudió como miembro del jurado al primer premio Formentor de Mallorca, invitado por el editor Carlos Barral, a quien había conocido en México a través de Max Aub. En Mallorca coincidió con Camilo José Cela, Emilio Lorenzo, Josep Maria Castellet, Jaime Gil de Biedma, Jaime Salinas, Juan Goytisolo y Juan Petit. En la isla también conoció a Cristóbal Serra, un excéntrico escritor, responsable de darle a conocer la poesía de un joven Pere Gimferrer.

Por ese entonces, Paz afirmaba en una carta a Jaime García Terrés, fechada en París el 23 de mayo de 1961, que "a menudo los españoles han recibido las revoluciones poéticas de Europa indirectamente, a través de América: Primero tuvo que ir Rubén Darío a contarles lo que pasaba en el mundo. Y después Vicente Huidobro" (Paz 2014: 47).<sup>3</sup> Con su participación como jurado en el premio Formentor, Paz se dio cuenta de que estaba asistiendo de nuevo a un proceso bastante parecido. De ahí que Paz, un tanto decepcionado por el escaso conocimiento que los escritores españoles tenían de la literatura hispanoamericana, le comentara al por aquel entonces Director general de Difusión Cultural y Presidente de la Comisión Editorial de la UNAM, lo siguiente: "Encontré que en España (hasta donde pude darme cuenta) ignoran casi totalmente la literatura hispanoamericana" (Paz 2014: 47). Paralelamente, el comentario coincidía con la satisfacción que le producía que los únicos tres nombres hispánicos tenidos en cuenta para el premio fueran, precisamente, americanos. Se trataba de Borges, Carpentier y Rulfo. En dicha carta continuaba diciendo que

[sobre el desconocimiento en España de los autores latinoamericanos] la culpa es de ellos (sería ridículo atribuirlo a la censura) primordialmente. Sin embargo, nosotros también tenemos cierta responsabilidad. Sería bueno que enviases *La Revista de la Universidad* a *Papeles de Son Armadans*, *Ínsula* y otras publicaciones independientes. La atmósfera de España (de nuevo: mi experiencia fue limitadísima, en tiempo y espacio) me pareció, a pesar de la Iglesia, Franco y Felipe II, a pesar también del carácter difícil, abrupto, de los españoles, bastante más civilizada y viva de lo que imaginaba. Cuesta trabajo admitirlo pero el tono de la vida intelectual es superior al de México (Paz 2014: 47).

---

<sup>3</sup> La carta se publica en un *dossier* conmemorativo en *Letras libres*.

La conclusión de Paz llega a ser contundente: "Para mí, la importancia de todo esto reside en que los españoles quizás empezarán a descubrir la existencia de la literatura hispanoamericana" (Paz 2014: 47). Estas palabras llegarían a ser premonitorias pues, al cabo de poco tiempo, estallarían en Barcelona el conocido boom de la novela hispanoamericana.

Otro de los momentos clave de esa estancia en Mallorca fue el contacto que Paz estableció con Cristóbal Serra, un escritor singular y excéntrico respecto a la cultura española del momento.<sup>4</sup> El polígrafo mallorquín fue el primero en hablarle de Pere Gimferrer, que entonces tenía veintiún años y acababa de publicar el poemario *Arde el mar*. En 1966 Paz le agradecía a Serra que le hubiera hablado de Gimferrer; entonces ya opinaba que sus poemas revelaban una nueva actitud de arte en la poesía, por lo que le escribió para agradecerle el envío de su libro. Ese iba a ser el inicio de una relación epistolar y de amistad entre Paz y Gimferrer que durará hasta la muerte del poeta mexicano y es de excepcional relevancia, por la densidad de su contenido informativo, anecdótico –rozando el folletín– y literario.

Además de los contactos personales y de los círculos de amistad, otro vínculo que durante esos años se creó entre Paz y Barcelona fue el editorial. Dicha alianza empezó con la publicación de algunas de sus obras en editoriales catalanas, y culminó con la edición de sus obras completas animadas por Hans Meinke y al cuidado del poeta colombiano y catalán, Nicanor Vélez.

Son muchas las ocasiones en las que Paz declaró su profunda vinculación con Barcelona y con la cultura catalana. Hay, sin embargo, un paréntesis importante en que esa relación se interrumpe. Son los años que van desde el final de la Guerra Civil hasta mediados de los sesenta. La causa de ese hiato se debe a que Paz, que vivió el drama de la Guerra Civil como propio, estuvo siempre unido al exilio que sufrieron muchos intelectuales españoles transterrados y que, acogidos en 1939 por el Gobierno de Lázaro Cárdenas, ayudaron a abrir una nueva etapa en la historia de la cultura mexicana. Por otra parte, la obra de poetas catalanes tan importantes como Josep Carner, Agustí Bartra o Ramon Xirau, no se entendería sin tener en cuenta su vinculación con México y su cultura. Paz apreció siempre a Carner, que publicó en México en 1940 una de sus obras fundamentales, *Nabí*<sup>5</sup>. Por su parte, Agustí Bartra ya había publicado durante la Guerra Civil, pero es en México donde crece como poeta y traductor, y donde funda su revista literaria *Lletres*, de la que aparecerían diez números

---

<sup>4</sup> "Hace unos años se comercializó una camiseta con la caricatura que el historietista Álex Fito hizo de Cristóbal Serra. A su alrededor, los epítetos que la crítica le ha atribuido: micrólogo, asnomaniaco, serpentino, ermitaño, lacedemónico. Mientras que él no sale de casa, la gente lleva por la calle su rostro estampado en la ropa, convirtiéndolo en un icono pop para minorías" (Ramis 2012: 39).

<sup>5</sup> Véase 'Actualitat literària sobre el poema Nabí de Josep Carner a Lletres, la literatura catalana a internet (Universitat Oberta de Catalunya). <http://lletres.uoc.edu/ca/obra/nabi-1941> [09.11.2014].

entre 1944 y 1948<sup>6</sup>. Caso distinto, y excepcional, fue el de Ramon Xirau<sup>7</sup>, figura clave de la literatura mexicana, que escribió toda su obra poética en catalán, y cuya amistad y relación intelectual con Paz fue larga y fecunda. Otro de los nombres imprescindibles en este apartado de intercambios es el del pintor mexicano Vicente Rojo, que, aunque nacido en Barcelona en 1932, fue uno de los artistas plásticos que más participó en las aventuras editoriales y poéticas de Octavio Paz. De esa colaboración nacieron, entre otros: *Discos visuales* (1968) y *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968).

El siguiente hito que fragua la relación de Paz con Barcelona se produce en 1968. Entonces Paz era diplomático y su primer destino como embajador fue la India, cargo al que renunció en octubre de 1968 como protesta por la matanza de estudiantes en Tlatelolco. Se marchó en barco e hizo parada en Barcelona, donde fueron a recibirlo, entre otros, Pere Gimferrer, Carlos Barral, Gabriel Ferrater, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, García Márquez... Ya eran los años del boom latinoamericano y de la cultura-espectáculo de la *gauche divine*<sup>8</sup> en la ciudad condal. A partir de entonces, el acercamiento de Octavio Paz a la cultura catalana y a la ciudad de Barcelona fue creciente; a lo largo de su vida y en las distintas visitas a la ciudad estableció lazos de afecto y colaboración con Antoni Tàpies, Joan Brossa, Josep Palau i Fabre y Josep Maria Castellet; así como con otros escritores y artistas más jóvenes como Andrés Sánchez Robayna o Frederic Amat. Cataluña formó parte de sus afinidades intelectuales y artísticas. Precisamente, el único dibujo que se le conoce a Paz es de 1991: a instancias de Hans Meinke, 'Soledumbres' es la imagen gráfica en recuerdo de algunos de los personajes que lo recibieron en el puerto de Barcelona en 1968.

Un año después, en 1969, Paz publicó su primer libro en Catalunya: *La centena. Poemas 1935-1968*. Esta antología poética fue su segundo libro publicado en España, después del que había editado en Valencia en 1937 con el título *Bajo tu clara sombra y otros poemas*. Además de dar sus libros a imprenta, Paz colaboraba habitualmente en la revista *Destino* y en 1980 en *Camp de l'arpa*, la revista de literatura dirigida por Pérez Montalbán, publicó el ensayo *Los pasos contados*, dedicado a Gimferrer, el único que no está incluido en sus *Obras completas*.

Entre 1977 y 1978 recibió el premio de la Crítica de Barcelona y publicó *Petrificada petrificante*, con grabados de Antoni Tàpies.

De entre todos los amigos que conoció en Barcelona, pueden destacarse tres personajes clave. El alemán afincado en Barcelona, Hans Meinke, que publicó sus obras completas en

---

<sup>6</sup> Véase Actualidad literaria sobre Agustí Bartra en LletrA, literatura catalana en internet (Universitat Oberta de Catalunya). <http://lletra.uoc.edu/es/autor/agusti-bartra> [07.11.2014].

<sup>7</sup> Véase Actualitat literària sobre Ramon Xirau a LletrA, la literatura catalana a internet (Universitat Oberta de Catalunya). <http://lletra.uoc.edu/ca/autor/ramon-xirau> [09.11.2014].

<sup>8</sup> Véase Vila (2011).

Círculo de lectores. Sirva como muestra de la relación entre el escritor y el editor el siguiente fragmento de una carta del 10 de julio de 1991: "Querido Hans Meinke: [...] No nos será fácil olvidar los día de Barcelona, nuestras conversaciones, [...] el paseo Espacios nobles y amplios, los tilos, las avenidas, la animación" (Playà Maset 2014: 1).

El segundo de los nombres es el del artista Antoni Tàpies<sup>9</sup>. Ambos colaboraron en el poema *Petrificada petrificante* (1978). De hecho, el verso "Escritura indeleble del incendio" que forma parte del título de este trabajo, se extrae de un poema dedicado al pintor, '10 líneas para Tàpies':

Sobre las superficies ciudadanas,  
las deshojadas hojas de los días,  
sobre los muros desollados, trazas  
signos carbones, números en llamas.  
*Escritura indeleble del incendio,*  
sus testamentos y sus profecías  
vueltos ya taciturnos resplandores.  
Encarnaciones, desencarnaciones:  
tu pintura es el lienzo de Verónica  
de ese Cristo sin rostro que es el tiempo (Paz 1979: 4).

La tercera figura clave en esta relación de Paz con Barcelona es la de Pere Gimferrer, su editor en Seix Barral, y objeto de atención de este trabajo. En 1999 la editorial barcelonesa publicó las cartas que Paz envió al poeta catalán. Aunque se intuye el contenido de las cartas de Gimferrer, que no llegaron a publicarse, la correspondencia entre ambos es el testimonio de una amistad de más de 30 años en la que solo se vieron en contadas ocasiones –diez en concreto. Al principio, sin tutearse, Paz se dirigía a Gimferrer como 'Pedro'. La correspondencia abarca desde el 6 de mayo de 1966 hasta el 11 de abril de 1997, y trata un contenido muy diverso: asuntos relacionados con aspectos prácticos y monetarios de la edición de libros, con el planteamiento de los libros que escribe Paz, con la solicitud de colaboraciones a Gimferrer para *Vuelta* o pidiéndole que le resuelva problemas editoriales de logística. Las cartas abordan temas filosóficos, poéticos o políticos. Aunque, por encima de todo, lo que destaca es la complicidad y la sintonía intelectual entre ambos. Como escribe Paz en una carta el 23 de abril de 1967: "la he escrito como si la escribiera a mí mismo" (Paz 1999: 34). Debido al carácter misceláneo de toda la compilación epistolar, me centraré a

---

<sup>9</sup> Véase Holmes (2011).

continuación en dos apartados: "La relación con Barcelona, la cultura catalana y los intelectuales del momento" y "El proceso de escritura: Paz y Sor Juana".

### **La relación con Barcelona, la cultura catalana y los intelectuales del momento**

En una carta del 4 de julio de 1973, Paz respondía afirmativamente a una propuesta de Gimferrer para preparar un suplemento de poesía catalana actual con Foix, Espriu y Brossa, aunque sugería añadir también al propio Gimferrer.<sup>10</sup> El 8 de diciembre de 1973, Paz comentaba que esperaba 'ansioso' recibir las antologías de Ausiàs March y J.V. Foix, ya que "con la ayuda de una traducción literal al lado, es realmente fácil leer poesía en catalán" (Paz 1999: 47). De una antología hecha por José Agustín Goytisolo, destacaba los nombres de Carner, Riba, Foix y, su último descubrimiento, Gabriel Ferrater (ibíd.: 57). De estas noticias se desprende que Paz conocía de primera mano muchos de los nombres más importantes de la literatura catalana, clásica y contemporánea, y que, además, leía en catalán, ayudado por un diccionario que le regaló el propio Gimferrer. Así es como creyó descubrir en Foix los valores que creía definitorios del pueblo catalán: "Un gran poeta, sin duda. Empiezo a vislumbrar lo que quizá es el 'espíritu catalán'. Pero antes de arriesgar mi opinión, tengo que leer tu ensayo sobre Tàpies" (ibíd.: 82).

Además de la lectura silenciosa, Paz también se lanzó a traducir poemas del catalán. El 18 de agosto de 1988 escribió sobre una traducción de un poema de Gimferrer:

Te envió la traducción de 'Himno de invierno'. Suntuoso y fúnebre. Me impresionó como un nocturno de Chopin, menos nervioso y más solemne. Decidí traducirlo solo, ayudado únicamente por un diccionario 'català-castellà' (Arimany). Debo haber cometido muchos errores [...] Espero tus correcciones y sugerencias (Paz 1999: 329).

Sus lecturas no se limitaban a la poesía catalana contemporánea. Gracias a las traducciones de Gimferrer, Paz leyó a March, del que opinaba era un gran poeta: "Un poeta más moderno que Garcilaso y Herrera, más sobrio y directo. Al mismo tiempo, más íntimamente ligado a la tradición provenzal" (Paz 1999: 98).

Además de los referentes librescos, eran también constantes las añoranzas a la ciudad. El 17 de septiembre de 1973 escribía: "Tengo unas ganas terribles de volver a Europa y, sobre todo, de visitar España. Más que nada: Barcelona. Tu ciudad me encanta y así se lo digo siempre a José Luis Sert, que vive aquí en Cambridge y al que veo con frecuencia. Rufino Tamayo regresó deslumbrado y conquistado por Barcelona" (Paz 1999: 52). En las cartas, la ciudad se asocia también a los amigos que residen en ella. Y a ese respecto, tras una estancia en Barcelona, el 13 de junio de 1979 escribía: "La delgadez y el pelo largo te dan un aire de

---

<sup>10</sup> Véase Paz (1999: 47).

recién desembarcado de otro planeta –te envuelve, flotante, la melancolía del espacio exterior. María Rosa es la vivacidad solar y terrestre. Me parece que hay una suerte de equilibrio astral, hecho de contradicciones, entre ustedes. ¡Qué lástima vivir tan lejos!" (Paz 1999: 187).

La complicidad como signo de amistad les llevó a compartir quejas y malestar con su entorno inmediato, aunque la visión de Paz sobre el panorama catalán del momento es, seguramente, idealizada. El 20 de octubre de 1973 comentaba:

Los hispanos no somos sociales: somos insociables. Gente de pandilla y montonera. Pero yo creía que en Barcelona las cosas ocurrían de otro modo. Tu ciudad me pareció más civilizada y humana, más mediterránea y cordial que los Madriles y los Méxicos. Y creo que lo es. Los catalanes son mejores que el resto de los españoles y también que los hispanoamericanos. El tono general puede ser mediocre hoy, como tú dices –pero no cainita. Las tierras del odio hispánico son otras. Y una de ellas es México. No es sólo la mediocridad general y la ignorancia abismal (esto último es nuevo: la degradación general de la cultura es impresionante y probablemente mayor que en otras partes) sino el rencor, la envidia, pereza mental y mala leche. ¿Leíste "Petrificada y petrificante"? Es mi defensa (Paz 1999: 53s.).

Además de las confidencias, otro signo de amistad es la dedicatoria de poemas. El 8 de marzo de 1976, Paz le enviaba el poema 'La arboleda': "En *Vuelta* hay un poema dedicado a ti. Te lo envío con esta carta en forma manuscrita. Un doble homenaje de amistad y gratitud" (1999: 111).

Amistad, poesía y admiración son tres elementos inseparables en la relación epistolar entre ambos. El 29 de mayo de 1981 Paz llegó a escribir, sobre uno de los libros de Gimferrer que le acaba de llegar (*Mirall, espai, aparicions*), que: "Hay un díptico que me enamora, sobre todo el segundo verso, que me gustaría haber escrito: 'veure en la llum el trànsit de la llum'" (Paz 1999: 215). Así se confirma el 19 de enero de 1987:

Recordaré siempre nuestras conversaciones y paseos en Madrid; no tanto lo que dijimos como nuestra emoción, nuestra sorpresa y nuestra alegría al encontrar correspondencias en nuestras ideas y nuestras afirmaciones estéticas, en los nombres admirados y en las obras, en fin, ese continuo rimar que es la verdadera amistad. No es que la amistad sea un género poético sino que la poesía es una forma de amistad, ¿no crees? La poesía: el acuerdo, el acorde (Paz 1999: 303).

Es también recurrente el entusiasmo que Paz dice recibir de Gimferrer, como un estímulo para escribir. El 2 de abril de 1976 confesaba: "Uno siempre siente dudas ante lo que hace y yo, además, con frecuencia atravieso por periodos de desánimo y abulia –esa acedia que tanto tenían los monjes medievales. ¡Gracias! Tú me devuelves el entusiasmo" (Paz 1999: 115).

### **El proceso de escritura: Paz y Sor Juana.**

Las cartas de Paz también pueden considerarse como objeto de estudio para analizar el planteamiento de Paz sobre el oficio de escritura. Tomaré como ejemplo las alusiones a *Sor*

*Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982). Paz aludía por primera vez al libro de Sor Juana en 1976. En la carta del 18 de enero puede leerse: "También me pondré a trabajar en la *Obra poética*, lo de Miró y Sor Juana. Tu amistad me anima y me ayuda a vencer mi desgana, abulia e incertidumbre" (Paz 1999: 109). El 18 de octubre de 1977, escribía a Pere lo siguiente

Tuve que dejar de lado, incluso, el libro de Sor Juana, que escribo a ratos perdidos y con una lentitud desesperante. Además, las continuas interrupciones, líos, acusaciones, contraacusaciones, confabulaciones. La vida literaria y política mexicana es un gallinero, pero un gallinero alborotado por gallos agresivos y gallinas perversas y chismosas (Paz 1999: 157).

El 4 de noviembre de 1977 Paz preguntaba por la biografía del periodo de Carlos II que publicara Maura Gamazo en 1942. Paz no encontraba ningún ejemplar en México y necesitaba completar algunos datos, puesto que

uno de los validos de Carlos II, el duque de Medinaceli, era el hermano mayor de Tomás de la Cerda, el Virrey que protegió a Sor Juana, y a cuya mujer, María Luisa Manrique de Lara, Condesa de Paredes, estuvo unida por una suerte de amistad amorosa (una *sisterhood*, dirían ahora las feministas). La Condesa de Paredes fue la que editó el primer libro de Sor Juana *Inundación Castálida* (Paz 1999: 160s.).

El 18 de enero de 1979 Paz se lamentaba de todas las interrupciones que le impedían seguir con "los dos libros que de verdad me importan: el nuevo volumen de poemas y el estudio sobre Sor Juana" (Paz 1999: 179). El 10 de marzo de 1980 volvía a lamentarse de que el libro iba muy lento, aunque solo le falta un capítulo y reescribir los dos últimos (1999: 202) y, de nuevo, el 24 de abril de 1981 escribe:

El libro de Sor Juana me preocupa. Primero que nada por su extensión. Unas 650 holandesas. Además, quisiera que fuese ilustrado: reproducción de dos o tres documentos importantes como su profesión de fe y testamento; dos retratos; y una serie de ilustraciones de libros que ella sin duda leyó y que poseen no solo un interés documental sino también plástico. Me refiero a ciertos grabados de las espléndidas ediciones del siglo XVII del padre Kircher y también de los tratados de mitología de Cartario y Valeriano. Me pregunto si el libro que proyecto corresponde al tipo de edición que hace Seix Barral. ¿Qué piensas? (Paz 1999: 214).

Desconocemos la respuesta de Gimferrer, pero en la siguiente carta del 29 de mayo de 1981 Paz insistía:

El libro de Sor Juana está casi terminado: me faltan 60 páginas. Lo interrumpí dos semanas porque estuve enfermo: un ataque de herpes zona. No sé si conoces esa enfermedad. Es dolorosísima y desfigura la mitad de la cara. Por fortuna empiezo a salir de ella... Apenas me restablezca completamente escribiré a Verani para proponerle el libro de las entrevistas. Tus razones acerca de la conveniencia de publicar el libro de Sor Juana en Seix Barral casi me han convencido. Te confieso que mis dudas se deben a dos escrúpulos sentimentales. El primero: el FCE publicó una ejemplar edición crítica de Sor Juana en 4 volúmenes y a mí me gustaría que el libro apareciese, en el mismo formato,

como una suerte de prolongación de esos cuatro tomos. El segundo, es que el Director del Fondo es un viejo amigo mío, que me ha prestado, además, algunos textos sobre Sor Juana difíciles de conseguir: José Luis Martínez. En fin, déjame pensarlo un poco más (Paz 1999: 216).

Al final, el acuerdo es el mismo que tuvieron otras obras de Paz como *El ogro filantrópico*, es decir, tirar dos ediciones, una del FCE para México y otra de Seix Barral para España. En la carta del 22 de septiembre de 1981, en la que tratan sobre esos asuntos, tras despedirse con un 'abrazo mental', Paz escribe una posdata donde muestra sus dudas sobre el título de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, ya que aunque tiene brío, dice, puede ser parcial por referirse solo a los últimos cinco años de su vida (Paz 1999: 218). En otra posdata del 26 de mayo de 1983 Paz anotaba:

se ha descubierto una carta de Sor Juana (más bien dicho: una copia de principios del siglo XVIII, poco después de su muerte, de una carta suya) que *confirma* todo lo que sostengo en la sexta parte del libro. La carta está dirigida a su confesor, el Padre Núñez de Miranda y en ella rompe con él. Es probablemente de 1682. ¿Qué te parece? En el próximo *Vuelta* (mayo) toco el tema (Paz 1999: 246).

Tras estos ejemplos, cabe apuntar, para concluir, que Gimferrer interesó a Paz como el único poeta español que sentía contemporáneo. Más tarde amplió la elección a Gil de Biedma y a Valente. Ambos corresponsales se sentían aislados en medio de una cultura insolidaria, de raíz hispánica, pero que afectaba tanto a Barcelona como a México, más allá de los cambios políticos. Los dos anhelaban marcharse. Paz lo hizo siempre, fijó residencias muy dispares, cercanas o lejanas de México (París, Estados Unidos, la India, Inglaterra). Gimferrer nunca, y su viaje imaginario lo condujo a redoblar su arraigo en la lengua y las instituciones de Cataluña. Aunque fueron pocas las veces que realmente coincidieron físicamente, la correspondencia es un fiel testimonio de la amistad que se fraguó entre ambos. Como muestra, el encabezado de una carta del 30 de abril de 1991: "Hace un siglo que no te escribo, aunque a menudo converso mentalmente contigo para comentar algo que he visto, leído u oído –un cuadro, una página, un nombre" (Paz 1999: 359).

## **Bibliografía**

CAUDET, Francisco (1977): 'Presentación de «Hora de España», n° 23'. En: Maxime Chevalier / François López / Joseph Pérez / Noël Salomon (eds.): *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1974)*. Bordeaux: Universidad de Bordeaux III, 279-285.

HOLMES, Amanda (2011): 'Pen and Brush in Dialogue: Octavio Paz and Antoni Tàpies in their Transatlantic Livre d'Artiste'. En: *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 3, 369-383.

LA VANGUARDIA (1937): 'El acto internacional de anoche en el C.A.C.I.'. En: *La Vanguardia*, 18 de julio.

PAZ, Octavio (2014): 'Puentes con el mundo Carta a Jaime García Terrés'. En: *Letras libres*, 183, 46-47.

PAZ, Octavio (1999): *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Pere Gimferrer (ed.). Barcelona: Seix Barral.

PAZ, Octavio (1979): '10 líneas para Tàpies'. En: *Vuelta*, 32, 4.

PLAYÀ MASET, Josep (2014): 'Octavio Paz. Barcelona, ciudad talismán del poeta'. En: *La Vanguardia*, 2 de octubre.

<http://www.forodeforos.org/uploads/notepierdas/532660f1fe4e936921a48488c74c8930380d9565.pdf> [03.10.2014].

RAMIS, Lluçia (2012): 'Cristóbal Serra, los guiños del ermitaño'. En: *Letras libres*, 131, 38-43.

VILA, Sergio (2011): 'Lectura crítica de la *gauche divine*'. En: *La Vanguardia*, 28 de diciembre.

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20111228/54241696292/lectura-critica-de-la-gauche-divine.html> [15.06.2015].

VOLPI, Jorge (2008): 'Octavio Paz en Valencia'. En: *Revista de la Universidad de México*, 51, 13-20.

## **Entre estética y política.**

### **Ideas de una literatura mundial en la correspondencia Unselde – Paz**

**Gesine Müller / Sylvester Bubel**

**(Universität zu Köln)**

#### **Introducción**

Siegfried Unselde, quien fuera el jefe de la editorial Suhrkamp, envió una carta de condolencia a la viuda de Paz, María José, el 30 de abril de 1998, a raíz de la muerte del poeta y ensayista mexicano. Las siguientes líneas extraídas de esta carta podrían describir de una manera muy certera las dos grandes dimensiones de la relación que se estableció entre el autor Octavio Paz y su editor, Siegfried Unselde:

Para todos nosotros Octavio es el gran autor. Estamos orgullosos de habernos ocupado de su obra. Y puedes estar segura de que continuaremos trabajando por él y por su obra, que seguiremos reimprimiendo sus libros y publicando otros nuevos, de modo que sus ideas continúen irradiando e iluminando al público lector alemán.<sup>1</sup>

Con una doble voz, hablan aquí, por un lado, el Unselde que era un 'perspicaz' y exitoso hombre de negocios, quien, con sabia previsión y buen olfato comercial, había acogido a Paz, muchos años antes, en su programa de obras latinoamericanas; y quien, gracias al otorgamiento del Premio Cervantes a Octavio Paz, en 1981, así como del Premio Nobel, en 1990, fue 'recompensado' al final de forma retrospectiva por su confianza en el autor mexicano, y confirmado en sus decisiones. Por otro lado, en esta carta puede leerse también la imagen que Unselde tenía del literato Octavio Paz, o más bien de la proyección que el editor arrojaba sobre su autor: el 'Ilustrado' latinoamericano del siglo XX, cuyas ideas, por su carácter progresista (de entonces), su carácter visionario y educativo y, no en última instancia, por un nivel literario 'universal', no caducarían. Para ilustrar la imagen que se tenía de Octavio Paz en la década de 1980, cabe citar unas palabras del antiguo Presidente de la República Federal de Alemania, Richard von Weizsäcker, que en el año 1984 pronunció el discurso laudatorio dedicado al galardonado con el Premio de la Paz de los Libreros Alemanes:

---

<sup>1</sup> "For all of us Octavio is the great author. We are proud to have taken care of his work. And you can be sure that we will continue to work for him and his work, to have his books in print and to publish new ones, so that his ideas can continue to irradiate and illuminate the German public." Siegfried Unselde, 'An M.J. Paz', Fráncfort del Meno, 30.04.1998, Archivo Siegfried Unselde en el Archivo Nacional de la Literatura en Marbach (ASU). Agradecemos a los autores o sea sus herederos y al Archivo Nacional de la Literatura en Marbach por el permiso de reproducción de las citas de los fondos del archivo. (Las traducciones de los manuscritos son nuestras).

"Octavio Paz, en su trayectoria, se ha convertido en una voz significativa de la cultura latinoamericana, en su conciencia."<sup>2</sup>

Este artículo sólo pretende trazar un boceto del concepto que caracterizaba el programa editorial de Unseld en lo relacionado con aquellos autores de Suhrkamp 'dignos de ser editados' en su programa para Latinoamérica y que se perfilaban como autores potencialmente exitosos; y este boceto ha de entenderse dentro del marco, especialmente, de las poéticas de aquellos autores clásicos y establecidos, por mayoría de habla alemana, dentro de la editorial Suhrkamp, así como ese entorno de la burguesía culta en la República Federal de Alemania de las décadas de 1970 y 1980. Las cuestiones principales que deseo tratar habrán de concentrarse en a) las nociones y convicciones poéticas, b) las nociones existencialista-religiosas y c) (dentro de lo posible) las ideas socio-políticas de Octavio Paz, ésas que lo convirtieron en una figura interesante y relevante para el propio Unseld y para el programa latinoamericano de la editorial Suhrkamp. Se trata, por lo tanto, de parámetros poetológicos de una obra que se integran casi como un *paspartout* en las líneas directrices trazadas por Unseld y por la editorial Suhrkamp en un programa latinoamericano destinado al mercado alemán, y que podrían funcionalizarse en ese sentido. Intentaremos poner de manifiesto que ese programa editorial se basa en un concepto de la literatura universal que marca de manera clara los criterios de selección de las literaturas en idiomas extranjeros. En tales criterios acerca de una literatura universal, definidos desde una perspectiva europea, la obra de Octavio Paz, según Unseld, encajaba de una manera modélica.

### **¿Paz, *polyhistor* de Latinoamérica en Alemania?**

En un relato de viaje que habla de un encuentro de Unseld con Octavio Paz –probablemente su primer encuentro, el cual tuvo lugar entre el 20 y el 22 de mayo de 1979–, Unseld se muestra impresionado por el comportamiento y la riqueza de conocimientos del autor mexicano. El editor alemán escribe: "Una figura impresionante, poeta y científico, un sabio y un hombre lleno de saber. Uno tiene la impresión de que han confluído en él las experiencias de largos periodos de revoluciones sociales y literarias".<sup>3</sup> ¿De dónde surge esta valoración de Unseld acerca del poeta y el intelectual Octavio Paz? Cabe muy bien preguntarse si la obra de Paz permite esta visión (proyeccionista), y en qué medida lo hace, o si se trata, en este caso, de una imposición en toda regla por parte de Unseld en relación con la persona de Octavio

---

<sup>2</sup>"Octavio Paz ist auf seinem Weg zur prägenden Stimme lateinamerikanischer Kultur geworden, zu ihrem Gewissen." Richard von Weizsäcker. 'Laudatio auf Octavio Paz anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels' (Suhrkamp Verlag 1990: 122).

<sup>3</sup>"Eine imponierende Erscheinung Poet und Wissenschaftler, Weiser und Wissender. Man hat den Eindruck in ihm seien Erfahrungen langer Zeiten von sozialen und literarischen Revolutionen zusammengefloßen". Siegfried Unseld, 'Reisebericht', París, 21.05.1979. ASU.

Paz y su obra creativa, teniendo en cuenta ciertas categorías comparativas de la editorial Suhrkamp y basada en motivos pragmáticos o de política editorial.

¿Con qué aspectos y recursos formales o de contenido puede cimentar entonces Octavio Paz, el "sabio y hombre de saber", su estatus como *polyhistor* e ilustrado latinoamericano en la percepción de Siegfried Unseld? Para entender mejor este contexto, necesitaríamos de una breve y fragmentaria descripción del concepto de 'Ilustrado' o de 'sabio' de rango mundial según la perspectiva del editor alemán; y ello podemos fijarlo especialmente, de forma implícita, en las categorías comparativas con las que Unseld intenta definir a Octavio Paz para su propia concepción del arte. Unseld, por ejemplo, ve a la triada conformada por Cortázar, Paz y Carpentier del siguiente modo: "Encuentros con los Grandes de la literatura latinoamericana. Los tres son impresionantes, ya que no sólo reflejan en su obra lo propio, su propio continente, sino también a los demás".<sup>4</sup> Unseld categoriza a Paz, por lo tanto, como a un autor universalista, podría decirse, alguien capaz de confrontar en su obra, más allá de los propios límites y demarcaciones nacionales y étnicas, otras cuestiones más elevadas y existenciales. Un "viajero universal" ("Weltreisender")<sup>5</sup>, según una cita de Michi Strausfeld, alguien que oscila, en sus ideas, entre los puntos de referencia de América Latina y Europa.

Sin embargo, tras esta jerarquización, tras este otorgamiento de un título de nobleza en relación con el nivel de reflexión de Octavio Paz, situado junto al "Thomas Mann de América latina"<sup>6</sup>(Carpentier) y a Cortázar, los otros dos 'grandes señores' de la literatura latinoamericana, podemos sospechar un ardid relacionado con la política de la editorial: con los casos de Cuba, México y Argentina, Unseld pudo dotar de un rostro, para la burguesía de postguerra alemana, a las regiones políticamente 'más interesantes' de América Latina y, por lo tanto, las más 'palpables', y acogerlas en su programa de publicaciones.

No obstante, además de estas consideraciones de política editorial, la recepción que hace Unseld de la poética de Paz está, por un lado, impregnada del esquema ya mencionado acerca de la 'Ilustración'; por otro lado, el editor ha quedado profundamente conmovido con una conferencia dictada por Paz en Fráncfort del Meno en el verano de 1980. Y es de ella de donde Unseld extrae, a partir de las consideraciones estéticas y poetológicas del escritor mexicano, una cuestión para él central: "Sí, es verdad: 'América Latina es una cultura'."<sup>7</sup> A pesar de la gran diversidad en relación con los aspectos políticos, culturales, étnicos,

---

<sup>4</sup> "Begegnungen mit den Großen der lateinamerikanischen Literatur. Alle drei beeindruckend, weil sie nicht nur das Eigene, den eigenen Kontinent, sondern auch die anderen in sich reflektieren". Siegfried Unseld, 'Reisebericht', París, 22.05.1979. ASU.

<sup>5</sup>Véase Michi Strausfeld, 'es-NF-Lateinamerika', vermutlich 1980. ASU, fichero DCSF0145.

<sup>6</sup> Siegfried Unseld, 'Reisebericht', París, 20-22.05.1979. ASU.

<sup>7</sup> "Ja, es ist wahr: 'América Latina es una cultura' – 'Lateinamerika ist eine Kultur'." Siegfried Unseld, 'Brief an O. Paz', 04.07.1980. ASU.

idiomáticos y literarios, Unselde pretende entender América Latina como un 'todo' homogéneo, cuyo proceso de individuación política va acompañado por la literatura contemporánea no solo como una forma de reflexión, sino que es liderado activamente por ella. Y por eso muy a menudo la literatura latinoamericana es publicitada por Suhrkamp como una literatura 'existencialista', mientras que la propia Latinoamérica es presentada como un espacio (continental) impoluto, emocional, en fase de constitución.<sup>8</sup> No hay por qué asombrarse, por lo tanto, de que el programa de literatura latinoamericana de la editorial Suhrkamp sea publicado en el año 1976 con el título de "17 Autoren schreiben am Roman des lateinamerikanischen Kontinents" ["17 autores escriben la novela del continente latinoamericano"] y que Unselde comente lo siguiente dentro del mismo:

De todas las literaturas contemporáneas no alemanas, la latinoamericana me parece sin duda la más importante de la próxima década. Se trata de una variedad muy especial de la literatura existencialista, ésa que solo puede ser escrita en otros países, por los motivos que sean, por muy contados casos individuales. Esta literatura nos insufla valor con vistas a una nueva educación de los sentimientos, y sus personajes, tan reales, no se inhiben de nombrar ciertos valores de la vida y en tomar determinaciones sobre su rango.<sup>9</sup>

Sin embargo, una literatura 'existencial' latinoamericana de esta índole, capaz de 'nombrar ciertos valores de la vida' y hasta desatar una nueva *éducation sentimentale*, sigue, según el concepto de Unselde, ciertas coordenadas ya conocidas. Un buen ejemplo es su recepción de una de las obras principales de Octavio Paz, el poema 'Piedra de Sol' (1977), publicado por Suhrkamp en el volumen *Octavio Paz: Gedichte* y luego, en 1979, en *Suche nach einer Mitte: Die großen Gedichte*, y que Unselde había leído y con el cual, tal y como él mismo lo expresa, se siente explícitamente impresionado gracias a su "hambre de ser" ("Hunger nach Sein").<sup>10</sup> Unselde escribe que le ha impresionado sobre todo la manera en la que acaba el poema: lo que le fascina es el "símbolo del río que se curva, avanza, retrocede, da un rodeo y llega siempre, el agua suave en movimiento".<sup>11</sup>

No es obra del azar que Unselde supiera mostrar tal estima, en el marco de la obra de Paz, a esas metáforas, imágenes y tropos de tanta carga tópica en la historia de la literatura y la

---

<sup>8</sup> Véase el folleto publicitario de Suhrkamp para la feria del libro de Frankfurt de 1976 titulado '17 Autoren schreiben am Roman des lateinamerikanischen Kontinents'. ASU.

<sup>9</sup> "Von allen außerdeutschen zeitgenössischen Literaturen scheint mir die lateinamerikanische sicherlich für das nächste Jahrzehnt die wichtigste zu sein. Es ist eine besondere Art existentieller Literatur, wie sie in anderen Ländern, aus welchen Gründen auch immer, nur noch in einzelnen Fällen geschrieben werden kann. Diese Literatur macht Mut zu einer neuen Erziehung zu Gefühlen und ihre so realen Gestalten scheuen sich nicht, Werte des Lebens zu benennen und in ihrem Rang zu bestimmen." Comentario de Siegfried Unselde en el folleto publicitario '17 Autoren schreiben am Roman des lateinamerikanischen Kontinents', 4 páginas sin paginación, citado p. 1. ASU.

<sup>10</sup> Siegfried Unselde, 'Reisebericht', París, 20.05.1979. ASU.

<sup>11</sup> "Symbol des Flusses, 'als der, der sich windet, verdrängt, zurückweicht, einen Umweg wandelt und immer ankommt', das weiche Wasser in Bewegung". Siegfried Unselde, 'Reisebericht', París, 20.05.1979. ASU.

filosofía, como el *Panta rhei* de Heráclito. Si uno piensa en la orientación editorial del programa para Latinoamérica en Suhrkamp, así como en su estrategia de un 'despertar latinoamericano', es lógico que se necesitase ofrecer a un casi ignorante público alemán tales repertorios metafóricos tan preñados de historia y capaces de ofrecer un modelo de interpretación más universalista, para de ese modo hacer que Latinoamérica fuera más palpable para ese público lector.

Además de ello, tales repertorios metafóricos 'cualificaban' al autor mexicano (de cierta cualidad exótica hasta ese momento en el ámbito germano-parlante), para que éste fuera incorporado al grupo de autores de Suhrkamp, tan impregnados por la historia. Y no olvidemos, además, que uno de los esfuerzos principales de Unseld en relación con su ya histórica 'Kleine Geschichte der Bibliothek Suhrkamp' (1989) fue el de "no [desenterrar] ciertos trabajos ocasionales algo marginales, sino, a pesar de los temas divergentes, [aspirar a] una redondez de los objetivos que legitime la afirmación de que en este caso la literatura emprende una huida hacia la vida".<sup>12</sup> Esa huida hacia la vida parece ser, según el concepto de Unseld, una visión específicamente modernista, inspirada por el enfático 'Sí a la vida' de Nietzsche, así como por el *élan vital* de Bergson, la literatura comprometida de la República de Weimar, representada por un Hesse o un Brecht, y, sin duda, algo también inspirado en el existencialismo encarnado por Sartre y Camus; y cuantos más puntos de coincidencia se encuentren entre las estéticas de los 'latinoamericanos' y las de estas grandes figuras, tanto 'más valiosa' le parecerá a Unseld su obra.

### **"Huida hacia la vida" – La poesía como 'categoría extemporánea'**

El hecho de que para la literatura preferida de Unseld exista una relación inseparable entre la acción social y política, y el compromiso en esos ámbitos, se pone de manifiesto no solamente en la orientación programática de la llamada Biblioteca Suhrkamp después de la Segunda Guerra Mundial, sino también en su extremadamente positiva valoración de los literatos comprometidos socialmente, que no se quedan encerrados en la torre de marfil del *l'art pour l'art*. La estética de Paz se desmarca bastante claramente de estos escapismos artísticos como los que conocemos del simbolismo; sin embargo, no por ello se deja instrumentalizar como un vehículo de expresión de posiciones políticas o sociales. Y es que la literatura con un compromiso político no es capaz en muchas ocasiones de desligarse de los moldes de pensamiento teleológicos y dirigidos a un objetivo de la racionalidad 'burguesa', por lo cual se

---

<sup>12</sup> "[...] keine Ausgrabungen abseitiger Gelegenheitsarbeiten [zu publizieren], vielmehr trotz divergierendster Themen eine Geschlossenheit im Ziel [anzustreben], die die Behauptung rechtfertigt: Hier wird Literatur zur Flucht in das Leben" (Unseld 1989: 9)

convierte en una tarea del escritor la de crear un espacio protegido a través de la 'poesía' en el que puedan sobrevivir ideas y epistemes del saber 'supratemporales', no influenciados por el llamado espíritu de época, liberados de toda deuda con las categorías del pensamiento burgués. Por ejemplo, Paz escribe en su ensayo sobre *Sor Juana Inés de la Cruz*:

El racionalismo burgués es, por decirlo así, constitucionalmente adverso a la poesía. De ahí que la poesía, desde los orígenes de la era moderna –o sea: desde las postrimerías del siglo XVIII– se haya manifestado como rebelión. La poesía no es género moderno; su naturaleza profunda es hostil o indiferente a los dogmas de la modernidad: el progreso y la sobrevaloración del futuro [...]. La poesía, cualquiera que sea el contenido manifiesto del poema, es siempre una transgresión de la racionalidad y la moralidad de la sociedad burguesa. Nuestra sociedad cree en la historia –periódico, radio, televisión: el ahora– y la poesía es, por naturaleza, extemporánea (Paz 1985: 16).

Paz se resiste aquí a cualquier tipo de politización, a cualquier tipo de deuda o de influencia de las categorías de valores burgueses en la producción literaria, y adjudica a la poesía y a la figura del poeta una 'fuerza única para la rebelión', la cual es capaz de producir una epistemología genuinamente distinta: un 'saber de la vida' atemporal que genera la moralidad, más allá del positivismo, el racionalismo o el empirismo. A través de esa forma tan particular de la politización literaria, el poeta empieza a hacer justicia a su responsabilidad con la sociedad, y así lo expresa Paz en 'La letra y el cetro': "Pero no podemos renegar de la política; sería peor que escupir contra el cielo: escupir contra nosotros mismos" (Paz 2002: 754).

Esa 'fuerza creativa y rebelde' que Paz ve en el medio que representan la literatura y la poesía es también la que tanto estima Unseld en la obra del mexicano. El intento de establecer la poesía como categoría epistemológica autónoma es algo que encontramos en muchos de los escritores modernistas en el círculo de autores de la editorial Suhrkamp, por ejemplo, en un autor tan estimado por Unseld como Hugo von Hofmannsthal, cuyo ensayo 'Der Dichter und diese Zeit', del año 1907, muestra un parecido asombroso con las ideas de Paz:

Él [el poeta] no debe espantar ninguna idea que se imponga, como si se tratase de otro orden de las cosas. Porque en su orden de las cosas ha de caber cualquier cosa. En él todo debe y desea confluir. Es él quien establece las conexiones entre los elementos de la época. El presente existe en él o en ninguna parte. [...] Del mismo modo que el sentido más íntimo de todos los hombres crea en torno suyo el tiempo y el espacio y el mundo de las cosas, él crea, a partir del pasado y del presente, del animal y del hombre, del sueño y de las cosas, de lo grande y lo pequeño, de lo sublime y lo insignificante, el mundo de las relaciones.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> "Keinen Gedanken der sich an ihn [den Dichter] drängt, darf er von sich scheuchen, als sei er aus einer anderen Ordnung der Dinge. Denn in seine Ordnung der Dinge muß jedes Ding hineinpassen. In ihm muß und will alles zusammenkommen. Er ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart. [...] Wie der innerste Sinn aller Menschen Zeit und Raum und die Welt der Dinge um sie her schafft, so schafft er aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem, die Welt der Bezüge". (Hofmannsthal 1979: 244ss.; la traducción es nuestra).

Hofmannsthal representaba para Unseld, sin duda alguna, uno de los *tertia comparationis* europeos más importantes y centrales para poder 'evaluar' la obra de Paz. Un carta de Unseld a Paz del 4 de julio de 1980 da fe de ello: en ella el editor alemán pasa revista a la estancia de una semana de la que disfrutaron el escritor mexicano y su esposa María José en Alemania, y da testimonio de su afán por situar a Octavio Paz en la tradición de los autores establecidos de su editorial y de las grandes figuras del pensamiento en lengua alemana. Durante aquel viaje por Alemania Occidental (con visitas a Bonn, Fráncfort del Meno y Heidelberg) no solo hubo la "visita obligada a la Casa de Goethe", no, también les fueron mostrados a los huéspedes algunos "tesoros relacionados con Hofmannsthal" en la Biblioteca de Goethe, porque "Hofmannsthal", según Unseld, "fue uno de los pocos poetas alemanes que dominaron la lengua española".<sup>14</sup> Ante el patrón comparativo de Hofmannsthal, vale la pena echar una ojeada a la siguiente cita de Unseld, tomada nuevamente del relato de viaje del año 1979:

Para mí él [O. Paz] es en nuestra época, cuando la fe en el progreso y la fe en el proceso histórico parecen apagarse, una personalidad muy importante. A pesar de su experiencia salida de medio siglo de revoluciones: nadie sabe cómo será el futuro, tenemos que estar alertas y prestar atención, mostrar nuestro escepticismo, pero también deberíamos mantener la esperanza. Y para él eso es lo más importante: el valor supremo no es el futuro, sino el presente. "El futuro no es el tiempo del amor: lo que el hombre de verdad quiere, lo quiere ahora. Aquel que construya la casa de la felicidad futura, está construyendo una prisión del presente". Y el juicio suyo sobre el progreso es el siguiente: "El progreso ha poblado la historia con las maravillas y los monstruos de la tecnología, pero ha despoblado la vida de los hombres, nos ha dado más cosas, pero no más ser".<sup>15</sup>

También en este pasaje Unseld critica la fe burguesa en el progreso y la relación de dicotomía entre lo que Erich Fromm llama el "ser y el tener" ("Sein und Haben"), inherente a las categorías de valores de la burguesía. Paz expresa esa ambivalencia en una entrevista titulada 'Esa parte irracional del hombre, la poesía', del año 1966:

Hay una oposición radical entre los valores de la sociedad moderna y la poesía. La cultura de la sociedad capitalista está basada fundamentalmente en la moral de la utilidad. Y la poesía siempre es un gasto, un desperdicio. Hay incompatibilidad entre la moral burguesa –que es la moral del ahorro– y la moral poética, que es la moral del dar, del despilfarro (Paz / Peralta 2014: 40).

---

<sup>14</sup> "Selbstverständlich war der Besuch im Goethehaus [...]. Man zeigte uns 'Hofmannsthal-Schätze', Hofmannsthal war ja einer der wenigen deutschen Dichter, die des Spanischen mächtig waren." Siegfried Unseld, 'Brief an O. Paz', 04.07.1980. ASU.

<sup>15</sup> "Für mich ist er [O. Paz] in unserer Zeit, wo der Fortschritts Glaube und Glaube an den historischen Prozess zu verdämmern scheint, eine wichtige Persönlichkeit. Seine Erfahrung aus einem halben Jahrhundert der Umstürze: niemand weiß, wie die Zukunft aussieht, wir müssen wachsam sein und aufpassen, skeptisch sein, aber wir sollten doch auch hoffen. Und für ihn ist das Wichtigste: der höchste Wert ist nicht die Zukunft, sondern die Gegenwart. 'Die Zukunft ist nicht die Zeit der Liebe: was der Mensch in Wahrheit will, das will er jetzt. Derjenige, der das Haus der künftigen Glückseligkeit konstruiert, errichtet das Gefängnis der Gegenwart.' Und das Urteil über den Fortschritt lautet: 'Er hat die Geschichte mit den Wundern und Monstren der Technik bevölkert, aber er hat das Leben der Menschen entvölkert, er hat uns mehr Dinge gegeben, nicht mehr Sein.'" Siegfried Unseld, 'Reisebericht', París, 21.05.1979. ASU.

Esta discrepancia fundamental en la naturaleza humana tiene como resultado la no atención al presente. Podemos escuchar aquí cierto eco de los radicales planteamientos del existencialismo de Jean-Paul Sartre en la década de 1950, así como, una vez más, el intento de Unseld por integrar a Paz en el grupo conformado por ese caleidoscopio tan propio de pensadores y autores (europeos) importantes.

### **Conclusiones**

Si bien son algunos clásicos de la modernidad en la literatura en lengua alemana, como Hofmannsthal o Thomas Mann, los que son mencionados como raseros comparativos, en otros momentos Unseld establece ciertas relaciones con teóricos contemporáneos de la cultura con una orientación izquierdista, como Herbert Marcuse, por ejemplo:

Y entonces llega al hotel Octavio Paz con su mujer, y nos vamos a comer al 'Grand Vefour'. Una figura imponente, poeta y científico, sabio y hombre con saber; uno tiene la impresión de que en él han confluído las experiencias de largas épocas de revoluciones sociales y literarias. Para mí él es, en nuestra época, cuando la fe en el progreso y la fe en el proceso histórico parecen apagarse, una personalidad muy importante [...]. Él varía para sí mismo lo que Marcuse había dicho poco antes sobre el tema del placer vital.<sup>16</sup>

Tanto la editorial Suhrkamp como 'forja teórica' de una izquierda no dogmática desde los años sesenta hasta los años ochenta, como el compromiso político-social de esta editorial en general y también de Unseld como individuo, así como el papel que adopta la recepción de Octavio Paz para Unseld, están en una relación directa con el interés político que despierta América Latina: en las décadas de 1960 y 1970 este continente, América Latina, se convierte en cierto modo en un laboratorio socio-político o en el portador de una esperanza para la izquierda de Europa Occidental, especialmente de la alemana, y más tarde, con la aparición de las dictaduras militares, servirá como legitimación de la crítica al capitalismo (en el sentido de una teoría de la dependencia). El interés estrictamente literario por América Latina debería leerse, por lo tanto, como el reverso de la moneda del interés político y del compromiso político en aras de un mundo con más justicia social, un 'apoyo' ficcional (y ficticio) a la crítica teórica al capitalismo. Y esto tiene su significación precisamente porque esa dimensión retoma un modelo de recepción de la literatura universal en el momento en el que la postura política cuenta con una breve coincidencia con el paradigma identitario decisivo en la

---

<sup>16</sup> "Dann kommt Octavio Paz mit seiner Frau ins Hotel, wir fahren zum Essen ins 'Grand Vefour'. Eine imponierende Erscheinung, Poet und Wissenschaftler, Weiser und Wissender; man hat den Eindruck, in ihm seien Erfahrungen langer Zeiten von sozialen und literarischen Revolutionen zusammengeschlossen. Für mich ist er in unserer Zeit, wo der Fortschrittsglaube und der Glaube an den historischen Prozeß zu verdämmern scheint, eine wichtige Persönlichkeit [...]. Dann variierte er für sich das, was ein paar Tage vorher Marcuse in den Römerberggesprächen zum Thema ‚Lebenslust‘ ausgeführt hatte." Siegfried Unseld, 'Reisebericht', París, 20.-22.05.1979. ASU.

literatura universal: aquello que es negociado desde una perspectiva latinoamericana como una cuestión de identidad, es interpretado desde la perspectiva europea / alemana como una exigencia de justicia social y de reconocimiento cultural.

Lo que llama mucho la atención en los esfuerzos de Unseld por legitimar la toma en serio de la literatura producida en América Latina es que ella encuentra, con justicia, la acogida en el canon de la literatura universal: "Tengo que añadir que la literatura latinoamericana es una advenediza, una recién llegada. Es la más joven de todas las literaturas occidentales. [...] América Latina es un Lejano Oeste."<sup>17</sup> El criterio de fungir como un Lejano Oeste, pretende desplazar a una esfera transatlántica la categoría establecida de un orientalismo afirmativo, lo cual es igualmente un indicio de la literatura universal, con lo cual se asumen raseros de valor maduros para la puesta en escena del otro como lo exótico. El vínculo entre la capacidad de engarzar con la tradición cultural alemana (en forma de autores del canon de más rango) y la creación de teorías de izquierdas, creó un filtro de recepción útil para la editorial, un filtro que vinculaba de forma pragmática varios campos temáticos fundamentales de la llamada Cultura Suhrkamp: religiosidad, ética y existencialismo. Querría acabar mis reflexiones con una cita de Octavio Paz:

Nuestra literatura está hecha de las relaciones –choques, influencias, diálogos, polémicas, monólogos– entre unas cuantas personalidades y unas cuantas tendencias literarias y estilos que han cristalizado en una obra. Esas obras han traspasado las fronteras nacionales y las ideológicas. La unidad de la desunida Hispanoamérica está en su literatura (Paz 1979: 30).

## **Bibliografía**

[ASU]: Fondos del Archivo Siegfried Unseld en el Archivo Nacional de la Literatura en Marbach.

HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979): 'Der Dichter und diese Zeit' [1907]. En: Bernd Schoeller (ed.): *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Reden und Aufsätze I (1891-1913)*. Vol. 8. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 229-258.

PAZ, Octavio ([1976] 1979): 'Alrededores de la literatura hispanoamericana'. Conferencia de Yale [1976]. En: Octavio Paz: *In/Mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 25-37.

PAZ, Octavio ([1982] 1985): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio ([1972] 2002): 'La letra y el cetro'. En: Octavio Paz: *Obras completas*. Vol. 5: *El peregrino en su patria: Historia y política de México*. Edición del Autor. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 751-755.

PAZ, Octavio / Braulio Peralta ([1966] 2014): 'Esa parte irracional del hombre, la poesía'. En: Octavio Paz: *El poeta en su tierra: Diálogos con Octavio Paz*. México: Pámpano Servicios

---

<sup>17</sup> "Ich muß hinzufügen, daß die lateinamerikanische Literatur ein Neuankömmling ist. Sie ist die jüngste aller westlichen Literaturen. [...] Lateinamerika ist ein Ferner Westen". Siegfried Unseld, 'Reisebericht', París, 20.-22.05.1979. ASU.

Editoriales S.A. de C.V. / H. Cámara de Diputados, LXII Legislatura, 39-47. [http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/md/LXII/poet\\_tierr.pdf](http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/md/LXII/poet_tierr.pdf) [05.10.2015].

SUHRKAMP VERLAG (1990): *Suhrkamp Verlagsgeschichte 1950–1990. 40 Jahre Suhrkampverlag*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

UNSELD, Siegfried (1989): 'Kleine Geschichte der Bibliothek Suhrkamp'. En: Hans-Ulrich Müller Schwefe (ed.): *Klassiker der Moderne – Ein Lesebuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 7-23. <http://www.suhrkamp.de/download/Sonstiges/Bibliothek%20Suhrkamp.pdf> [23.07.2015].

## **La traición como una síntesis dialéctica negativa en *El apando* de José Revueltas y Felipe Cazals**

**Yunuen Gómez Ocampo**  
(University of California Santa Barbara)

En 1969 es publicada la novela corta *El apando*, del escritor mexicano José Revueltas (1914-1976), y en 1976 sale a la luz el largometraje de título homónimo, dirigido por Felipe Cazals (1937); el guión fue escrito por el mismo Revueltas y José Agustín en 1975. Este es un afortunado caso en el que el filme, como obra derivada, es tan magnífico como su original, la novela; es una espléndida traducción de los recursos narrativos, las cualidades visuales y los elementos simbólicos que posee el texto original. Por ello, aprovecho algunas escenas en las que ambas obras comparten sus postulados estéticos y éstos se asocian estrechamente con un profundo contenido social. Y por otra parte, la expresión de la angustia de la existencia humana navega libremente entre el papel y el filme; los personajes van involucionando al encontrarse en circunstancias límite en el escenario de Lecumberri, debido a esto abundan los signos de deslealtad, las traiciones que desencadenan la tragedia carcelaria de los apandados. Dicha tragedia es una síntesis dialéctica de la contradicción. No hay tesis y antítesis claras porque las relaciones que entablan los personajes se tratan de entidades opacas, impuras, de este modo la síntesis no puede sino resultar en una contradicción que no tiene, aparentemente, razón de ser.

Como muestra de esto, analizo dos elementos que se entrecruzan en el relato y a través de los cuales se representan el universo carcelario y los recursos formales: uno es el ojo humano como lente de una cámara vigilante y el otro es la reiterada mención de la cabeza, que a la vez otorga el control a los personajes y les hace sufrir una grotesca mutilación. Estos dos elementos son parte de la construcción no solo de escenas de la vida carcelaria, sino que se extienden a una representación de crisis de la vida moderna. En palabras del autor, entrevistado en Xalapa en 1975: "La cárcel misma no es sino un símbolo porque es la ciudad cárcel, la sociedad cárcel" (Revueltas 1977: 37).

Resulta casi natural el diálogo entre la novela y la película, considerando que Revueltas tuvo una vasta carrera como guionista, argumentista, profesor y teórico de cine, y tomando en cuenta también su propia participación en este guión. Él mismo analizaba en este sentido su trabajo creativo sobre *El apando*: "Yo previamente hice una selección [...] de los puntos culminantes del relato, y luego llené los intervalos con la narración misma. [...] al hacer la adaptación de *El apando* al cine, no hubo necesidad de modificar casi nada" (Revueltas 1977: 41). Por todo esto

no sorprende que 45 páginas impresas se hayan convertido de forma tan magnífica en 84 minutos de crudeza, miseria y sordidez en el escenario recreado del palacio negro.

### **Testimonio histórico y propuesta estética**

Felipe Cazals formó parte del Frente Nacional de Cinematografistas (junto con Paul Leduc, Raúl Araiza, José Estrada, Jorge Fons). Este frente firmó un manifiesto en el que se hacía notar la complejidad del ambiente de la producción fílmica de los sesenta, y en el que denunciaban que el cine había sido "uno de los soportes ideológicos principales de un orden social injusto y dependiente, [...] un activo agente del colonialismo cultural explotando la ignorancia, el analfabetismo y el hambre del país y del continente" (Frente Nacional de Cinematografistas 1975: 389). En cambio, para los setenta la efervescencia del movimiento estudiantil de 1968 dejó huella y fue motor impulsor de un nuevo cine mexicano, de "una época de transición hacia la creación de un auténtico arte cinematográfico nacional comprometido con el destino histórico y las necesidades de las grandes mayorías" (ibíd.: 389).

Este comentario sobre el contexto adquiere significado pues la adaptación de *El apando* sale a la luz alimentada de la necesidad de un cine que "[surja] de la investigación y del análisis de la realidad continental", como declara el manifiesto (ibíd.: 389). Por ello, son claros los mensajes del carácter testimonial y las circunstancias históricas de la película; por ejemplo, en la primera escena nos ubica en la fachada de Lecumberri y en una siguiente secuencia nos ofrece un texto blanco en fondo de pantalla negra sobre el contexto de vida del autor duranguense en el que se indica que, dado su constante activismo político, en varios momentos fue encarcelado. Considero que las menciones temporales y espaciales concretas de la adaptación de Cazals son parte de su denuncia de que el palacio negro es una estructura de censura específica en el país.

Aunque en *El apando* no se representa a presos políticos, las circunstancias sociales que rodean su escritura y su adaptación cinematográfica son cruciales en ambas narraciones. Especialmente porque en ambas se condensa esta gran crítica de la sociedad como una cárcel, representada mediante el desarrollo de un motín, con personajes drogadictos, violentos y grotescos, en un espacio sórdido y marginal. Todo lo cual, en cierta medida, conoció Revueltas en su encierro (Revueltas 1977: 39). La realidad que expresa el autor en estos reos es una crítica extrema y absoluta. Polonio, El Carajo y Albino generan una dinámica particular de contradicciones. Sus cuerpos, vejados, lastimados, sufren abstinencia y encierro extremos, y a partir de aquí se desencadena una representación de un movimiento dialéctico. En palabras del autor, de estas relaciones surge "una síntesis dialéctica de la contradicción", una síntesis no progresiva: "La síntesis dialéctica que sigue a la interpretación de contrarios no da un más o un

avance, nos da una cosa sombría y totalmente negadora del ser humano, y afirmativa dentro de la negación" (Revueltas 1977: 37).

La trama, los personajes, el ambiente van creciendo hasta llegar a dicha síntesis negativa que tiene como resultado la destrucción y la traición: la humanidad está reducida a la animalización y a la mínima expresión de compasión; las filiaciones están fracturadas; la fuerza masculina es bestial, no productiva, y la femenina es desesperanzadora, no generativa; el encierro es alegoría de embarazo, de un proceso doloroso, violento y perpetuo que engendra seres grotescos y mutilados sin posibilidad de emancipación.

### **Mecanismos literarios y filmicos de una tragedia carcelaria**

En la ambientación y la representación espacial hay varios elementos cuyo valor simbólico va evolucionando, los dos que interesan aquí tienen además gran contenido como recursos cinematográficos: el ojo y la cabeza de los apandados. Estas partes ópticas del cuerpo humano son además claras obsesiones y se desarrollan sobre todo en el presente narrativo (en el cual los tres reos llevan ocho días de encierro en una celda de castigo, apenas con un postigo abierto para recibir luz del exterior). La condensación en la novela se va construyendo con saturaciones por repetición, anáforas que incrementan la tensión dramática; cada palabra que reaparece o cada frase parafraseada tiene un peso en la angustiada atmósfera por la que se deja saber al lector que algo muy violento se está gestando.

Polonio, Albino y El Carajo viven un cautiverio extremo encerrados en condiciones absolutamente denigrantes. Su conexión con ese exterior es un pequeño umbral por el que se asoman con incomodidad buscando con la mirada la entrada a la crujía (escenario también muy relevante, pues ahí llega a su punto más alto el clímax): "La *cabeza* hábil y cuidadosamente recostada sobre la oreja izquierda, encima de la plancha horizontal que servía para cerrar el angosto postigo, Polonio los miraba desde lo alto [a los celadores] con *el ojo derecho* clavado hacia la nariz en tajante línea oblicua" (Revueltas 1982: 12; las cursivas son mías). En este fragmento se encuentran el ojo derecho y la cabeza escindida del cuerpo, que además son punto de apoyo para la articulación y la condensación del relato.

Desde el inicio se genera un ambiente de tensión que se va incrementando por la violencia explícita, lo grotesco de los personajes y sus circunstancias. En cuanto al ojo, solo el derecho tiene el privilegio de observar, por lo que las distancias, los colores, los objetos que se perciben tienen un grado de deformación. En cuanto a la cabeza, en seguida es colocada en una postura incómoda, humillante y además en una 'charola', como la de un decapitado de la Antigüedad. Los tres personajes aportan distintos matices a estos dos elementos.

### **Obsesiones ópticas: el ojo como objeto vigilante**

Los significados del ojo son varios y complejos, este órgano tiene gran relevancia tanto para la construcción del universo carcelario: los personajes y la atmósfera, como para el desarrollo del universo narrativo y, por las alusiones ópticas evidentes, también del cinematográfico.

Analizo primero su construcción como símbolo temático de lo carcelario. Desde el inicio se sitúa la acción en el encierro en el apando, el extremo de la imposibilidad de libre desplazamiento. Debido a este aislamiento, la experiencia somática se altera por completo. El sentido de la vista es el único que permite una conexión con la realidad exterior. Por si esto fuera poco, como ya mencioné, la perspectiva visual está también trastornada porque sólo puede ver un ojo y porque la cabeza se encuentra en una postura perturbadora. Desde su celda, dos de los apandados se asoman con desesperación hacia la entrada de la crujía, por donde ven llegar a las visitas familiares. Ese punto de la cárcel es el plano focal. Entre ese espacio y el postigo hay una tensa conexión que mantiene a los tres en estado de alerta. Desde el apando los tres esperan deseosos a la Chata y a la Meche, parejas de Polonio y Albino, respectivamente, y a la madre de El Carajo.

Con el ojo hay además una paradójica inversión de la vigilancia. En su deseo porque entren las visitas, los reos son quienes vigilan a los celadores: "Uno primero y otro después, los dos *monos* vistos, tomados desde arriba del segundo piso por aquella cabeza que no podía disponer sino de un solo ojo para mirarlos [...] y aquel espacio virgen, adimensional, se convertía en el territorio soberano, inalienable, del ojo derecho, terco, que vigilaba milímetro a milímetro todo cuanto pudiera acontecer en esta parte de la Crujía" (Revueltas 1982: 12s.; la cursiva es mía). En esta novela se exploran los límites del ser humano mismo, y esta inversión parece representar graves contradicciones sociales, ¿de qué le sirve a Polonio tener control visual de la toma si está apandado? Y aunque se invierta la perspectiva, ¿de qué le sirve a un celador su libertad si vive preso de una "sociedad cárcel"? No hay posibilidad de una síntesis positiva para ninguna de las circunstancias.

En cuanto elemento cinematográfico, el ojo apoya el desarrollo de la trama. Es el que presenta al lector tanto el punto desde el que se desarrollará el relato (el postigo del apando), como el plano del escenario que se desea controlar (la entrada de la crujía), y alrededor de estos lugares se irá desarrollando la tragedia. Polonio es quien domina el postigo en la primera parte del relato; su órgano de la vista funciona como objetivo de una cámara que desde lo alto enfoca hacia un plano esencial. Este personaje y su ojo derecho son un sistema óptico ubicado en un lugar estratégico desde el que controla un campo visual que ha sido trastornado.

Ahora bien, como apoyo de los recursos narrativos, el poder de la perspectiva visual se construye principalmente por el narrador. El trabajo de esta voz es el más complejo de la novela, especialmente por la focalización; a través de ésta se conoce a los personajes, con especial énfasis a Polonio. Este recurso por sí mismo no es especialmente cinematográfico, pero los cambios vertiginosos de una secuencia a otra, de un personaje a otro y las intervenciones de lo que parece un segundo o tercer narrador sí lo son,<sup>1</sup> hacen pensar en un objetivo de cámara que enfoca alternativamente, desplazándose por el escenario carcelario. Es interesante además que la construcción del ojo y la cabeza, como recursos simbólicos y cinematográficos, sólo se encuentra en el presente narrativo; la novela se relata con un complejo trabajo de analepsis, pero no es en los *flash back* cuando se desarrollan los elementos de mayor condensación sino en el presente, cuando los reos están apandados mirando por el postigo. Entonces la anáfora y la focalización se relacionan con el encierro en la celda de castigo, aunque ésta última también es puente para dar entrada a la analepsis y los espacios que se presentan:

"La culpa no es de *nadien*, más que mía, por haberte tenido". En la memoria de Polonio la palabra *nadien* se había clavado, insólita, singular, como si fuese la suma de un número infinito de significaciones. *Nadien*, este plural triste. De nadie era la culpa, del destino, de la vida, de la pinche suerte, de *nadien*. Por haberte tenido. La rabia de tener ahora aquí a *El Carajo* junto a ellos en la misma celda (Revueltas 1982: 17).

Casi no hay intervenciones de estilo directo, pero el narrador migra constantemente a las propias circunstancias de Polonio, y en menor medida a las de Albino, de El Carajo o su madre, de la Chata o la Meche, de los celadores. Este fragmento que cito empieza con la voz directa entrecomillada de la madre, hablando con El Carajo el domingo antes de que iniciara el castigo de los tres reos; en seguida responde el narrador (con, al menos, dos registros distintos) focalizando la vida interior de Polonio y finalmente vuelve al presente, en el encierro en el apando. El mismo autor explica este procedimiento: "una imagen nos conduce por analogía a una serie sucesiva de imágenes y situaciones que pueden ser del pasado o inmediatas... Yo buscaba la simultaneidad en la medida de lo posible, esa simultaneidad que nos hace fundir tiempos y espacios" (Revueltas 1982: 42).

La tercera persona gramatical 'se enfoca' en uno de los personajes para migrar al yo y desde ese otro plano se van llenando los vacíos de significación de lo que desconoce de la trama u omite selectivamente el narrador (siguiendo la terminología de Ricardo Piglia). Esto es

---

<sup>1</sup>Si bien no es la intención de este trabajo analizar al narrador, quiero mencionar la pluralidad de matices que encuentro: la primera es una voz sencilla que narra objetivamente en tercera persona, por momentos se transforma en una segunda voz que es marginada y abyecta (que podría ser la de un reo testigo), y conforme crece la tensión son más frecuentes otros dos narradores, uno que introduce disquisiciones cuasi bíblicas y un último que comparte reflexiones sobre la existencia humana con un tono lírico. Edith Negrín (1995) tiene una detallada investigación al respecto.

comprendido de forma magnífica en la adaptación al cine, donde hay diálogos y secuencias. En cambio, la novela está compuesta de un único y vertiginoso párrafo (en varios estudios se ha analizado esta característica de la obra: Blancas 2007; Escalante 2010; García de la Sienna 2011); la puntuación apenas permite encontrar frases en estilo directo (sólo de algunos personajes y en pocas ocasiones), pero en los cambios de tonalidad del narrador se descubren distintas voces, es como el recurso de voz en *off*, muy utilizado en cine, teatro, radio. Hay una trama que ocurre en presente y una subtrama que ocurre en la vida interna de los personajes o en sus recuerdos, y el foco narrativo trae a colación selectivamente uno u otro.

La información que se conoce es sobre todo a través del foco de esa cámara desplazándose. Esto da una gran autenticidad a la construcción de los personajes, pues el lector se acerca a ellos sin la censura de la omnisciencia tradicional. En cambio, hay una voz que migra constantemente para enfocarse en la tragedia de las cinco vidas humanas entrecruzadas para "poseer y descifrar hasta el más recóndito e inconsciente secreto de sus personajes" (Blanco en Rocco 2011: 248).

De este modo se lee desde el principio de la narración una tercera persona que en realidad es Polonio en primera persona: "Monos, archimonos, estúpidos, viles e inocentes, con la inocencia de una puta de diez años de edad" (Revueltas 1982: 13); o la voz interior de la madre maldiciendo la vida de su hijo en modo imperativo: "La madre también lo deseaba con igual fuerza, con la misma ansiedad, se veía. Muérete muérete muérete" (ibíd.: 17); en ocasiones no sabemos cuál de los personajes habla, pero es claro el cambio de voz: "las dos mujeres, Meche y La Chata igual, contentas por lo *maciza*, por lo macha que resulta ser la vieja con haber aceptado" (ibíd.: 21), en este caso podrían ser frases de cualquiera de ambas, aunque en la película Meche transforma en estilo directo esta frase focalizada; otras veces se entrelaza el flujo de conciencia de los personajes: "'Nos meten el dedo'. *Mo-nas* hi-jas de to-da su chin-ga-da ma-dre, cabronas lesbianas" (Revueltas 1982: 22s.), la voz directa podría ser de cualquiera de ambas y se entiende que responden los celos callados de Polonio o de Albino, el manejo de esta secuencia es aclarado en la película, pues la frase en primera persona la dice Meche en *flash back*, el domingo de visita, y en seguida responde Polonio en el presente narrativo.

Un último significado temático que analizo del ojo es con referencia a El Carajo, personaje lleno de contradicciones. Imposibilitado mental y físicamente, es la representación más condensada de lo grotesco en la novela, es el extremo de la miseria humana: "no servía para un carajo con su ojo tuerto, la pierna tullida y los temblores con que se arrastraba de aquí para allá, sin dignidad, famoso en toda la Preventiva por la costumbre que tenía de cortarse las venas cada vez que estaba en el *apando*" (Revueltas 1982: 15). Polonio y Albino podían vigilar a los celadores y, aunque esta inversión de la vigilancia en principio no es útil estando en un encierro

extremo, sí les proporcionaba un pequeño aliento de poder. En cambio, El Carajo no tiene ni siquiera acceso a este paliativo morboso de asomarse por el postigo y por ello la ausencia de su ojo será igual de importante en la construcción del elemento visual de la narración: "Era con ese ojo muerto con el que miraba a su madre en las visitas, largamente, sin pronunciar palabra. Ella, sin duda, quería que se muriera, acaso por este ojo en que ella misma estaba muerta" (Revueltas 1982: 19s.). La mutilación y cicatrices de El Carajo son testimonio del fango que le ha rodeado toda la vida sin posibilidad de escapatoria, son recordatorio de su pasado, tan grotesco y degradado como su presente. La falta del ojo derecho es una obturación del objetivo de la cámara, su visión parcial es inútil pues encerrado en el apando no puede usar el postigo y fuera de él lo persigue como estigma.

Paradójicamente, la desprotección total de este personaje da lugar a la única frase de inocencia que puede encontrarse en esta sórdida tragedia, es un momento en el que increpa a Polonio porque éste lo golpea y le impide asomarse por el postigo: "Pinche ojete –se quejó sin cólera y sin agravio– si lo único que yo quería es nomás ver cuando llegue mi mamá" (Revueltas 1982: 24), responde El Carajo, sometido y enloquecido, pero lo único que consigue con su ingenua frase es incitar la burla y más violencia. Con el ojo izquierdo no le era posible dominar el reducido espacio que dejaba abierto el postigo ni mucho menos "ver" en línea oblicua la entrada de la crujía por la que pasaría su madre.

### **Obsesiones ópticas: la cabeza**

La figura de Salomé es en buena medida la que entrelaza los distintos significados contradictorios que adquiere la cabeza. Esta parte del cuerpo, por un lado, representa a la vez poder, autonomía y control, y es señal de grotesca mutilación; y por otro, es un recurso formal cinematográfico, si el ojo derecho es el objetivo de la cámara, la cabeza es la cámara misma.

La relación inmediata con la decapitación de Juan el Bautista empieza a dar forma a la estructura del relato:

*la cabeza* sobre la charola de Salomé, fuera del postigo, *la cabeza* parlante de las ferias, desprendida del tronco –igual que en las ferias, *la cabeza* que adivina el porvenir y declama versos, *la cabeza* del Bautista, sólo que aquí horizontal, recostada sobre la oreja– [...] *la cabeza* parlante, insultante, con una entonación larga y lenta, llorosa, cínica, arrastrando las vocales en el ondular de algo como una melodía de alternos acentos contrastados, los mandaba a chingar a su madre (Revueltas 1982: 12; cursivas son mías).

Resalto con cursivas la obsesiva mención del sustantivo, pues la selección lexical es una revelación, este tipo de repeticiones son las que generan la transformación de la trama y el ascenso de la tensión dramática. Cada palabra tiene un peso en la construcción angustiosa, en la intensidad y la condensación de las traiciones que se tejen en esta novela corta.

Igual que Salomé pide la decapitación de Juan (Marcos 6. 17-29), hay en la novela otra mención bíblica de temática similar: se trata de Holofernes, a quien Judith asesina cortándole la cabeza. Por muchos siglos, este tipo de ejecución se consideró efectivo y el menos doloroso, se realizaba especialmente en personajes nobles para evitarles sufrimiento en la medida de lo posible, pero era también un arma política utilizada para advertir a los enemigos, especialmente porque el cuerpo pierde su rostro y con ello un signo clave de la identidad humana;<sup>2</sup> en la actualidad este acto es brutal, señal de deshumanización, lesiona la dignidad humana.<sup>3</sup> Las figuras bíblicas femeninas a las que se hace referencia se empoderan de sus circunstancias, pero en la novela es de distinta naturaleza la participación de Meche y Chata en la muerte de sus parejas, se entreteje con señales contradictorias, lo cual no puede sino generar una síntesis negativa.

Más que del texto literario en sí, a partir de la adaptación de Cazals, se puede notar que ellas dos serán claves en la gestación del motín en la penitenciaría, aunque haya sido plan de Polonio que la madre de El Carajo introdujera droga al penal. Siguiendo la adaptación de los guionistas, la injerencia de las mujeres empieza el domingo anterior al presente narrativo, en la sala de defensores, cuando la madre acepta la propuesta de introducir droga al penal y las dos mujeres, emocionadas, incitan a sus parejas a 'celebrar' consumiendo droga ('un papel'). Al ser descubiertos, como castigo los tres reos son enviados al apando. Una segunda acción directa y definitoria de ellas se da una semana después cuando suben a encontrarlos a la celda de castigo y ven a Albino asomando la cabeza; con sus gritos coléricos de "Sáquenlos, sáquenlos" (Revueltas 1982: 46), iniciarán la huelga y con ello el trágico fin de sus amantes. Entonces igual que los personajes bíblicos, ellas dos resultan ser factores clave en la 'guillotina' y la 'charola' de hierro; sin embargo, hay varias inversiones con respecto a las representaciones antiguas de la decapitación. En primer lugar, que los reos no son personajes nobles ni privilegiados sino marginados, seres degradados; en segundo lugar, que estar en el apando los 'guillotina' estando con vida y sus cabezas exhibiéndose por el postigo son a la vez el único símbolo de libertad (pues les da una conexión con el exterior), y de muerte (pues el narrador anuncia su resignación comparándolos a "las reses cuando se las derriba en tierra y saben que van a morir" (Revueltas 1982: 46)). En conclusión, es paradójico que esas cabezas estén expuestas en el postigo buscando a las figuras femeninas como sus salvadoras, como su última esperanza, cuando ellas son un mecanismo que detona el desenlace de su muerte. Este proceso para liberarlos se funda

---

<sup>2</sup> Véase Montero / Pérez Largacha (1997: 454s.)

<sup>3</sup> No se puede negar que la pena de muerte sigue vigente en varios países, pero la decapitación ahora es más bien un recurso de grupos extremistas vinculados con el terrorismo, con el narcoterrorismo y los enfrentamientos entre cárteles de la droga para causar mayor impacto, desmoralizar y generar terror entre la sociedad civil.

en una serie de contradicciones, en una libertad que desde el inicio ya era decadente y perturbadora: pedían que los sacaran del apando sólo para llevarlos a otra celda, el encierro es inevitable, y peor aún, lo único que logran accionar es el trágico final hacia un espacio de geometría enajenada en el que Polonio y Albino terminan desapareciendo.

En este momento de la narración la cabeza adquiere un significado incluso más extremo con respecto a El Carajo, como todos los temas que trae consigo la construcción de este personaje, y es primordial para el desarrollo de la última síntesis dialéctica de la contradicción. Se notan con él las cualidades más opacas de las entidades que conforman esta relación dialéctica. La voz narrativa pone especial cuidado en la simbología de la relación entre El Carajo y su madre, entre ellos hay una relación de amor/odio, codependencia grotesca. Por ejemplo, son frecuentes las alusiones en el sentido en que él nunca ha terminado de nacer; es indefenso, pues se encuentra en un parto interrumpido pero perpetuo y traumático; el vientre materno es su eterna prisión:

[la madre] hermética y sobrenatural a causa del dolor de que aún no terminaba de parir a este hijo que se asía a sus entrañas mirándola con su ojo criminal, sin querer salirse del claustro materno, metido en el saco placentario, en la celda, rodeado de rejas [...], sin poder salir del vientre de su madre, *apandado* ahí dentro de su madre (Revueltas 1982: 20).

En este sentido se entiende también que la ocasión en que El Carajo saca la cabeza por el postigo es el inicio de su parto. Podría pensarse lo mismo de las escenas cuando Polonio y Albino se asoman, pero el narrador es muy explícito cuando se trata del tullido: "la madre pudo ver [...] cómo paría de nueva cuenta a su hijo, primero la pelambre húmeda y en desorden y luego, hueso por hueso, la frente, los pómulos, el maxilar, carne de su carne y sangre de su sangre, marchitas, amargas y vencidas" (Revueltas 1982: 49). Esta escena está en el ascenso al clímax pero esta relación madre-hijo ha venido creciendo con diversas alusiones: "La madre de *El Carajo* llevaría allí dentro el paquetito de droga [...] para alimentarle el vicio a su hijo, como antes en el vientre, también dentro de ella, lo había nutrido de vida, del horrible vicio de vivir, de arrastrarse, de desmoronarse" (ibíd.: 23). Toda la relación está rodeada de circunstancias abyectas, se construye de antípodas que sólo pueden generar la destrucción.

Si el parto es comúnmente una señal positiva de esperanza o al menos progresista de preservación de la especie, en *El apando* pierde cualquier cualidad generativa pues relata el nacimiento de un engendro, un ser degradado. Si bien estaba escondido en el vientre materno, lo paradójico es que sobrevive el motín sólo para delatar a su madre. El resultado del parto es la traición. Fractura por completo su filiación con ella al traicionarla: "La culminación de la obra, cuando delata a su madre, es el parto. Él es parido en ese mismo instante, cuando se

reconoce como hijo, ya separado de la madre. Separado al grado de delatarla y degradarla hasta el extremo más infame" (Revueltas 1977: 38).

Desde el postigo Polonio dominó la escena en la primera parte del relato, su cabeza fue centro óptico que controló los planos más importantes del objetivo de la cámara (a través de la focalización del narrador) y en un cambio en la trama, ascendiendo al clímax, Albino toma su turno como vigía: "Introducir –o sacar– la cabeza en este rectángulo de hierro, en esta guillotina, trasladarse, trasladar el cráneo con todas sus partes, la nuca, la frente, la nariz, las orejas al mundo exterior de la celda, colocarlo ahí del mismo modo que la cabeza de un ajusticiado, irreal a fuerza de ser viva" (Revueltas 1982: 34s.). Esta fijación por el detalle construye una experiencia somática metonímica; en la cabeza se representan todos los sentidos pero para ofrecerlos a una muerte que el narrador ha venido anunciando.

En tanto la parte superior domina el cuerpo y es la única que cabe por el postigo, definitivamente tiene un poder para otorgarles libertad a Polonio y Albino. Ahora bien, como ya mencioné, aunque controlar la perspectiva es una inversión del orden establecido de la vigilancia, esto sólo demuestra otra síntesis negativa: las paradojas de un encierro no explícito, alegoría de la cárcel social y cárcel ciudad en que todos los ciudadanos se encuentran presos. Se genera un oxímoron en este sentido, pues a través de la cabeza los apandados son libres pero están en un cautiverio extremo.

En este punto del presente narrativo anuncia Albino: "Ya comienza a entrar la visita" y completa el narrador (o tal vez las voces ansiosas de los apandados): "La visita. La droga" (Revueltas 1982: 36). Han pasado tal vez unos minutos (a lo sumo una hora) desde que inició la novela con la primera escena *in media res*; el clímax se acerca. Hasta aquí todos los significados se han construido con el recurso de la analepsis. En las páginas que ha pasado el lector ha encontrado el grueso del relato en cambios de secuencia con un recurso especialmente fílmico, el *flash back*. En el presente hasta este momento no ha ocurrido nada más que la descripción obsesiva por los dos espacios del escenario: el apando y la reja de la crujía.

La condensación construida a través de la repetición nuevamente se encuentra en este momento del relato, cuando Albino grita a los celadores: "¡Esos putos *monos* hijos de su pinche madre!" Los ojos de las dos mujeres giraron hacia la voz" (Revueltas 1982: 44), es una paráfrasis de la primera intervención de Polonio al inicio del relato, y funciona además como un grito bélico. Con esta frase asciende la tensión, inicia un cambio en la historia, además nuevamente están presentes los ojos, en este caso los de Meche y Chata, que "giraron", buscando el origen del grito. Aquí hay además otra inversión de perspectiva, ellas se encuentran en el umbral de la crujía, y desde ahí, desde abajo, colocan 'otra cámara', invierten el plano focal hacia la celda

de castigo y redirigen la acción hacia el apando. Llegan ambas junto con la madre de El Carajo y las tres son testigos de la mutilación de la cabeza, se escandalizan, se horrorizan: "La cabeza separada del tronco, guillotizada y viva con su único ojo que giraba en redondo, desesperado, en la misma forma en que lo hacen las reses cuando se las derriba en tierra y saben que van a morir, desató desde el principio en Meche y La Chata un furor enloquecido" (Revueltas 1982: 46). En este momento la espera termina, ellas han llegado, pero el desenlace ha sido cuidadosamente construido por medio de relaciones contradictorias y no puede sino llevar a un final trágico.

En este momento se tocan entre sí todos los nudos que han ido construyendo las obsesiones ópticas y las relaciones dialécticas negativas: intersección del pasado y el presente narrativos, concentración de la acción en un solo plano y no en dos simultáneos, desencadenamiento de "la huelga" (la protesta) y en seguida la represión. Además de estos cambios abruptos, desaparecen la cabeza y el ojo como símbolos de control visual o como trozos somáticos de identidad humana y son suplantados por la violencia brutal; en lugar de cuerpos toman la escena bestias que se destrozan la vida y, finalmente, toma el escenario una geometría enajenada que suplantará, tubo a tubo, línea a línea, lo que quede de Polonio y Albino. Así es como concluye la obsesiva y cuidadosa construcción de los dos elementos que aquí analicé, con el fin de la experiencia somática, la desaparición del cuerpo y el empoderamiento de la enajenación (entendida como la construyó Revueltas<sup>4</sup>).

### **Actualidad y profecía en Revueltas**

Las posturas éticas de Revueltas están estrechamente asociadas a las estéticas, como se nota en esta novela corta en los símbolos de construcción visual (como la cabeza y los ojos), las fuerzas femeninas, la construcción escénica geométrica, todo se entreteje magníficamente con los recursos narrativos y se presta para un análisis detenido y profundo.

Un elemento que no alcanzo a analizar en estas páginas es justo esta construcción escénica geométrica que adquiere inmediata relevancia desde la segunda página cuando se sabe que Polonio 'abre la toma' desde arriba y dirige la atención del lector hacia las rejas de la crujía; la obsesión por esta zona del escenario también era anuncio profético del último encierro que vivirían Polonio y Albino, asfixiados entre barrotes.

Como se vio aquí, el espacio, sórdido, gris y frío, se va llenando con la analepsis, especialmente como recurso cinematográfico, así como por las repeticiones simbólicas y textuales y un trabajo de voces narrativas inmejorable y poderosamente visual. El par de

---

<sup>4</sup> Véase Revueltas (1977: 43).

elementos que analicé parece un mecanismo formal para construir la narración de la novela y del filme, pero en el fondo son símbolos en los que se condensan los universos carcelario y social.

El volumen tipográfico es reducido, pero es inversamente proporcional al incremento y concentración de la intensidad y profundidad de la tragedia que se relata. *El apando* es un texto redondo en el que nada sobra, todo elemento aporta significado a los símbolos que se construyen *in crescendo*, junto con la tensión dramática. Es así como logra esa atmósfera sórdida, es así como invita a la lectura voraz, ininterrumpida, lectura de cárcel tipográfica. Ni el lector ni los apandados tienen escapatoria, los avisos son muy obvios y proféticos. Si los cuerpos ya se encontraban trastornados por el encierro, la necesidad de droga y la incomodidad de asomarse por el postigo (ofreciendo la cabeza a la guillotina), la última escena es el cumplimiento del primer augurio, la desaparición del cuerpo físico entre barrotes que lo destrozan y lo suplantán. En este sentido, cabe revisar la absoluta vigencia del pensamiento de Revueltas, siempre polémico y vorazmente crítico. En sus reflexiones sobre un México de hace casi cinco décadas tal vez él no se habría imaginado el nivel de descomposición del tejido social que se vive hoy, pero su lucidez parece haber anunciado (y advertido) el peligro potencial de estas circunstancias, analizando en su obra las contradicciones estéticas y éticas de la cultura mexicana.

## **Bibliografía**

BLANCAS, Noé (2007): '*El apando* o la libertad sin esperanza'. En: Francisco Ramírez Santacruz / Martín Oyata (eds.): *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México: BUAP / UNAM / MA Porrúa, 261-282.

CAZALS, Felipe (dir.) (1976): *El apando*. José Revueltas y José Agustín (argumento y libro cinematográfico). México: Conacite Uno.

ESCALANTE, Evodio *et al.* (2010): *El apando de José Revueltas*. Portal Jóvenes Lectores: 18 para los 18. Norberto Tapia Latisnere (dir.). Dirección general de televisión educativa. [http://elem.mx/multimedia/video\\_player/50573](http://elem.mx/multimedia/video_player/50573) [09.05.2015].

Frente Nacional de Cinematografistas (1975): 'Manifiesto'. En: Susana Vellegia (2009): *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira, 389-390.

GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo (2011): '*El apando* como dispositivo distópico'. En: Gustavo Jiménez (ed.): *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. II. México: UNAM, 25-40.

MONTERO, Santiago / Antonio Pérez Largacha (1997): 'Los funerales: una interpretación egipcia'. En: *Studi Classici e Orientali*, 45, 449-463.

NEGRÍN, Edith (1995): *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas*. México: UNAM / El Colegio de México.

PIGLIA, Ricardo (2006): 'Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*'. En: Eduardo Becerra (ed.): *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 187-205.

REVUELTAS, José (1977): *Conversaciones con José Revueltas*. Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.

REVUELTAS, José (1982): *El apando*. 5ª. ed. México: Era.

ROCCO, Alessandro (2011): 'José Revueltas, escritor de cine: el guión *La otra*'. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37, 73, 229-252.

## **Aventureras y 'medio putas' en la narrativa breve del último José Revueltas**

**Oswaldo Estrada**

**(University of North Carolina at Chapel Hill)**

**UC-Mexicanistas**

Vende caro tu amor, aventurera.  
Da el precio del dolor a tu pasado.  
Y aquel que de tu boca la miel quiera  
que pague con brillantes tu pecado.

Agustín Lara, 'Aventurera'<sup>1</sup>

Sólo Agustín Lara pudo cantarle así a las prostitutas, magnificándolas hasta convertirlas en receptoras del amor, portadoras del deseo y cómplices del pecado y la pasión. Inmerso en la cultura de los bajos fondos de la primera mitad del siglo XX, el Flaco de Oro, pianista predilecto de las principales casas de citas de la capital mexicana, supo mejor que nadie endiosar a las trabajadoras sexuales en composiciones que llegaron a ser clásicos del bolero latinoamericano: 'Te vendes', 'Imposible', 'Vencida', 'Pecadora', 'Pervertida' y 'Aventurera'.<sup>2</sup> En todas estas canciones, la prostituta es el amor imposible que se vende por dinero, la amada que cambia sus caricias por unas monedas, la mujer divina que irremediablemente es pecadora y pervertida, o la musa inalcanzable que convierte su corazón en un mercado. En un mundo de herencias porfirianas, acostumbrado a la presencia de "pecadoras", "meretrices", "pirujas", "putillas" y "mariposillas", Lara construye un reino invertido, donde el amor hace posible salvar a la "pecatriz" o "mujer fácil" en un instante divino.<sup>3</sup>

Muy consciente de este ambiente cultural e indudablemente afectado por su trato íntimo con prostitutas, dentro y fuera del prostíbulo, José Revueltas encuentra en ellas "una identidad impresionante", como recuerda Héctor Xavier en una entrevista con Álvaro Ruiz Abreu (2014a: 428). Es cierto que Revueltas no las idealiza como el músico-poeta, pero en ocasiones se vale del consabido romanticismo del bolero para invertir en la ficción el trato con prostitutas, las experiencias en los prostíbulos, y la comunión entre el que paga y la que cobra por un acto sexual que parece de amor. Si Lara escribe "Solamente una vez amé en la vida",

---

<sup>1</sup> Todas las referencias a la letra de este y otros boleros provienen del 'Catálogo de Boleros' que aparece al final del libro *Bolero: Clave del corazón*, de Elena Tamargo et al. (2004).

<sup>2</sup> Véase Tamargo et al. (2004: 87-91).

<sup>3</sup> Los términos que pongo entre comillas son los que utiliza Carlos Monsiváis al retratar la prostitución a principios del siglo XX mexicano, en su crónica *Amor perdido* (2001: 66-72).

para inmortalizar el ingreso al convento de José Mojica, en su cuento 'Material de los sueños' (publicado originalmente como 'Virgo' en 1962) Revueltas deja que su protagonista ame a una de las prostitutas de un burdel "como tan sólo se ama una vez en la vida" (1990a: 99). Sólo que el giro de tuerca revueltiano es inmejorable. En la canción el amor es puro, de "dulce y total renunciación". En el cuento, sin embargo, el amor fugaz del prostíbulo se contamina de llanto, muerte, imposibilidad y sudor.

Bien señala Álvaro Ruiz Abreu, en su biografía *José Revueltas. Los muros de la utopía* (2014a), que para el escritor duranguense la prostituta es una mujer explotada y desvalida en términos sociales y económicos, pero es también la portadora de una dignidad sin precedentes y de una fuerza descomunal que le permite levantarse del fango una y otra vez, venciendo la crueldad de los padrotes y las autoridades corruptas en un mundo mal hecho donde no hay salidas ni salvación.<sup>4</sup> A diferencia de las prostitutas que encontramos en la narrativa mexicana a partir de *Santa* (1903), de Federico Gamboa, aquéllas que pagan con su vida por su oficio marginal, por el pecado tormentoso de satisfacer las pasiones prohibidas de solteros, casados y viudos, las de Revueltas son más bien víctimas de la explotación en un mundo industrial que comercializa su cuerpo.<sup>5</sup> Y a través de ellas, y de otros personajes del subsuelo, Revueltas, el escritor comprometido hasta la médula, encarcela a sus lectores en un mundo de pesadillas y desesperanza, muerte y angustia, realidad e irrealdad, para explorar, desde el mismo fondo del infierno cotidiano, los límites del ser humano, la degradación de los marginados sociales, la falta de libertad y la destrucción del bien.<sup>6</sup> Precisamente en este ámbito narrativo Revueltas conjuga lo maternal y la indefensión, la inocencia y el crimen, hasta lograr una feminización compleja que va más allá de los estereotipos.<sup>7</sup>

Es problemático, desde luego, referirnos a las trabajadoras sexuales como prostitutas o 'putas' y explicar su trabajo como prostitución. Aunque el comercio sexual es parte de la vida cotidiana, la violencia simbólica divide a las mujeres entre 'decentes' y 'putas', y en esta repartición la sociedad estigmatiza a las que 'venden' sus cuerpos. Como bien demuestra Marta Lamas en su reciente estudio *Cuerpo, sexo y política* (2014), el comercio sexual está lleno de contradicciones: venderse sexualmente es abyecto, pero comprar sexo es una necesidad; prostituirse sigue siendo deshonoroso en el siglo XXI, pero no el acto de acudir con prostitutas o prostitutos; mientras las 'putas' son víctimas de la persecución policial, los que contratan sus servicios no tienen ninguna responsabilidad legal ni control sanitario; los

---

<sup>4</sup> Véase Ruiz Abreu (2014a: 428s.).

<sup>5</sup> Véase Ruiz Abreu (2014b: 9s.).

<sup>6</sup> Véase Monsiváis (2010: 32-50).

<sup>7</sup> Véase Gutiérrez de Velasco (2010: 138).

clientes carecen de apelativo; las prostitutas, en cambio, reciben en su nombre todas las connotaciones denigrantes y extremadamente sexistas en torno al comercio sexual.<sup>8</sup> Estoy de acuerdo con Lamas en que las batallas también se ganan a través del lenguaje y que en vez de utilizar términos denigrantes como prostituta es más políticamente correcto hablar de trabajadora sexual, sexoservidora o "puta honesta" (Lamas 2014: 80). Pero éstos son términos nuestros, propios de una perspectiva muy actual que promueve la igualdad de género, y no son los que empleara Revueltas en su narrativa, producida entre los años cuarenta y setenta del siglo pasado.

Revueltas, como demuestro a continuación, manipula en su narrativa las definiciones y descripciones de las prostitutas, logrando crear personajes femeninos que desestabilizan modelos heredados con giros inusuales, descripciones sorprendentes y transgresiones inesperadas. Cierto es que la literatura de Revueltas –ya lo ha dicho Evodio Escalante– presenta la opresión creciente de un mundo cerrado, sin paliativos ni analgésicos, para que el lector, violentado en el acto de la lectura, experimente y sufra el devenir interno de una realidad profunda, repulsiva.<sup>9</sup> Su literatura trastoca una serie de juicios y valores adquiridos de tal forma que nos saca de nuestras casillas. Porque nos incomoda y agrede con una crueldad ética que nos implica en la violencia y el horror, al mismo tiempo que intenta cambiarnos durante y después de la lectura.<sup>10</sup> Hablo de una crueldad ética que en el caso de Revueltas proviene, no está de más recordarlo, del lado "moridor" de la realidad, de la degradación extrema de un mundo histórico-circunstanciado como el mexicano.<sup>11</sup>

Debido a esta agresión narrativa, las aventureras, prostitutas, 'medio putas' o 'casi putas' que encontramos en Revueltas muestran formas alternativas de ser mujer en diversos recintos que nos obligan a calibrar su perpetuo estigma y su lugar marginal en una cultura mexicana regida por una doble moral. Así lo vemos desde *Los muros de agua* (1941) hasta *Material de los sueños* (1974), donde conocemos a Estrella, Soledad, La Margarita, *La Luque*, Raquel, a *La Tortuguíta*, a Eduarda y a muchas otras mujeres periféricas que llegan a tener cierta libertad, aunque no por eso puedan librarse de un final trágico.<sup>12</sup> Detengo la mirada crítica en *El apando* (1969) y en los últimos cuentos de Revueltas para analizar los giros innovadores de un escritor guiado, hasta el final, como él mismo señala en una de sus últimas entrevistas con Gustavo Sainz, por "el realismo crítico, el realismo dialéctico" (Sainz 1977: 10). Porque guiado por este realismo Revueltas considera que las prostitutas de sus obras "no son

---

<sup>8</sup> Véase Lamas (2014: 78).

<sup>9</sup> Véase Escalante (1990: 22).

<sup>10</sup> Véase Ovejero (2012: 29-31).

<sup>11</sup> Véase Escalante (1990: 54).

<sup>12</sup> Véase Leyva Loría (2014: 182).

prostitutas en sí, sino que están en medio de contradicciones, en medio de luchas" (Revueltas / Cheron 1977: 135). ¿No es esto lo que observamos en toda su obra?

### **Incitantes y taimadas**

Las tres mujeres que aparecen en *El apando*, como se ha dicho anteriormente, complementan a la perfección la trinidad de la degradación humana encarnada en la caracterización de *El Carajo*, Albino y Polonio.<sup>13</sup> Aunque ninguna de las tres lleva el rótulo de prostituta –como en el caso de Eduarda, por ejemplo, de quien se dice en *El luto humano* (1943) que era "la única prostituta del pueblo" y que "la visitaban jóvenes labradores que recibían el bautismo sexual con asombro" (Revueltas 1990b: 75)–, de algún modo las tres llevan el santo y seña de la "puta" revueltiana, sólo que con una notable variación, propia de la evolución en el pesimismo de Revueltas. Me refiero a la evolución que podemos observar desde *Los errores* (1964), donde los personajes –incluida, por supuesto, Lucrecia, la "pinche puta desdichada" (Revueltas 1979: 366) que da fin a la novela– parecen estar condenados "desde siempre, de nacimiento", y por ende están más allá de cualquier valoración o juicio moral.<sup>14</sup> En *El apando*, a ninguna de las tres mujeres compinchadas para meter droga a sus hombres apandados en la Cárcel Preventiva se le llama "puta". Porque no son "putas", es posible, pero sobre todo porque tampoco tiene sentido llamarlas de ninguna manera. Ya para qué... Son lo que son. Pertenecen al mundo que pertenecen: degradado y doliente, y éste en poco o nada se diferencia del mundo que habitan los tres hombres apandados, o los monos o monas que los cuidan y que comparten un mismo espacio de confinamiento, esclavitud y opresión.<sup>15</sup>

De Meche, por ejemplo, la mujer de Albino –quien, por cierto, ha sido "padrote" en algún momento anterior al encierro (Revueltas 1996: 24)–, sabemos que "no se dejaba padrotear, era mujer honrada, ratera sí, pero cuando se acostaba con otros hombres no lo hacía por dinero, nada más por gusto, sin que Albino lo supiera" (Revueltas 1996: 24). En ningún momento se le llama "puta". Al contrario, en toda la narración aparece como una mujer que sabe gozar de su cuerpo y disfruta del placer sexual sin ningún rótulo ni estigma de por medio. En esto se parece a La Jaiba, personaje inolvidable de *Los errores* que se acuesta con Mario Cobián, "una que otra vez, cuando se presentaba la ocasión espontánea... sin compromisos, sin exigencias, por puro gusto" (Revueltas 1979: 99). Fiel a su pariente literaria, en *El apando* Meche goza de una libertad similar: "así se había acostado con Polonio muchas veces. Estaba buena, mucho muy buena, pero era honrada, lo que sea de cada quien" (Revueltas 1996: 24).

---

<sup>13</sup> Véase Ruiz Abreu (2010: 80).

<sup>14</sup> Véase Loveland (2007a: 198).

<sup>15</sup> Véase Poniatowska (1999: 20).

Tan "honrada" es Meche consigo misma que no sólo se deja manosear por la celadora a la hora de la inspección, cuando ésta le entreabre la vagina y con uno de los dedos comienza "una sospechosa exploración interior, amable y delicada, en un pausado ir y venir, los ojos completamente quietos hasta la muerte" (Revueltas 1996: 28). Meche, como sabemos, transforma esa experiencia en "coito interpósito" con Albino y hasta se convierte en él, mientras la "mona" se transforma, sin saberlo, en la propia Meche.<sup>16</sup> La descripción de dicho momento es extensa y bastante conocida, pero importa recordarla:

La celadora, pues, y sus manoseos, eran la fuente del doble, del triple, del cuádruple recuerdo que se encimaba y se mezclaba, sin que Meche pudiera contener, remediar, reprimir, una estúpida pero del todo inevitable actitud de aquiescencia, que la mona ya tomaba para sí con un temblor ansioso y un jadeo desacompañado –casi feroz y únicamente por la nariz, igual que Albino–, con lo que el propio vientre de Meche parecía transformarse –o se transformaba, en virtud de una sediciosa trasposición– en el vientre de aquél (ella, Dios mío, como si se dispusiera a funcionar en plan de macho respecto a la celadora) al filtrarse dentro de estas sensaciones la imagen de Albino, durante aquellas escenas de la primera vez, cuando a horcajadas a la altura de sus ojos infundía esa vida espeluznante y prodigiosa a las figuras del tatuaje brahamánico, y ahora Meche imaginaba ser ella misma la que en estos momentos hacía danzar su vientre (Revueltas 1996: 28s.).

Reparo en este momento narrativo porque al imaginar dicha escena con Meche en esa "postura ginecológica" (Revueltas 1996: 39), Albino se excita y al mismo tiempo, casi sin que nos demos cuenta, define a Meche, aceptándola por lo que es, como es, sin la violencia asociada al rótulo de "puta" o prostituta. "Esta situación", leemos, "–y las dos palabras absurdas [postura ginecológica]– hacían de Meche algo ligeramente distinto a la Meche habitual: violada y prostituida, pero sin que tal cosa constituyera un elemento de rechazo, sino por el contrario, de aproximación, como si le añadiera un atractivo de naturaleza no definida, que Albino no se sentía capaz de formular" (Revueltas 1996: 39).

Algo similar sucede en torno a la caracterización de La Chata, la mujer de Apolonio. Aunque de ella sabemos menos, gracias a un discurso indirecto libre nos enteramos que "le pediría a Meche que, sin perder la amistad, le permitiera acostarse con Albino. Una o dos veces nomás, sin que hubiera *fijón*, es decir, como si Meche no se *fijara* en ello" (Revueltas 1996: 43). Como se puede observar, en este mundo ya no existe la posibilidad de reparar "en los límites que alguna moral pueda imponer" porque ésta es inexistente (Loveland 2007b: 243). No sólo eso. Ni una ni otra caen en la culpabilidad, el remordimiento o el arrepentimiento. Ninguna se siente "puta", ni "medio puta" siquiera. Y aunque su perfil no proviene de una concepción feminista, mucho más propia de nuestro tiempo que del de Revueltas, ninguna de las dos se concibe con el bagaje cultural de las sumisas, las oprimidas,

---

<sup>16</sup> Véase García de la Sienra (2007: 310).

las fatalistas que sí observamos en algunas narraciones anteriores.<sup>17</sup> Tanto Meche como La Chata son mujeres de armas tomar, decididas, lanzadas y arriesgadas a cuál más.

No menos logrado como personaje femenino es la madre de *El Carajo*, la vieja "asombrosamente tan fea como su hijo" (Revueltas 1996: 16) que lleva en el rostro una profunda huella de guerra, la de "un navajazo que le iba de la ceja a la punta del mentón" (ibíd.: 16s.). Como en el caso de La Chata, las descripciones de su presente y su pasado sobran, y también los calificativos. Pero al describirla el narrador nos deja ver con sutileza su origen turbio y el de su hijo: "Dios sabe en qué circunstancias sórdidas y abyectas se habría ayuntado, y con quién, para engendrarlo, y acaso el recuerdo de aquel hecho distante y tétrico la atormentara cada vez" (ibíd.: 17). Al retratarla en la sala de espera, observando cómo Albino mueve su tatuaje sexual para gusto de sus compañeros y visitantes, el narrador la muestra "con el aire de no comprender, pero con una solapada sonrisa en los labios, muy capaz de que todavía hiciera el amor la vieja mula, pese a sus sesentaitantos años" (ibíd.: 26). Tiene en el rostro el sello de la derrota y desea la muerte de su hijo constantemente, pero muy "maciza" y muy "macha" acepta ingresar al penal con la droga en la vagina (ibíd.: 21). Cuando Meche y La Chata la ayudan a ponerse un tampón con droga para los tres apandados, ella se queda quieta como una vaca acostumbrada a que la ordeñen, y entra a la cárcel sin que la registren. Justo ahí, en una nueva inversión de valores, el narrador relata que "la vaca ordeñada pasó tan insospechable como una virgen" (ibíd.: 44; mi énfasis). La imagen que aquí Revueltas instala en nuestras mentes es cruel en extremo, no sólo porque la madre de *El Carajo* no tiene ni un pelo de virgen, sino porque lo que lleva en sus entrañas tampoco es obra y gracia del Espíritu Santo.

En más de un sentido, su feminización supera las caracterizaciones trilladas en torno a las prostitutas. Cortada y violentada, insultada por Albino como "vieja jija de la chingada" (Revueltas 1996: 47) por no entregar la droga, la vieja se impone en la narración no como "puta" o "hija de puta", sino como un engendro más de un ambiente viciado, deshonorado, "chingado" y, por ende, ultrajado, desgarrado y condenado.<sup>18</sup> Ahí, a punto de parir la droga, la madre de *El Carajo* se queda congelada en el tiempo como una deidad prehispánica, "hecha de barro y de piedras y de adobes, un ídolo viejo y roto" (ibíd.: 49). Convertida de pronto en una especie de Cloatlicue, su vientre –otrora dador de vida– se vuelve una tumba para ella y para el hijo, o eso deducimos cuando en un acto final de venganza, *El Carajo* le dice a un oficial: "ella es la que trái la droga dentro, metida entre las verijas. Mándela a esculcar pa que lo vea" (Revueltas 1996: 56). La crueldad que brota de estos fragmentos nos atrapa en las

---

<sup>17</sup> Véase Cheron (2014: 263).

<sup>18</sup> Véase Paz (1999: 83-88).

entrañas de esa madre y de Meche y La Chata, y en esa cárcel y ese destino que son un mismo infierno de podredumbre y guerras inútiles por sobrevivir en un medio condenado a la extinción.

Al verlas ahí a las tres es fácil reconocer, como Philippe Cheron, que Revueltas pone en escena a una serie de mujeres que superan los estereotipos; son mujeres que desean y son deseadas, son incitantes, taimadas, se rebelan contra las normas que regulan el comportamiento sexual, femenino.<sup>19</sup> En ellas tres Revueltas cristaliza su pesimismo constante, su angustia permanente, la enajenación del ser humano que sobrevive encarcelado pese a sus transgresiones o instantes de libertad, en el lado más oscuro del mundo, en "el corazón de las tinieblas" (Negrín 2014: 80). Si son o no son "putas" es lo de menos.

### **Sentidas y amorosas**

En varios de los cuentos reunidos en *Material de los sueños* encontramos un tratamiento similar de la prostituta o sus variantes ficcionales. Y tiene sentido. Aunque la colección sale a la luz en 1974, contiene cuentos publicados desde 1962 hasta 1973. En 'Virgo', primer fragmento del cuento 'Material de los sueños', por ejemplo, presenciamos el baile sensual de una "mujer" en un burdel que se desnuda y retuerce frente a un público masculino que avienta monedas "contra su espantosamente sucio cuerpo desnudo" (Revueltas 1990a: 97). La violencia y crueldad de la escena se perciben desde un principio, pero sobre todo cuando un hombre saca una moneda de oro "y la arroja con furia, como en la Grecia antigua el lanzador del disco, contra la mujer y, desde luego, le acierta en el rostro, un poco por debajo del labio, casi en la punta de la barbilla" (ibíd.). La crueldad ética llega a su límite no con el golpe físico sino con la reacción de la bailarina que, sin ninguna escapatoria, sólo se sacude el golpe "con un gesto misericordioso" (ibíd.), sonrío con ternura y da las gracias.

La escena nos violenta porque la agresión se cuenta con naturalidad, recalando sin adornos los sinsabores del oficio de la bailarina, el estigma de su profesión, el pago cruel por sus servicios. Nada de esto está escrito, es cierto. Y sin embargo lo percibimos en cada línea, en cada expresión desgarrada, en cada súplica implícita de misericordia. Agrediendo aun más al lector, el narrador protagonista relata: "Era de lo más bello que he visto en mi vida, desnuda hasta perder el sentido. Todos aplaudieron a rabiar, con una satisfacción bondadosa, cuya dulzura me embriagaba cada vez más intensamente, al punto en que comencé a sentir un amor puro, inmaculado, por todo el mundo" (ibíd.: 97s.). Su valoración, claro está, forma parte de

---

<sup>19</sup> Véase Cheron (2014: 241, 265).

un "mundo invertido", tan invertido como el que hallamos en *El Apando*.<sup>20</sup> Porque así como ahí los presos no son los presos, aquí tampoco las mujeres del burdel son las típicas prostitutas de burdel sino seres inocentes, indefensos, capaces de provocar el más puro y casto amor en el protagonista.

Esta inversión de valores se solidifica en el mismo cuento al concluir el espectáculo de la bailarina, cuando otra mujer se le acerca al protagonista y él la describe como una persona "sencilla y obscena, delicada, apremiante" (Revueltas 1990a: 98). Al llevárselo al cuarto, ella se lava el sexo y se arroja sobre él "sin violencia, como desamparada" (ibíd.: 98s.). Y él se entrega a amarla "como tan sólo se ama una vez en la vida" (ibíd.: 99). Si bien la frase nos hace pensar, tal vez en un instante feliz, en el bolero 'Solamente una vez (amé en la vida)', la ilusión pronto se desintegra. Aquí no brilla "la esperanza/ que alumbra el camino de mi soledad" ni tampoco "hay campanas de fiesta/ que cantan en el corazón". Esta escena en el burdel, como comprobamos de inmediato en el cuento de Revueltas, forma parte fundamental del mismo mundo de valores trastocados que encontramos al inicio. El narrador sufre porque no tiene a su amada, pero también, según su propia confesión, por sentir "ese horrible amor que yo sentía, sucio, vertebrado, imposible, con sudor" (ibíd.). En ningún momento llama "puta" a la chica que lo sirve sexualmente. Es más, la describe con el mismo tono templado que a su compañera de baile y con ternura comenta: "No quiso cobrarme nada, porque dijo, estaba embarazada" (ibíd.).

¿Son o no son prostitutas las mujeres de este burdel? Todo indica que sí, por supuesto, o quizás sólo a medias. Pero no hace falta decirlo. Al menos no en esos términos. *Ya para qué...* Ambas mujeres, independientemente del título que lleven o que imaginemos para ellas, provienen del mismo ámbito degradado y están condenadas a permanecer ahí, sin posibilidad de escapatoria, una con su "moneda de oro resguardada entre los senos, igual que una custodia" (Revueltas 1990a: 98) y la otra con un hijo en las entrañas de dudoso origen, como *El Carajo*.

Las prostitutas que hallamos en *Material de los sueños* ya no son como las de antes, como las que encontramos, por ejemplo, en el cuento 'Dormir en tierra' (fechado en 1958 y publicado en 1960 en la colección que lleva el mismo título). En dicho cuento, las prostitutas son descritas como seres grotescos, como palomas sucias trepadas en sus tapancos inmundos, esperando a la clientela que viene de los barcos. Sin remilgos, el narrador las retrata "con los vestidos de tela corriente que les ceñían los cuerpos desnudos en absoluto por el sudor, jadeantes extrañas vacas sagradas y sucias, lentas, ociosas, todas con la misma expresión de

---

<sup>20</sup> Véase Escalante (2007: 187).

desesperanzado aburrimiento, húmedas" (Revueltas 2014b: 318). Si por un lado todas ellas reflejan una actitud infantil, "como si se tratara de chiquillas que se habían entregado a la prostitución y aún no estaban seguras" (ibíd.: 320), La Chunca las supera en estupidez e imbecilidad: es descrita como "un chimpancé enfermo", como "limosnera ciega", como un animal de "impúdicas posaderas empapadas de sudor", "idéntica a las iguanas", ni más ni menos que como una "infame prostituta" (ibíd.: 321-323). Ella misma le dice a su hijo de siete años: "hijo de puta bías de ser aunque yo no lo quisiera" (ibíd.: 326), y el niño lo repite, para nuestra sorpresa, "como algo superior, fatal y divino, que no estaba obligado a comprender" (ibíd.: 330).

En *Material de los sueños*, en cambio, las "putas" poco tienen que ver con La Chunca, descrita cual "dolorosa bestia idiotizada" (Revueltas 2014b: 333). En 'Cama 11. Relato autobiográfico', por ejemplo, Revueltas recrea la vida de Lote, una chica que trabaja como mesera en "una especie de turbio bar de Fayetteville [NC], llamado *Rendez-vous*" (Revueltas 1990a: 30). Además de trabajar como mesera, Lote, señala el narrador, trabaja en el bar como "taxi-girl" (ibíd.: 30). Aunque en el *slang* estadounidense una "taxi-girl" es una prostituta, curiosamente el narrador no lo dice en esos términos; sólo señala que esa segunda profesión "significaba ingresos adicionales en muchas ocasiones superiores a su sueldo" (ibíd.: 30s.). Dejando todo entre lo dicho y lo no dicho, en un discurso que sugiere mucho más con lo que calla que con lo que dice, el narrador pinta para nosotros un cuadro de su trabajo, cuando uno de los clientes del bar, un joven de veinticuatro años, la acosa: "Aquí era entonces el meterle mano del tipo por debajo de la mesa o tratar de abrirle las piernas con la rodilla [...] Siempre se le ofrecían caballeros protectores, pero también iban tras de lo mismo, con otros métodos" (ibíd.: 31). Cuando el mismo joven se presenta en su casa, desnudo, con una "alarmante erección apoplética" (ibíd.: 33) y dispuesto a convencerla de que la hará pasar un buen rato, diciéndole: "Yo soy una ganga para ti, mujer, no seas pendeja. Te volveré loca" (ibíd.: 34), ella lo golpea con un bate de beisbol y lo deja medio muerto en su garaje. Sólo después de unas horas, cuando ella quiere y no por obligación ni por dinero, decide acostarse con él. En una verdadera toma de poder, ella misma relata: "Entrada la noche volví al garage. Ya estaba despierto, pero un poco aturdido todavía. No me guardaba rencor. Entonces (para usar una frase que a él le gusta) me abrí de piernas con todo mi consentimiento. Muy cierto que casi me vuelve loca" (ibíd.: 35). Ni "puta" ni "medio puta". Lote es, más bien, "una madeja de compasiones, de bondad, de ternura, de pasión y de insensatas crueldades" (ibíd.: 34).

Que aparezcan estas y otras mujeres del 'inframundo' en la obra de Revueltas es comprensible en tanto que representan, al decir de Escalante, a una capa numerosa y visible

de la ciudad, pero sobre todo porque a través de ellas el escritor recrea otro tipo de humanidad, quizás más allá de la opresión propia de una sociedad dividida en clases.<sup>21</sup> En 'Resurrección sin vida', por ejemplo, Raquel, quien también es mesera y trabaja como prostituta "a otras horas" (Revueltas 1990a: 83), ama a Antelmo Suárez, un hombre muerto en vida desde que se ve en la necesidad de matar a su pareja en Cuba. Raquel comparte con él su cuartucho de prostituta en La Posada Internacional, "el cuartel de todas las prostitutas de Mexicali" (86), lo saca de la cama cuando llega con algún cliente (o simplemente lo arrima a un costado), y lo alimenta todos los días con la comida del restaurante chino donde ella trabaja. Hacia el final del cuento, Raquel le salva la vida cuando éste intenta suicidarse en las vías del tren para acabar con su acumulado sufrimiento. Así lo resucita, en una nueva inversión de valores, "no a la vida sino a la muerte" (ibíd.: 91). Y él le corresponde no con dinero, no con monedas, como otro de sus clientes, sino de la única forma en que puede hacerlo: "Aunque estaba muerto, esta noche la poseería profundamente, en una acción de gracias sin par" (ibíd.: 91). ¿Lo hace por amor o por agradecimiento? La interrogante se queda con nosotros mucho después de que termina el cuento. Sólo sabemos que Raquel, una "puta" de ese pueblo, ama sin condiciones a Antelmo, de forma "buena y pura" (ibíd.: 89).

Pensando en este arte de delinear a las prostitutas, sobre todo en el cuento 'Hegel y yo...', Seymour Menton observa que "el narrador-Revueltas siente compasión tanto por las prostitutas menos bonitas como por la misma *Tortuguita*, quien, después de atender a seis o siete de los marineros, pide un descanso" (Menton 1999: 209). Lo dice porque en el cuento de Revueltas, al pensar en su amante –la prostituta Medarda, a quien ha matado– el preso narrador que comparte la celda con Hegel sueña la tristeza de las "muchachas" cuando todos los hombres prefieren acostarse con la prostituta más deseada. "Nos dimos cuenta que estaban sentidas", señala el narrador; "las había herido la preferencia de todos –sin exceptuar uno– por *La Tortuguita*" (Revueltas 1990a: 19). La justificación humana no se hace esperar: "Es que las putas de pueblo son distintas a las de ciudad, son muy sencillas, casi no son putas" (ibíd.). ¿Se puede ser "puta a medias" o "medio puta"? El lenguaje de Revueltas es succulento, deja una serie de puntos suspensivos en el cuento, y con éstos diversifica cualquier conocimiento previo en relación a las prostitutas y su oficio. Además, en vez de menospreciar a *La Tortuguita* por haber contagiado a todos los marineros de gonorrea, la disculpa con cariño: "la pobre, que a la mejor ni siquiera sabía que estaba enferma" (19). En calidad de prostituta, *La Tortuguita*, aunque forma parte del sueño del narrador, es una pieza clave del cuento, en tanto que representa con matices de explotación, humor negro y determinismo, la extraña comunión

---

<sup>21</sup> Véase Escalante (1990: 48s.).

que establece Revueltas "entre el sexo y la solidaridad humana, entre el coito y la redención" (Ruiz Abreu 2014a: 458). En su perfil no hay una gota de idealización. Ella y todas las prostitutas del sueño son un reflejo violento pero real, o al menos posible, de "la puta muerta" que atormenta al protagonista (Revueltas 1990a: 24).

### **Mujeres terrenales**

Edith Negrín ha dicho que en *Material de los sueños*, como en el resto de la narrativa de Revueltas, "la tierra invade y contamina todo; aun los sueños devienen alimentos terrenales" (Negrín 2014: 146). Así lo vemos en toda la colección, con todos los personajes, y desde luego con las prostitutas que son y no son "putas" y que representan por separado y en conjunto una parte esencial y terrible del lumpenproletariado. Digo que son y no son "putas" porque ya no son como la 'Aventurera' de algún bolero lejano... Ya nadie tiene que pagar "con brillantes por [su] pecado" ni ella es responsable por la "infamia de [su] ruin destino". Porque en su mundo cruel e invertido, no existe la posibilidad de marchitar "una admirable primavera" y tampoco es posible hacer "menos escabroso [su] camino". Tal vez, como escribe Revueltas en su poema 'El tiempo y el número', porque la vida, vista desde el futuro, es "un largo vacío,/ montones de palabras dichas de otro modo/ y lejanas voces, pensamientos y sombras/ indiferentes y extranjeras" (Revueltas 2014a: 3).

Por eso mismo la literatura de Revueltas sigue siendo un territorio extraño e incómodo en la geografía de las letras mexicanas; en las aguas turbias de su mar pocos se atreven a navegar.<sup>22</sup> Las prostitutas que pueblan sus últimas narraciones breves, aun cuando no llevan auestas ese nombre o calificativo peyorativo, reproducen múltiples estados de violencia simbólica, cómo negarlo, pero en ciertos momentos es posible percibir una valoración distinta, alternativa y hasta disidente de ellas. Las mujeres que aparecen en *El apando* y en los cuentos reunidos en *Material de los sueños* son completamente terrenales, pertenecen a este mundo, y por ende son ambiguas, impredecibles, inquietantes. De algún modo se parecen a La Jaiba y a La Magnífica de *Los errores*. Tienen personalidades definidas, cuerpos bien hechos y atractivos, o feos y repulsivos. Aman, odian, maldicen y bendicen desde el altar de sus cuerpos enteramente humanos. A veces sus miradas son seductoras y otras veces causan desconcierto y malestar. No hay dos que estén cortadas por el mismo cuchillo de la vida. Y aun así, todas ellas nos hacen sentir la complejidad de su destino, un destino cruel que sin embargo yace lejos del pecado de venderse... de venderse, como en el bolero de Agustín Lara, por "un minuto de amor".

---

<sup>22</sup> Véase Alfonso (2014: 13).

## **Bibliografía**

- ALFONSO, Vicente (2014): 'Territorio incómodo'. En: Vicente Alfonso (ed.): *El vicio de escribir. Ensayos sobre la literatura de José Revueltas*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 11-28.
- CHERON, Philippe (2014): *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCALANTE, Evodio (2007): 'El asunto de la inversión ideológica en las novelas de José Revueltas'. En: Francisco Ramírez Santacruz / Martín Oyata (eds.): *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Miguel Ángel Porrúa, 177-189.
- ESCALANTE, Evodio (1990): *José Revueltas: una literatura "del lado moridor"*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo (2007): 'El apando: las figuras de una ontología carcelaria'. En: Francisco Ramírez Santacruz / Martín Oyata (eds.): *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Miguel Ángel Porrúa, 293-314.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (2010): 'Configuración de lo femenino en *Material de los sueños*'. En: Rafael Olea Franco (ed.): *José Revueltas: la lucha y la esperanza*. México: El Colegio de México, 135-144.
- LAMAS, Marta (2014): *Cuerpo, sexo y política*. México: Debate Feminista / Océano.
- LEYVA LORÍA, Damiana (2014): 'Réprobos y sufridas'. En: Vicente Alfonso (ed.): *El vicio de escribir. Ensayos sobre la literatura de José Revueltas*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 179-205.
- LOVELAND, Frank (2007a): 'El último Revueltas: el margen como totalidad'. En: Francisco Ramírez Santacruz / Martín Oyata (eds.): *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Miguel Ángel Porrúa, 190-203.
- LOVELAND, Frank (2007b): *Visibilidad y discurso. Lo que se ve y lo que se dice en las novelas de José Revueltas*. México: Universidad Iberoamericana Puebla / LunArena.
- MENTON, Seymour (1999): 'En busca del cuento dialógico: José Revueltas'. En: Edith Negrín (ed.): *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México: Era / Universidad Nacional Autónoma de México, 206-13.
- MONSIVÁIS, Carlos (2010): 'Revueltas: crónica de una vida militante ("Señores, a orgullo tengo...")'. En: Rafael Olea Franco (ed.): *José Revueltas: la lucha y la esperanza*. México: El Colegio de México, 15-64.
- MONSIVÁIS, Carlos (2001): *Amor perdido*. México: Era.
- NEGRÍN, Edith (2010): 'Otra "Sinfonía pastoral"... la de José Revueltas'. En: Rafael Olea Franco (ed.): *José Revueltas: la lucha y la esperanza*. México: El Colegio de México, 145-169.
- NEGRÍN, Edith (2014): 'Jornada hacia el corazón de las tinieblas: *El apando*'. En: Edith Negrín / Alberto Enríquez Perrea / Ismael Carvallo Roblendo / Marcos T. Águila (eds.): *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica, 57-82.
- OVEJERO, José (2012): *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama.
- PAZ, Octavio (1999): *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

- PONIATOWSKA, Elena (1999): 'El ángel rebelde'. En: Edith Negrín (ed.): *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México: Era / Universidad Nacional Autónoma de México, 20-23.
- REVUELTAS, José (2014a): 'El tiempo y el número'. En: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 527.  
[http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios\\_site/gacetanov\\_2014.pdf](http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetanov_2014.pdf)  
[15.03.2016].
- REVUELTAS, José (2014b): *Dormir en tierra*. En: José Revueltas: *Obra reunida. Vol 3. Relatos completos*. México: Era.
- REVUELTAS, José (1996): *El apando*. México: Era.
- REVUELTAS, José (1990a): *Material de los sueños*. México: Era.
- REVUELTAS, José (1990b): *El luto humano*. México: Era.
- REVUELTAS, José (1979): *Los errores*. México: Era.
- REVUELTAS, Andrea / Philippe Cheron (1977): *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era.
- RUIZ ABREU, Álvaro (2014a): *José Revueltas. Los muros de la utopía*. México: Cal y arena.
- RUIZ ABREU, Álvaro (2014b): 'Revueltas, ficción y verdad'. En: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 527, 8 de diciembre.
- RUIZ ABREU, Álvaro (2010): 'Autobiografía y prosa circular'. En: Rafael Olea Franco (ed.): *José Revueltas: la lucha y la esperanza*. México: El Colegio de México, 65-82.
- SAINZ, Gustavo (1977): 'La última entrevista con Revueltas, 1976'. En: Andrea Revueltas / Philippe Cheron (eds.): *Conversaciones con José Revueltas*. México: Universidad Veracruzana.
- TAMARGO, Elena (2004): *Bolero: Clave del corazón*. México: Fundación Alejo Peralta.

## **Revueltas internacionalista proletario, herido por México.**

### **Estampas alemanas**

**Edith Negrín**

**(Universidad Nacional Autónoma de México)**

**UC-Mexicanistas**

Sí, Cavafis:  
Dondequiera que vaya llevaré la ciudad.  
Sí, Seferis  
Dondequiera que voy me sigue hiriendo  
México.

José Emilio Pacheco, 'A los poetas griegos'  
(2009)

Alemania fue una presencia constante en varias etapas de la vida de José Revueltas, por diversas razones. El primer contacto, involuntario e ingrato, fue su asistencia al Colegio Alemán, en la capital del país. Los vínculos posteriores, ya en la vida adulta, fueron intencionales y vertebrados por la práctica política. La relación del militante con el país europeo, como con todos los demás países, estuvo determinada por su visión del mundo, un complejo ensamblaje ideológico-afectivo impulsado en su evolución por el sentimiento de extranjería y la necesidad de pertenencia. Una visión normada por el internacionalismo proletario, entre otros postulados del *corpus* marxista que el escritor asumió desde su temprana juventud y del cual nunca abjuró, conjugada de distintas maneras con su intenso y doloroso amor por México.

En estas líneas evoco en los dos apartados iniciales, elementos de una breve semblanza del autor que atienden a los fundamentos de su concepción del mundo. Después describo tres estampas, imaginadas por mí con base en los textos revueltianos, que permiten atisbar la relación entre el autor y Alemania. A excepción de la primera, las otras ofrecen posteriores líneas de investigación.

### **Extranjero en el mundo**

En unas notas autobiográficas escritas en 1962, a los 48 años, José Revueltas habla de dos partes de su niñez: una constituida por los primeros años en Durango, de las que sólo conserva impresiones "casi todas vagas e indeterminadas". Y la otra, a partir de 1920, año en

el cual la familia, posiblemente a causa de los negocios del padre, se traslada a la capital, cuando el infante contaba con seis años.<sup>1</sup>

Recuerda el escritor que su madre le aconsejaba a él y a sus hermanos no hacer evidente, por su acento, su procedencia provinciana: "No vayan a hablar muy *recio* en el cine [...] para que no se les vea luego que son de Durango y los tomen por *payos*" (Revueltas 1987a: 52). Payos, campesinos ignorantes... tal vez esa sensación de extranjería y extrañamiento del mundo que el Revueltas adulto, coincidiendo con los existencialistas, consideraba inherente a la condición humana, podría rastrearse hasta esa primera salida de su estado natal, y la llegada a una capital hostil. Carlos Eduardo Turón, escritor muy amigo de Revueltas, le dedica un poema donde lo describe como: "Un hombre de palabras, inexplicable y cierto, desnudo como un niño por esas escaleras infinitas de la ciudad sin alas" (Turón 1969: 5).

Con una tendencia a pensar en dualidades el escritor militante recuerda que esa estancia infantil urbana, ubicada de 1920 a 1928-29, a su vez está dividida en dos etapas.<sup>2</sup> En la primera, habitaba en la Colonia Roma, entonces un "suburbio elegante", y asistía junto con sus hermanas al Colegio Alemán. Su vida cotidiana transcurría asimismo entre dos universos espaciales, uno constituido por la casa y la escuela. Habla así de "Un *Du côté de chez Swann* que era algo como 'de lado del colegio alemán y la colonia Roma'" (Revueltas 1987a: 53). Entre descripciones de las calles donde vivía la familia, acota:

'De lado del colegio alemán' esta era la vida. Excursionar sábados y domingos, por el bosque del panteón viejo [...]. Y los demás días de la semana acudir en fila al colegio, a pie, mis hermanas, Emilia, Cuca, Luz, Rosaura y yo. [...]. Nuestro mundo 'de este lado' parecía ser cosa aparte, un mundo sólido, seguro, dentro de las circunstancias de la época, muy lejos aún de considerarse estables (ibíd.: 54, 58).

Frente a este cosmos, había uno muy distinto:

el 'otro lado' del colegio –el opuesto a la calzada– con los deprimentes y siniestros muros del Hospital General, frente a 'nuestro' bosque del panteón viejo y las calles sucias, polvorientas de la colonia de los Doctores, me infundía una vaga sensación de angustia; era para mí un mundo sórdido y amenazante, lleno de indefinidas y turbias acechanzas (ibíd.: 54s.).

Cuenta cómo una vez, sin proponérselo, llevado por una sirvienta, cruzó la Calzada de la Piedad (hoy avenida Cuauhtemoc) que representaba "la línea divisoria" y penetró en "aquella otra vida, aquellas otras gentes, calles, casas que ignoraba" (ibíd.: 55). Describe calles sin pavimentar, casas con puertas desvencijadas, un canal de aguas descompuestas y putrefactas, y una "carpa", adonde lo llevó su cuidadora. En ulterior ocasión, ya deliberadamente, fue aún más lejos, atravesó "los muros sombríos del Hospital General [...], una terrible y atroz

---

<sup>1</sup> Véase Revueltas (1987a: 52).

<sup>2</sup> Véase Revueltas (1987a: 52).

aventura que consumamos un condiscípulo y yo". En un pabellón semioculto del sanatorio los chicos perciben un olor extraño: "una media docena de gruesas y toscas planchas de cemento y encima de ellas otros tantos cadáveres de hombres y mujeres [...]. Horror ante todo. Pero también [...], un aturdimiento una sensación de atrocidad y de crimen que apenas puedo contener los sollozos" (Revueltas 1987a: 56s.).

En su imprescindible biografía de Revueltas, Álvaro Ruiz Abreu ha recreado con detenimiento esta etapa, decisiva en la formación del escritor. Coincide con José Emilio Pacheco en que la clandestina visita del niño al hospital, su descubrimiento de los cuerpos muertos, simboliza lo que Revueltas llamará después "el lado moridor de la realidad" (Ruiz Abreu 1992: 50). Pese al horror pueril, en la vida adulta José Revueltas siempre va a tratar de penetrar en esas zonas ocultas, clandestinas, oscuras, sórdidas, malolientes de los cuerpos, las sociedades y el lenguaje. Aquellas regiones donde sin embargo –podemos ahora decir estudiando su estética– se conjuntan la proximidad de la muerte y la creación artística. Atinado nombre, el que le da Revueltas a tales zonas silenciadas, en el prólogo a la segunda edición de *Los muros de agua* (1961), el "lado moridor de la realidad" (Revueltas 1981a: 56s.).

Para Philippe Cheron, la dicotomía entre "el lado del Colegio Alemán y la Colonia Roma", frente a "el lado de la colonia Doctores", es una constante en la vida y obra de Revueltas: "una dualidad paradójica de principio a fin, una tensión entre dos opuestos que proporcionó, entre otros factores, la chispa que echó a andar su poderosa maquinaria literaria" (Cheron en Negrín 2014: 17).

Pocos años después de la incursión en el hospital, narrada por Revueltas, muere el padre, la familia empobrecida se muda de la colonia Roma a la zona de la antigua Merced. El niño pasa del colegio Alemán a las escuelas públicas, que abandonaría en pocos años, para formarse como precoz lector de biblioteca, en forma autodidacta.

Sin duda la salida de las zonas de seguridad de la colonia Roma, aumentó en el pequeño la sensación de desamparo. En este centenario que me ha llevado a releer a Revueltas, me queda claro que buscó siempre, sobre todo en su práctica política, una comunidad, un espacio al cual pertenecer.

Mejor que nadie lo expresa el propio novelista de Durango en un discurso de 1943, cuando por *El luto humano* obtiene el Premio Nacional de Literatura. En este texto, titulado 'El escritor y la tierra', Revueltas afirmó:

La primera condición del escritor –hay que decir también del carpintero, del albañil. La primera condición del hombre es pertenecer. [...] Nada más simple, nada más evidente y prodigioso. Entonces hay que cumplir con la palabra ardiente de pertenecer [...]. ¿Quiénes somos para no pertenecer?

Nuestra primera condición es estar en la tierra (Revueltas 1983: 206).

En la obra narrativa de Revueltas, el estar en la tierra se convierte en una defensa contra la angustia de la infinitud; equivale a estar en la historia, y de ahí surge el imperativo del compromiso político.<sup>3</sup> En su práctica política, la carencia de una comunidad de la cual formar parte se manifiesta en la búsqueda de una organización revolucionaria, democrática y fraternal (si es que no hay una contradicción en los términos). Tras haber peregrinado por todos los partidos y grupos de la izquierda mexicana, José Revueltas parece haber descubierto la fraternidad que buscaba en la espontánea y flexible congregación estudiantil en el movimiento de 1968.

### **El internacionalismo proletario y el doloroso amor por México**

El ansia de pertenencia derivado del estado de yecto, del que hemos hablado, se traduce en otras obsesiones revueltianas, el internacionalismo proletario y el sentimiento de dolor por su país. La circunstancia mexicana, esos tiempos convulsos de la guerra revolucionaria, imprimieron su sello sobre el escritor desde sus primeros años.

Revueltas creció en un ambiente familiar tal vez involuntariamente internacionalista. El padre, además de leerles a sus hijos novelas europeas, decidió enviarlos al Colegio Alemán. Dos de las hermanas se casaron con alemanes. Luego, Silvestre y Fermín fueron a estudiar a los Estados Unidos.

El activismo político de Revueltas se inicia bajo el signo del internacionalismo, como se desarrollaría, desde diversos frentes, hasta su fallecimiento. Como se sabe, a los 14 años participa en un mitin organizado en el Zócalo por el Socorro Rojo Internacional, donde milita antes de ingresar formalmente al Partido Comunista Mexicano. Cuenta su amigo y asimismo comunista Juan de la Cabada que en ese acto ambos izaron una bandera roja en el asta correspondiente a nuestro lábaro patrio. Revueltas fue aprehendido y llevado al reformatorio juvenil.<sup>4</sup> El sombrío episodio de la correccional fue recreado por el escritor en el relato significativamente denominado 'El quebranto'.

Otro compañero de luchas y gran amigo de Revueltas, el michoacano Ramón Martínez Ocaranza, en un libro póstumo de reciente publicación, que alterna el ensayo con la poesía, describe un mitin comunista que deja clara la impronta internacional del acto:

La plaza de Santo Domingo estaba llena de banderas. De Libros. De periódicos. De revistas.

---

<sup>3</sup> Véase Negrín (1989).

<sup>4</sup> Véase Ruiz Abreu (1992: 61).

Las canciones hablaban del primero de mayo. De la muerte de Lenin. De la varsoviana.  
Los jóvenes vocéabamos revistas y periódicos.  
"...*El Machete: órgano del Partido V Comunista*. Vale  
Cinco centavos..." [...].  
El gran José peleaba con los puños.  
(Martínez Ocaranza 2014: 77s.).

Junto a su convicción y militancia por el internacionalismo proletario, José Revueltas siempre estuvo vinculado a México. Tanto desde su visión marxista, en la cual la clase obrera de su país es parte del proletariado internacional, como de una manera afectiva. Su novelística muestra más de una vez la conexión entre la realidad política nacional y la internacional. En *Los días terrenales* (1949), por ejemplo, algunos de los personajes, además de plenamente urbanos, son cosmopolitas, en tanto están conectados al mundo por flujos de ideas que rebasan fronteras geográficas y culturales –como apunta José Manuel Mateo.<sup>5</sup> Significativo y muy propio de militantes comunistas es que en esta novela, el austero departamento de Fidel y Julia, la pareja de militantes, se adorne con imágenes de un dirigente soviético y un anarquista mexicano; describe el narrador:

Por encima de la máquina de escribir los retratos de Lenin y Flores Magón confundían sus contornos con la parte superior de la pared, hasta donde no alcanzaba la luz de la vela, y entonces las frentes de ambos personajes, la una de límites esféricos y pronunciados, y la otra, menos personal y característica pero más elegante, parecían echarse atrás con un irónico vaivén, risueño en Lenin y en Magón con un dejo de nostalgia (Revueltas 1991: 30).

Revueltas encarna, como pocos, el ideal marxista de la continua retroalimentación entre teoría y praxis. Todo lo que escribe nutre su militancia y se nutre de ella. Como sus personajes, no veía contradicción entre el sentimiento internacionalista y el apego al país donde desarrolló fundamentalmente sus actividades. Su trabajo partidario que le permitió tratar con obreros y campesinos; su participación en el movimiento de 1968 que lo acercó a los jóvenes universitarios, estuvieron siempre en función de la propuesta revolucionaria. No obstante, su amor por el país, teñido de compasión y dolor, iba más allá de la estricta racionalidad, como puede verse sobre todo en las novelas, donde emerge el inconsciente del escritor. El narrador de *El luto humano*, por ejemplo, abunda en observaciones como la siguiente: "Y este era un país de muertos caminando, hondo país en busca del ancla, del sostén secreto" (Revueltas 1980: 25). Vuelvo a este tema en las conclusiones.

---

<sup>5</sup> Véase Mateo (2012: 318).

### **Estampas alemanas: el colegio**

Imagino al pequeño provinciano, menudo y delgado, de mirada inquisitiva que no encuentra ubicación en la capital, y ya da muestras de una insaciable curiosidad por descubrir su entorno. Como vimos, en las notas autobiográficas mencionadas el novelista recuerda el Colegio Alemán, donde cursó parte de la enseñanza primaria, como una zona "protegida", si bien no describe su experiencia escolar. Sin embargo, en un texto escrito mucho antes, en 1939, escribió un relato titulado 'El Colegio alemán' que no se publicó sino en forma póstuma, donde se describe la escuela como un sitio lleno de infelicidad. Sin entrar en un análisis detallado, rescato los sentimientos predominantes en la narración, protagonizada por un niño llamado Pablo, a todas luces *alter ego* de Revueltas.

Escrito en tercera persona, el narrador asume casi siempre el punto de vista de Pablo, inscrito en el tercer año de primaria, quien se siente muy desdichado en la institución escolar, oprimido por el profesor y ajeno a sus condiscípulos. Sólo se identifica con uno ellos, Sebastián, apodado "Carboncillo", un niño que era aun más maltratado que él, por el maestro y los compañeros, a causa de ser flojo –repetía el curso–, "mulatito" y pobre –no pagaba la colegiatura por ser hijo de un ex-conserje. Pablo habla de un profesor que se paseaba por el salón entonando una cancioncilla de la guerra en la que, salvo la primera frase, todo eran "incomprensibles guturales". También "regañaba violentamente" a los alumnos, una vez le gritó, mientras le asestaba un "tremendo" golpe en la cabeza: " –¡Burro! ¡Perezoso! [...]. Tú y ese maldito Sebastián son los más tontos de la clase". Los regaños estaban entre una gradación de castigos que constituían "una verdadera escala del suplicio" (Revueltas 1981b: 165-170).

En los pasajes donde el narrador asume la óptica del maestro, es evidente que la visión está normada por los juicios del Revueltas adulto. Así, cuenta que el profesor "pensaba sobre todo en la emigración al país, al extraño país, uno de los pocos en la tierra, a su entender, que simpatizó con la causa alemana. Era un poco mejor de lo que había pensado"; aunque "esperaba una colonia especial de europeos y posiblemente norteamericanos, cuidada y vigilada por tropas indígenas, serviles al mito de los colonos como gente superior". Sin duda México era "un país humilde que se conocía en el extranjero, sin embargo, sólo por sus 'revoluciones'" (ibíd.: 170).

En las remembranzas se nota al escritor consciente de la desigualdad social. Así, siguiendo el discurrir del maestro, el narrador afirma "este pueblo, realmente, es un pueblo muy solo, muy necesitado de cariño y amistad, a quien seguramente se le ofendió y denigró mucho". En tanto, las "clases ilustradas [...] tenían una especie de rubor, de pena por ser mexicanos. Si

hubiesen nacido en cualquier punto de Europa o los Estados Unidos, ésta hubiera sido la más grande y profunda alegría de su existencia" (Revueltas 1981b: 170).

Carlos Eduardo Turón sintetiza esta estancia de Revueltas:

¿Qué encuentra, contra qué choca en su niñez más tierna dentro de los muros del Colegio Alemán? Seguramente excesos disciplinarios; fanatismos aritméticos que le inspiran acerbas críticas contra los espíritus encerrados en la matemática, que padecen negligencias de imaginación y de entrega a la vida (Turón en Ruiz Abreu 1992: 50).

Reitero que a excepción de esta experiencia impuesta, los subsiguientes vínculos de Revueltas con Alemania posteriores, fueron deliberados.

Fuera de la novela, desde sus evocaciones, Revueltas deja ver lo que para él era su país natal en la infancia, justamente lo opuesto a la rigidez de la escuela. Menciona una mañana, bajo la presidencia de Álvaro Obregón, en la cual "las criadas entraron de la calle con gran alboroto" gritando "Jesús María y José, dicen que ya estalló la bola en el Zócalo [...], que hay rete hartos muertos". Recuerda que una de sus hermanas exclamó "qué bueno, qué bueno" y todos corrieron a la azotea; y comenta el adulto: "¡Un amor inocente y puro –muy mexicano– hacia todo lo que fuese rebelión, entusiasta desorden, divertida y furibunda intranquilidad!" (Revueltas 1987a: 60). Un comentario como para documentar la *Fenomenología del relajo* que Jorge Portilla publicaría cuatro años más tarde de la escritura de estas notas, en 1966.

### **Estampas alemanas: lectura clandestina de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844***

Otra estampa sugerente, muy propia del indisciplinado militante que fue Revueltas, es imaginarlo leyendo a escondidas un libro prohibido por la lista negra del partido comunista mexicano, los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (también llamados *Cuadernos de París*). En estos textos juveniles, donde aún puede distinguirse la influencia de la izquierda hegeliana en su pensamiento, Marx plantea el concepto de enajenación, clave en las concepciones revueltianas y, como sabemos, terreno de confluencia entre el marxismo y el existencialismo.<sup>6</sup>

Entrevistado por Rogelio Vizcaíno en 1972 acerca de su formación como joven comunista dentro del partido, la carencia de materiales de estudio, el atraso ideológico, respondió Revueltas:

El dogmatismo es el pecado capital de todos los partidos comunistas [...]. Entonces no teníamos acceso no solamente a la literatura en general, sino que había un *Index*: ya a Bujarin no lo leíamos, a Trotsky ¡qué lo íbamos a leer! Yo sí lo leía. Por ejemplo, puedo citar el caso de que en México podemos darnos el orgullo de que fue el primer país que editó los *Manuscritos económicos del 44* de Marx, pero se nos prohibió leerlos porque era

---

<sup>6</sup> Véase Poster (1977: IX).

una edición trotskista; yo los leí desde entonces pero nadie más, lo veían a uno con malos ojos si traía uno bajo el brazo los *Manuscritos económicos del 44* (Anguiano 1975: 194).

En más de una ocasión dejó constancia el escritor de lo importante que había sido para él este texto marxista. En 1967, dijo en una entrevista a María Josefina Tejera: "Yo no hago sino seguir los principios de Marx expuestos particularmente en los escritos filosóficos anteriores a 1844, que fueron olvidados durante treinta o treinta y cinco años, donde está expuesta la teoría de la alienación" (Tejera en Revueltas / Cheron 2001: 48).

El investigador mexicano Jorge Fuentes Morúa dedicó un extenso libro a la pesquisa no solamente de la edición sino del ejemplar preciso que leyó y anotó Revueltas. Tras una laboriosa indagación de archivos, un recorrido de entrevistas a muchos de los alemanes exiliados en México, y una larga serie de avatares que cuenta con detalle, encontró el estudioso el libro buscado. Se trataba de una traducción al español hecha por refugiados alemanes antifascistas en México, llamada *Economía política y filosofía* y publicada por la Editorial América (México, s.f.). Los traductores fueron Alicia Gerstel-Rühle y José Harari. Ella era políglota, Dra. en Filosofía de la Universidad de Munich y autora de varios libros; esposa del escritor y pedagogo Otto Rühle, con quien llegó a México a mediados de los 30. Por su parte, el escritor argentino José Harari, es también autor de una obra de divulgación de economía marxista.<sup>7</sup>

Aunque la importancia de la problemática marxista de la enajenación en la obra de Revueltas ya había sido señalada por otros estudiosos, Fuentes Morúa ejemplifica exhaustivamente la incidencia del concepto en textos teóricos y narrativos. Señala también los lazos del escritor con algunos de los refugiados alemanes y austriacos en México.

José Revueltas se sentía cercano a los exiliados antifascistas por sus coincidencias políticas; si bien es cierto que algunos de ellos eran demócratas liberales, el grueso del exilio austriaco y alemán estaba integrado por ex-activistas del Partido Comunista Alemán, como explica Judit Bokser Liwerant.<sup>8</sup> El joven militante mexicano estaba, además, ligado a los exiliados afectivamente, pues su hermano Silvestre había militado por ellos. El músico, junto con Gilberto Bosques, Vicente Lombardo Toledano y José Mancisidor, entre otros, formó parte del 'Comité Patrocinador' de la Liga Pro-Cultura Alemana –organización de emigrados alemanes fundada en México en 1938– que a fines de 1940 se comprometió a lograr el asilo de intelectuales y artistas antinazis en México.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Véase Fuentes Morúa (2001: 11s., 66s.).

<sup>8</sup> Véase Bokser Liwerant en Hansffstengel / Tercero (1995: 31).

<sup>9</sup> Véase Behrens (2003).

José Revueltas cultivó la amistad de algunos refugiados; por citar un caso, con la crítica teatral, traductora y periodista polaca cuyo nombre profesional era Malkah Rabell. Revueltas escribió el prólogo al libro de Rabell *En el umbral de los ghettos* en 1945. Ahí el escritor mexicano expresó estas impresiones, tan similares a muchas líneas de *El luto humano*, publicado dos años antes: "Qué pueblo terco y religioso y adivinador. Lleno de arrugas, lleno de polvo y sangre, lleno de Dios, vivo, terrenal, crucificado a cada instante" (Revueltas en Bokser 1992: 329).

Por su parte, ella se refirió más de una vez a la obra del novelista en sus artículos periodísticos. En 1976, a la muerte de Revueltas, escribió una amorosa despedida incluida en su compilación *Voces en el tiempo* (CONACULTA, 1998), donde apunta:

Los jóvenes te amaron como a un gurú. Quizá te amaron menos por tus prédicas políticas como por tu figura romántica. Te amaron porque vieron en ti al ser humano. Más que escritor fuiste un hombre, y ser hombre de verdad es lo más difícil. [...] Querido, querido, querido Revueltas, cómo te envidio. Tú ya estás fuera de todo. A mí todavía me esperan tiempos duros, más duros cada vez, en tanto las fuerzas flaquean física y moralmente. Querido Revueltas, no te digo adiós, espero que sea hasta pronto, hasta muy pronto (Rabell 2013: s.p.).

Respecto a las relaciones personales de José Revueltas con los refugiados antinazis en México, algunos de los cuales son mencionados en sus escritos del viaje al que me refiero en el siguiente apartado, hay mucho aún por estudiar.

### **Estampas alemanas: el escritor viajero**

Visualizo a José Revueltas a los 43 años, en 1957, cuando baja del avión en Berlín, con un abrigo prestado, que tal vez no era de su talla, y un gran asombro en su mirada, siempre plena de atenta curiosidad. A diferencia de sus otros viajes, que siempre habían obedecido a razones políticas, esta jornada por varios países europeos, como hace constar en su diario, tenía el propósito de realizar "negocios". Alfonso Lagos, dueño de una compañía productora de películas donde laboraba el escritor, lo había enviado para establecer un acuerdo de intercambio cinematográfico con la Unión Soviética. No estaba muy preparado para una excursión tan distante; así anota: "Lagos me compra un pasaje de ida y vuelta a Berlín, me entrega unos cien dólares para gastos y aún me presta su abrigo, para, finalmente, embarcarme en el aeropuerto". Tan ajena le resultaba al artista militante toda actividad comercial que escribe negocios entre comillas. Sucintamente relata que por cerca de dos meses había estado por Berlín, Moscú, Budapest, Praga, Trieste y el norte de Italia. A continuación asienta sin ninguna tristeza, "por demás está decir que mis gestiones comerciales en Moscú fracasaron

del modo más rotundo". Lo único que sí resiente es haber perdido en Berlín varias de sus libretas de apuntes (Revueltas 1987b: 19).

Transcribe en su diario las notas conservadas y copia, dice, explícitamente, las misivas enviadas a su esposa, María Teresa Retes, durante el viaje, para suplir las perdidas. Los dos registros, diario y cartas, no sólo se complementan entre sí, sino que comparten una escritura bastante similar. En ambos registros se da cuenta de la circunstancia del viajero al momento de la escritura: la fecha, el lugar, el estado de ánimo. En ambos relata sus acciones diarias, sus impresiones, sus reflexiones y apunta pertinentes comentarios sobre lecturas.

Vale la pena tener presente el contexto personal del autor, siempre imbricado con el histórico. Revueltas había sido expulsado del Partido Comunista Mexicano por primera vez en 1943. En 1949, siendo miembro entonces del lombardista Partido Popular, publica *Los días terrenales*, novela que recrea el dogmatismo en la dirección del partido y las divisiones entre los militantes. Si bien la trama no ponía en tela de juicio al Partido leninista como forma superior de organización, sino la capacidad de los comunistas mexicanos para construirlo, la publicación le acarreó al autor la inmediata enemistad de la izquierda. Es bien conocido el acoso a Revueltas desatado por la aparición de *Los días terrenales*.<sup>10</sup>

Las críticas de sus correligionarios a *Los días terrenales* desataron en el escritor un profundo y triste proceso de revisión de sus presupuestos estéticos, para hacerlos concordar con los políticos. En 1956, un año antes de emprender el viaje a Europa, tras una serie de intrínquilis y diligencias, así como confesiones de culpas, había sido reaceptado en el partido. Ese mismo año, tiene lugar un acontecimiento fundamental en la historia del comunismo; en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, Nikita Jrushov condenó la política de Stalin y abrió una fase de autocrítica y renovación en los partidos comunistas de muchos países.

Así, en los escritos del viaje, Revueltas desea, ante su esposa y ante sí mismo, reafirmar su condición de comunista militante, confirmar su certeza de la superioridad del mundo socialista y no despertar la susceptibilidad de sus correligionarios. Pero a la vez, luego del XX Congreso, siente que puede hacer uso de cierta libertad en la crítica a la práctica comunista. Con esta convicción escribe su 'Carta de Budapest a los escritores comunistas' que, aún inédita, muestra a algunos compañeros en Europa.

En su diario el escritor consigna conversaciones con intelectuales como Bodo Ushe y Ludwig Renn, que habían estado exiliados en México y hablaban español. Recuerda que el primero no había apoyado a su grupo en una lucha interna del partido en 1940-43, pero en el

---

<sup>10</sup> Una revisión muy completa del caso de *Los días terrenales*, puede encontrarse en la edición crítica de la novela, coordinada por Evodio Escalante (Revueltas 1991).

viaje a Berlín ya no siente resentimiento, le parece un buen escritor y le interesa discutir con él las tesis de su 'Carta'. Recapitula asimismo que Renn y la novelista Anna Seghers, también antifascista, sí habían coincidido con las posiciones políticas del grupo de Revueltas en México.

Como hemos dicho, las cartas y el diario tienen denominadores comunes. En los dos tipos de escritos describe sin embozo sus angustias y dudas. Debe haber sido halagador para Mariaté que su marido desnudara sus sentimientos ante ella igual que cuando escribía para sí mismo. Por supuesto, sólo en las cartas se encuentran saludos y despedidas, donde el autor reitera su apasionado amor a la destinataria; así como alguna nota para su hijo Román, alguna pregunta o algún apunte sobre el chico.

La primera de las siete cartas enviadas desde Berlín, fechada el 2 de abril, inicia con este párrafo: "'Meine Liebe': Llegué ayer entre una y dos de la tarde y ahora te escribo desde una habitación más o menos cómoda en una muy conservadora pensión para hombres serios, muy semejante a las que describe Franz Werfel en *La muerte del pequeño burgués*" (Revueltas 1987b: 27).

Al margen, Franz Werfel fue un brillante novelista nacido en Praga y contemporáneo de Kafka. Por su origen judío, en 1938 tuvo que dejar su país y exiliarse primero en Austria, luego en Francia y finalmente en Estados Unidos, donde falleció en 1945. Es significativo que Revueltas, aun en el terreno de la intimidad epistolar conyugal, citara, si bien no con exclusividad, a los escritores políticamente correctos.

La Alemania dividida constituía un sitio privilegiado para poner en paralelo el mundo capitalista con el comunista, dado que Revueltas se movía por las dos partes. Habla del Berlín occidental, frente al cual contrapone el que llama el "nuestro". En tanto los espectadores del Berlín ajeno sólo contaban con "vodeviles y otro tipo de espectáculos 'fuertes'", en Berlín oriental, relata, la cartelera de espectáculos incluía Mozart y Borodin, Shakespeare, Gorki, y Bernard Shaw, Kaiser y Goethe. A los teatros de la Alemania comunista viajaban "las hermosas damas del Berlín Occidental con sus lujosos trajes de noche, joyas y grandes escotes [...], los caballeros con Smoking o jaquet", entretanto "los espectadores del Berlín obrero los miran con curiosidad, sin sentirse humillados, pese a que ellos, visten trajes modestos, de casimir barato y ellas vestiditos de calle, pobres" (Revueltas 1987b: 21).

Revueltas no está cómodo en Alemania, se queja con María Teresa del frío: "¿Y por qué demonios no ponen la calefacción? Ellos no saben que para un animal del trópico esto es una verdadera catástrofe". Su desconocimiento del idioma le impide explorar la comida: "He tenido que resignarme a comer únicamente salchichas, ensalada de papas y cerveza". Salvo

breves encuentros con su hermana Rosaura, sólo se reúne con otros militantes. Pero ha decidido ser feliz, ha encontrado en el socialismo un sitio al cual pertenecer, una verdadera patria: "Esta sensación, la de pertenecer a ellos, la de ser un igual a ellos es la que me llena de orgullo y satisfacción." Cuenta a su esposa: "No he bebido ni una sola copa. No quería decírtelo pues carece de importancia. Pero acá la vida es nueva, sensata. No se deprime uno jamás. ¡Amo el socialismo con toda mi alma!" (Revueltas 1987b: 29, 30, 40).

Camina por las calles, y aunque consigna la belleza de algunos lugares, por ejemplo el paseo de los Tilos y desea encontrar en la arquitectura "el genio de la ciudad" (ibíd.: 34, 44), con frecuencia se encierra a escribir, ensayos, apuntes para futuras narraciones. Esto le ocurre en todos los países; anota: "Después del trabajo intenso, (todo lo que estuve escribiendo en Berlín, Moscú, Budapest y Trieste, casi sin salir a la calle y sin inquietud por visitar lugares) comienza a entrarme una pereza" (ibíd.: 29, 40).

### **Conclusiones**

José Revueltas reconoció siempre su deuda con los antifascistas traductores de Marx, y enriqueció sus horizontes personales y políticos con el trato de los refugiados germanohablantes en México. Por otra parte, la lectura de las cartas y el diario deja claro que durante el viaje de 1957, al autor lo único que le importaba es lo que le importó siempre, la escritura y la militancia política. Disfrutó Alemania en tanto esta era socialista, puesto que de acuerdo con su concepción del proletariado y los partidos, como una sola clase universal, encontraba una especie de patria en donde hubiera socialismo.

Revueltas nunca dejó de ser internacionalista, y no sólo se manifestó en contra del nacionalismo demagógico estatal, sino que con racional consciencia histórica, puso en tela de juicio la filosofía del y lo mexicano. Su ensayo 'Posibilidades y limitaciones del mexicano', publicado en 1950, el mismo año que la obra canónica de Octavio Paz *El laberinto de la soledad*, "se propone desmontar el andamiaje discursivo sobre 'lo mexicano' desde una tradición intelectual minoritaria, la marxista", explica Max Parra (Parra en Negrín 1999: 275).

Dentro de su internacionalismo, México estuvo siempre en el centro de las preocupaciones revueltianas. En el terreno del ensayo, interpretar su país desde los puntos de vista histórico y político es una constante. Sus escritos sobre el tema, que inician en 1939 y prácticamente nunca cesan, ocupan al menos cuatro de los volúmenes de obras completas compilados por Andrea Revueltas y Philippe Cheron, agrupados bajo los títulos de *Ensayos sobre México; México una democracia bárbara; México 68, juventud y revolución* y por supuesto el clásico *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962). Se reúne en ellos la crónica y el testimonio, el análisis histórico y el político.

Pero la racionalidad del autor a veces era desbordada por las interpretaciones míticas. En 1942, ocho años antes de 'Posibilidades y limitaciones del mexicano', en el ensayo 'México: reptil y ave', escribió:

México es el arqueopterix, [ese hallazgo fósil de los estratos de la era Mezozoica], mitad reptil y mitad ave. Véase cómo, si no el propio escudo de la patria, de cuando Tezacóatl caminaba con sus tribus, de norte a sur, para asentarse donde el águila y la serpiente. [...] Como si el águila luchara con la serpiente sin aún devorarla y no se sabe quién vencerá a quién, si el vuelo, las alas, o el reptar simple y oscuro. [...] Desde entonces la lucha y la patria arqueoptérica, transición lenta entre el veneno y el aire, sangrando lágrimas, el débil torax incapaz todavía de desprenderse para las ascensiones definitivas México reptil, México reptante, México humillado y con veneno (Revueltas 1983: 167).

Salta a la vista que *El luto humano*, que se publica en 1943, fagocita estas inquietudes. Puesto que la narración se inserta en la sempiterna interrogación nacional sobre la identidad mexicana, que en las décadas 30, 40 y 50 estaba entonces en pleno auge, es legítimo pensar que la posición del autor frente a esta problemática no estaba exenta de contradicciones. Así, entrevistado en 1950 por Oswaldo Díaz Ruanova, expresa:

Yo no soy existencialista [...]. Me tienen por un heterodoxo del marxismo, pero en realidad no saben lo que soy: un fruto de México, país monstruoso al que simbólicamente podríamos representar como un ser que tuviese al mismo tiempo forma de caballo, de serpiente y de águila. Todo es entre nosotros contradicción (Revueltas 1978: 26).

## **Bibliografía**

ANGUIANO, Arturo / Guadalupe Pacheco / Rogelio Vizcaíno (1975): *Cárdenas y la izquierda mexicana*. México: Juan Pablos Editor.

BEHRENS, Benedikt (2003): 'El Consulado General de México en Marsella bajo Gilberto Bosques y la huída del sur de Francia de exiliados germanoparlantes, 1940-1942'. En: *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 37, 147-166..  
<http://www.redalyc.org/pdf/898/89803706.pdf>. [15.11.2015]

BOKSER LIWERANT, Judit (1995): 'De exilios, migraciones y encuentros culturales'. En: Renata von Haffstengel / Cecilia Tercero Vasconcelos (eds.): *México, el exilio bien temperado*. México: Universidad Nacional Autónoma de México e.o., 23-35.

BOKSER LIWERANT, Judit (ed.) (1992): *Imágenes de un encuentro: la presencia judía en México durante la primera mitad del siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

CHERON, Philippe (2014): 'José Revueltas, una evocación'. En: Edith Negrín / Alberto Enríquez Perea / Ismael Carvallo Robledo / Marcos Tonatiuh Águila M. (eds.): *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica, 15-21.

FOROJUDIO.COM (2013): 'Malkah Rabell, Escritora, Crítica Teatral y Luchadora Social'. En: *diariojudio.com*, 24 de noviembre.  
<http://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/malkah-rabell-escritora-critica-teatral-y-luchadora-social/12508/> [15.11.2015].

FUENTES MORÚA, Jorge (2001): *José Revueltas. Una biografía intelectual*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa / Miguel Ángel Porrúa.

- MATEO, José Manuel (2012): 'En el espejo de la ciudad: confrontación entre *Los días terrenales* y *La región más transparente*'. En: Georgina García Gutiérrez Vélez (ed.): *La región más transparente en el siglo XXI: Homenaje a Carlos Fuentes y su obra*. México: UNAM, 317-325.
- MARTÍNEZ OCARANZA, Ramón ([1976] 2014): *José Revueltas (o el verbo torturado)*. Morelia: Jitanjáfora.
- NEGRÍN, Edith (1989): 'El narrador José Revueltas, la tierra y la historia'. En: *Revista Iberoamericana*, 148-149, 879-889.
- PACHECO, José Emilio (2009): *Como la lluvia*. México: Ediciones Era.
- PARRA, Max (1999): 'El nacionalismo y el mito de lo mexicano en Octavio Paz y José Revueltas'. En: Edith Negrín (ed.): *Nocturno en que todo se oye: José Revueltas frente a la crítica*. México: Editorial Era / Dirección de Literatura de la Coordinación de Humanidades de la UNAM, 275-286.
- POSTER, Mark ([1975] 1977): *Existential Marxism in Postwar France (from Sartre to Althusser)*. 1975. Princeton: Princeton University Press.
- REVUELTAS, José ([1968] 2001): 'Literatura y dialéctica (María Josefina Tejera)'. En: Andrea Revueltas / Philippe Cheron (eds): *Conversaciones con José Revueltas*. México: Ediciones Era, 43-53.
- REVUELTAS, José ([1949] 1991): *Los días terrenales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- REVUELTAS, José (1987a): *Obras completas*. Vol. 25: *Las evocaciones requeridas I*. México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José (1987b): *Obras completas*. Vol. 26: *Las evocaciones requeridas II*. México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José (1983): *Obras completas*. Vol. 24: *Visión del Paricutin*. México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José ([1941] 1981a): *Obras completas*. Vol. 1: *Los muros de agua*. México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José ([1941] 1981b): *Obras completas*. Vol. 11: *Las cenizas*. México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José ([1943] 1980): *Obras completas*. Vol. 2: *El luto humano*. México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José ([1950] 1978): "'No he conocido ángeles" dice Revueltas' (entrevista con Oswaldo Díaz Ruanova). En: José Revueltas: *Obras completas*. Vol. 18: *Cuestionamientos e intenciones*. México: Ediciones Era, 24-27.
- RUIZ ABREU, Álvaro (1992): *José Revueltas: Los muros de la utopía*. México: Cal y Arena.
- TURÓN, Carlos Eduardo (1969): 'En la desleal orilla del monólogo'. En: *Revista de la Universidad*, 24, 2, s.p.

## Pasajes entre José Revueltas y Goethe

José Manuel Mateo

(Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas,  
Universidad Nacional Autónoma de México)

"Hay que conquistar la exaltación verdadera", decía el joven Revueltas en una carta a su hermano Silvestre, el 22 de abril de 1938. "Pero para lograrla," –añadía– "tenemos que ser serenos, sin prisas, estudiar, trabajar, disciplinarse" (Revueltas 1987: 136). Había terminado de escribir *El quebranto* y en la carta daba la razón a su hermano sobre la necesidad de "elaborarse" sin tanta inquietud ni apresuramiento juvenil; sin embargo, no se sentía con la disposición de ánimo para volver sobre lo escrito y se proponía más bien retomar el mismo tema en otro momento para "escribir algo más desarrollado y más claro" (ibíd.). Esto no quiere decir que Revueltas viera con ligereza la tarea de revisar, pues con la información disponible puede afirmarse que sí corrigió su primera novela, la cual ha permanecido inédita en su versión más acabada.<sup>1</sup> Efraín Huerta la reseñó el 16 de mayo de 1938 y, de acuerdo con los editores de las obras completas, los fragmentos citados por el poeta no corresponden con el borrador conservado por Olivia Peralta ni con el cuento (1941) del mismo título incluido en *Dios en la tierra* (1944). Y habría que añadir otro dato. Según afirma Revueltas en la carta de 1938, *El quebranto* "ya ha sido dado para su impresión", pero el original "corregido" se perdió en Guadalajara, entre el 6 y el 8 de diciembre de 1939.<sup>2</sup> Los planes de edición no se concretaron y la inquietud por la suerte de la novela queda expresada en una carta dirigida a Olivia con fecha del 18 de julio de 1938. Al parecer, el original fue devuelto, y aunque ya no le preocupaba si *El quebranto* se publicaba o no,<sup>3</sup> Revueltas le siguió dedicando tiempo.

No obstante el interés del episodio reseñado, por ahora, no habremos de continuar con el comentario sobre la génesis de la primera novela de Revueltas; más bien aquella carta, su exaltación juvenil, la confianza expresa en el estudio, el trabajo y la disciplina –y la confirmación de tal certeza que se manifiesta en la corrección de lo escrito–, nos llevan a pensar en las similitudes y diferencias de Revueltas con Goethe, quien aúna el espíritu romántico y la realización de un nuevo clasicismo fundado en "la tranquila perseverancia" y en "el alto

---

<sup>1</sup> La publicada en *Las cenizas (obra literaria póstuma)* se basa en el borrador conservado por Olivia Peralta; véanse las notas de este volumen de las obras completas (Revueltas 1981: 299). Entre los papeles conservados por su segunda esposa, María Teresa Retes, se halló una versión mecanografiada más completa, de acuerdo con información aportada por Philippe Cheron.

<sup>2</sup> Véase Revueltas (1987: 136 y 188).

<sup>3</sup> Véase Revueltas (1987: 172).

concepto de la formación intelectual" que amalgama naturaleza y cultura, como señala Thomas Mann (1990: 80, 72). Tales semejanzas y contrastes no se corresponden con el plano biográfico pero sí con el plano vital, esto es, con ciertos 'contenidos' que dan cuenta 'real' de la escritura y la existencia. Se trata de contenidos que no están ahí de suyo ni se confirman material o sustancialmente, sino que, más bien, se vuelven comprensibles mediante la "experiencia filosófica" que hace aflorar un sentido que no es derivable, mucho menos superficial o dependiente de la apariencia. No pretendo haber comprendido a cabalidad la proposición de Walter Benjamin cuando, en las primeras páginas de su ensayo sobre 'Las afinidades electivas' (Benjamin 1996), expone la diferencia entre 'contenido objetivo' y 'contenido de verdad', pero este desplazamiento de lo objetivo a lo verdadero sugiere la posibilidad de emprender un ejercicio de comparación aun cuando nos plantemos sobre un terreno que a primera vista puede mostrarse vacío. La distancia cronológica, biográfica y cultural, en efecto, puede sugerir que los términos de contraste son incomparables, pero esto sucede si dichos términos sólo se consideran 'objetivamente'; en cambio, el ejercicio se vuelve factible cuando tomamos en cuenta que la distancia también abre una perspectiva histórica, pues, mientras que la objetivación de la obra la mantiene unida a su momento, su verdad siempre avanzará hacia el futuro. En otras palabras: "la historia de las obras prepara su crítica y por eso la distancia histórica aumenta su fuerza" (Benjamin 1996: 14).

¿Son comparables Revueltas y Goethe? Que ambos sean polígrafos, aunque en tasa disímil, podría brindarnos una mínima confirmación, pero no es sobre tal cimiento desde donde podría partir el ejercicio. Lo normal (y casi normativo) sería hablar de influencia, intertextualidad o al menos de la presencia de Goethe en la obra o la biografía de Revueltas, pero repetiríamos así gestos de lectura que nos llevarían más por caminos de lo 'objetivo' cuando lo que en realidad nos llama es dejarnos tocar por el enigma de lo que ha sido y todavía permanece. No obstante –y para seguir la desprestigiada vía de la contradicción interna– puede confirmarse la inscripción del polígrafo alemán en las cartas, novelas y ensayos del novelista mexicano; sobre esta incorporación no existe, al menos en la bibliografía de los últimos veinte años, un artículo, menos todavía un estudio. En general se tiende sólo a referir el apego de Revueltas por una frase tomada del *Fausto*: "Gris es la teoría y verde es el árbol de oro de la vida". Reproduzco la frase tal como aparece, a manera de rúbrica, en la carta que el escritor dirige a su amigo y camarada Andrés Salgado en diciembre de 1939 (Revueltas 1987: 184s.). Ésta es, de acuerdo con Philippe Cheron, la primera ocasión en que el enunciado "aparece [...] bajo su pluma" (Cheron 2003: 84). Es también Philippe Cheron quien, más allá de reiterar la anécdota, asume

la frase adoptada por el autor de *Los días terrenales* (1992) para apoyar su lectura de *El apando*<sup>4</sup> y para nombrar su propio libro: *El árbol de oro: José Revueltas y el pesimismo ardiente* (Cheron 2003). Tal vez la distancia histórica no es aún lo bastante prolongada para que salga a flote todo el contenido de verdad oculto en la superficie de un gesto biográfico que de tanto confirmarse por escrito y oralmente llevó a Olivia Peralta a grabar la frase en una plegadera de plata para entregarla a su marido como regalo de cumpleaños (Peralta 1997: 80). Por nuestra parte habremos de conformarnos por ahora con sumar algunas ideas sobre la cercanía posible entre escritores, en apariencia tan distantes, como Revueltas y Goethe.

La omnipresencia de la Biblia en la obra del polígrafo mexicano ha merecido diversos estudios y Edith Negrín ha observado particularmente cómo esta filiación se vuelve obsesiva en torno a dos elementos materiales que a un mismo tiempo son principio filosófico e inspiración de cosmologías: la tierra y el agua.<sup>5</sup> Aunque la procedencia bíblica de ambos temas o motivos se encuentra ampliamente documentada, en el caso de *Los días terrenales* es altamente probable que el título se deba en buena medida a la adicción de Revueltas por el autor del *Fausto*. Cuando Philippe Cheron toma para su libro un fragmento de la frase fáustica (y más bien mefistofélica), duplica una de las primeras decisiones tomadas por Revueltas cuando escribía su tercera novela (sin contar en este orden *El quebranto*). Entre los esbozos integrados a la edición crítica se encuentran, en ese orden, un apunte, un "croquis" y un "esquema", cada uno con el título 'El árbol de oro'; el esquema lleva además la cita que nos ocupa a manera de epígrafe. Título y epígrafe serán sustituidos en la versión final de la obra, pero Goethe sólo habrá desaparecido de la superficie (acuática y terrenal) de la novela para internarse en lo profundo del enunciado narrativo. Y vale decir que en ocasiones la superficie misma es abismal, porque las probabilidades de que el título *Los días terrenales* proceda del *Fausto* no desaparecen; más bien pasan desapercibidas, como si se tratara de una presencia puramente espectral o de una longitud de onda imperceptible para los ojos. En la escena IV correspondiente al acto único de la primera parte del poema es donde Mefistófeles, disfrazado con las ropas de Fausto, pero ya en su "papel de diablo", responde al discípulo que buscaba la guía del Doctor: "Gris es toda teoría, mi caro amigo, y verde el áureo árbol de la vida" (Goethe 1988: 55).<sup>6</sup> En la escena VI del quinto y último acto correspondiente a la segunda parte, Fausto, a punto de morir, se regocija con la imagen de una tierra capaz de confrontar el embate de las aguas que en todo momento amenazan con destruir hombres, cultivos y rebaños; hallarse "en un terreno libre con un libre pueblo" (ibíd.: 363) era su deseo final. "Un gentío así querría yo ver", afirma,

---

<sup>4</sup> Véase Cheron (2003: 260).

<sup>5</sup> Véase 'El agua, la tierra, el hombre... Revueltas nombra' (Negrín 2007: 19-40).

<sup>6</sup> Sigo la traducción de Rafael Cansinos Assens.

y estando frente al pueblo (o ante la pura idea de ese pueblo emancipado, de esa libertad terrena realizada en la gente) le diría: "¡Detente, eras tan bello! No es posible que la huella de 'mis días terrenales' vaya a perderse en los eones" (ibíd.: 363). Liberado por completo de la magia, "de todas las fórmulas de sortilegio", de la búsqueda de "semejantes por encima de las nubes"<sup>7</sup>, ansioso de mostrarse ante la Naturaleza "como un hombre y nada más" (ibíd.: 357), Fausto muere sin darse cuenta de que el foso que están cavando los lémures a instancias de Mefistófeles es su propia tumba. Interesa hacer notar la frase "mis días terrenales" porque difícilmente habría pasado desapercibida ante los ojos de un Revueltas, que luego de 'El árbol de oro' ensayaría en febrero de 1944 otros dos títulos menos afortunados: 'Los cactus del cielo' o 'Cielo entre cactus', mismos que asignó al "hipotético primer capítulo", donde se combinan acciones que finalmente quedaron dispuestas en los capítulos III y VI.<sup>8</sup> La necesidad de desprender la mirada del cielo y asentar los pies en tierra firme aparece, poco antes, también en boca de Fausto, cuando éste se pregunta: "¿Qué necesidad tiene [el hombre] de andar rondando lo eterno?" (ibíd.: 358). Si adquiere temple y se decide a conocer cuanto le rodea sabrá "que no es mudo este mundo para el animoso [...] Camine, pues, a lo largo de su 'día terrenal', siga su camino sin preocuparse de arrumacos de espíritus; que al avanzar encontrará tormento y dicha, sin sentirse ni por un solo instante satisfecho" (ibíd.: 358).<sup>9</sup> La condición terrena del tiempo humano queda expresada con nitidez en estas dos ocasiones, pero la suposición de que el espíritu del *Fausto* influía en Revueltas mientras preparaba la que ha sido considerada una de sus obras mayores puede apoyarse en otro indicio.

En la carta enviada a Olivia Peralta el 20 de diciembre de 1939 (Revueltas 1987: 195s.), esto es, a poco más de una semana de haber perdido el manuscrito de *El quebranto*, Revueltas cita nuevamente a Goethe a propósito de una circunstancia por entero personal. Procura tranquilizar a su esposa porque en una comunicación previa le había dicho que quizá desde un punto de vista doméstico había dejado de ser su marido. No era su intención distanciarse, sino indicar que para ella probablemente "seguiría siendo un 'irresponsable'", puesto que dejaba de aportar los recursos monetarios para sostener a la familia y no se hacía presente como padre y esposo. "Lo que ocurre –confirma– es que debemos siempre estar dispuestos a todas las separaciones que implica la lucha revolucionaria, separaciones puramente físicas, que no significan *jamás* una separación amorosa" (Revueltas 1987: 195). A Revueltas le duele alejarse de los "proyectos" que él y Olivia tenían: "el anhelo [...] de vivir en una casita luminosa", con ciertas

---

<sup>7</sup> Segunda parte, acto V, escena V; (las comillas simples son mías).

<sup>8</sup> Véase la 'Nota filológica preliminar' preparada por Andrea Revueltas y Philippe Cheron para la edición crítica de *Los días terrenales* (Revueltas 1992: xxviii).

<sup>9</sup> Las comillas simples son mías.

comodidades, además de "un sueldo fijo y decente" (Revueltas 1987: 195); le duele dejar atrás esos deseos –insisto– pero le dolería más, asegura, no cumplir con su deber. Entonces, después de citar a "la esposa de Parsons, uno de los mártires de Chicago", quien ante el tribunal había dicho "si de mí depende que Alberto pida perdón, que lo ahorquen", Revueltas asume que su postura se resume justo en "no pedir perdón [...] no transigir ante nuestra pequeña dicha personal, hacerla a un lado" (ibíd.). Y añade: "Sólo es digno de la vida libre aquel que pasa sus días en lucha desigual, decía Goethe" (ibíd.). Una frase muy próxima a ésta puede hallarse en la última intervención de Fausto ya citada: poco antes de que declare su rechazo a pensar que sus días terrenales habrán de perderse en la cuenta del tiempo geológico, Fausto afirma: "sólo merece libertad y vida quien diariamente sabe conquistarlas" (Goethe 1988: 363). Y una frase muy parecida aparece en labios de los ángeles que llevan en ascenso la "parte inmortal" de Fausto: "'Siempre a aquel que con denuedo/ lucha y se afana en la vida,/ salvación brindar podemos'" (ibíd.: 375). La traducción en ambos casos corresponde a Cansinos Assens, pero, por su año de publicación (1943), no pudo ser ésta la que leyó Revueltas.<sup>10</sup> Son dos las ediciones que pudieron haber estado en sus manos, pues de acuerdo con una bibliografía preparada por Marianne O. de Bopp, circularon en México tanto la traducción de Teodoro Llorente, de 1917, como la de José Roviralta Borrell, de 1924.<sup>11</sup>

Que la cita proceda del *Fausto*, de otra obra, de alguna reseña o antología, o bien que Revueltas la reprodujera de memoria, resulta en última instancia secundario ante la insistencia del joven comunista por incorporar en su vida palabras de quien es, a ojos de Walter Benjamin, el "más grande exponente de la literatura clásica burguesa" (Benjamin 1996: 153), sin que el adjetivo necesariamente encierre una calificación ideológica, sino más bien histórica, pues, como lo sostuvo Thomas Mann, gracias al "sentimiento burgués" surge (o al menos se postula globalmente) "lo universalmente humano" (Mann 1990: 70). De hecho, si nos remitiéramos por separado a los puros aspectos biográficos e ideológicos, o bien a los asuntos que cada uno trató en sus obras, las diferencias se mostrarían quizá insalvables para el ejercicio comparativo. Goethe procede de una línea de artesanos que por la vía del matrimonio y los estudios se integraron "a las familias dominantes"; el ambiente patricio de su juventud afirmó en él –a decir de Benjamin, a quien habremos de citar en varias ocasiones más–, el "rasgo primordial renano-franconiano" que se traduce en una completa "reserva frente a todo compromiso político"; el poeta, además, pudo "desde temprano concentrarse en sí mismo", pues sus cuatro hermanos

---

<sup>10</sup> Para las fechas de las traducciones de Cansinos Assens véase ARCA (s.f.)

<sup>11</sup> Las fichas bibliográficas que ofrece Marianne O. de Bopp (1962) son las siguientes: *Fausto. Tragedia de Goethe*, traducción de Teodoro Llorente. México: Servicio de Informaciones Alemanas, 1917; *Fausto*, traducción de J. Roviralta Borrell. México: Universidad Nacional de México, 1924.

murieron sucesivamente, salvo Cornelia, que alcanzaría (casi) la edad de 27 años; ser el único varón sobreviviente y el predilecto de la madre no le valió para que se le permitiera decidir por sí mismo el camino de las letras; al contrario, su padre lo obligó a estudiar primero derecho en Leipzig.<sup>12</sup> Un linaje en ascenso, un círculo familiar mínimo, prudencia política e indisposición del padre hacia la profesión artística establecen una distancia biográfica considerable con respecto a Revueltas; y podría añadirse que mientras Goethe sostuvo una "lucha de más de treinta años con el matrimonio" (Benjamin 1996: 145), el escritor mexicano se casó desde joven, reincidió un par de veces, y mantuvo varios lazos de amor y afecto paralelos o posteriores a sus dos primeras bodas. Lo anterior muestra notorias diferencias en el sustrato íntimo, el cual, de una manera u otra siempre consigue cierto grado de transustanciación literaria (lo "eterno femenino" que corona los versos finales del *Fausto*, por ejemplo, en su sentido de amor y gracia, pero también de cuerpo y deseo, llena la vida y la obra de ambos autores). No obstante, antes que entusiasmarlos por las similitudes o dejarnos intimidar por las disparidades biográficas e incluso por las dimensiones asignadas a cada autor en sus respectivas tradiciones, habremos de insistir en la posibilidad de establecer afinidades. Así, el deseo de Fausto expresado justo en el umbral de la muerte es absolutamente próximo a Revueltas, para quien, a la par del personaje goethiano, es indispensable dejar atrás toda mistificación y toda búsqueda de entidades que a un tiempo se quieren 'eternas' y semejantes al hombre. Desde luego, este bastarse humanamente sobre la tierra sin andamios metafísicos trae consigo implicaciones literarias, filosóficas, políticas y éticas bien distintas en cada caso; pero si "la unidad de lo bello, [y] también de lo bello en la naturaleza, es siempre independiente de los fines", como Kant y Goethe enseñan a ojos de Benjamin (1996: 157s), podemos reconocer aquí un tema literario común, que forma parte de un contenido vital magistralmente llevado a la narrativa por Revueltas en *Los días terrenales*, merced a las reflexiones y el destino último de Gregorio Saldívar, personaje que supo advertir la "distorsión del hombre hacia la nada" –esto es, la tendencia a encontrar un sentido metafísico o teleológico para la vida– y que en el momento decisivo, cuando se encuentra a punto de ser "crucificado" por sus torturadores policíacos, asume una verdad íntima y personal, y no los ideales doctrinarios que se supone mediaban su acción de militante comunista. Al igual que Fausto, Gregorio llega al momento de su muerte "como un hombre y nada más", y por ello mismo podría asumir también como suya la sentencia de Mefistófeles, dicha cuando "el anciano", luego de haber ido "siempre [...] corriendo tras cambiantes formas", yace tendido en la arena. "¡Yo preferiría el eterno vacío!", concluye el personaje goethiano frente al cuerpo tendido del Doctor (Goethe 1988: 363). La diferencia es que mientras

---

<sup>12</sup> Véase Benjamin (1996: 140).

Mefistófeles lamenta la paradoja de que lo creado y la vida queden reducidos a la nada, Gregorio sabe que la existencia sobre la tierra sólo adquiere dignidad cuando se reconcilia con el vacío. El hombre, a fin de cuentas –dice el narrador en el capítulo final de *Los días terrenales*– "había nacido de las tinieblas y comenzó a existir a causa de estar dentro de ellas, recibéndolas como su primera percepción, su primera idea: todo es oscuro, todo es solitario"; y si "la incertidumbre, la desazón, la tristeza, la desesperanza del hombre" son fruto de ese "origen terrible de tinieblas", también es verdad que semejante oscuridad es el "dardo primero con que lo hirió la vida consciente" (Revueltas 1992: 164). La obra de Goethe y la novela de Revueltas sostienen en su parte final un diálogo de contrastes que valdría la pena explorar, pues si bien la "insensata y torpe lucha contra la muerte" (ibíd.) es perfilada en ambos casos, Goethe le asigna a ese combate un final con el cual redime a su personaje sobre la tierra, pero sin restarle el premio de ascender a los cielos. Revueltas, en cambio, deja a su personaje en cuerpo y alma en una celda oscura, anticipo de la fosa donde habrán de colocarlo sus verdugos. Fausto no advierte que el foso cavado por los lémures será su tumba; Gregorio sí (quiero decir, Gregorio sabe que su estancia en la celda es el preludio de su muerte), y con esa conciencia su "espíritu" se sentía a la vez conturbado y plácido, anhelante de amor y decidido a soportar "su verdad". Podría decirse que *Los días terrenales* termina precisamente ahí donde el *Fausto* no puede concluir (por razones tanto históricas como ideológicas) y entonces abre las tres escenas necesarias para que el "antiguo amado" de la penitente Margarita pueda ascender y unirse a ella "de sombras limpio" (Goethe 1988: 380); la "antagónica y dual naturaleza" queda así reconciliada bajo el signo de la luz eterna (ibíd.: 376). En cambio, en la novela de Revueltas Gregorio Saldívar sabe que viene de las sombras y vuelve a ellas con el alma entera, consciente de que el rostro de Dios, la idea de la justicia y del bien, suplanta el rostro de los hombres y los convierte en "ecuaciones horribles" (Revueltas 1992: 168). Con su disposición "a soportar la verdad [...] pero también la carencia de cualquier verdad", Gregorio abraza a un mismo tiempo la plenitud y el vacío, justo cuando la puerta de su celda se abre y una "ráfaga de luz" hiere el interior de la celda desde donde "lo conducirían a otro sitio, sin duda, para torturarlo nuevamente. Para crucificarlo". La luz deja de ser eterna; queda nada más como postrero anuncio de la sombra definitiva. "Ésa era su verdad. Estaba bien" (Revueltas 1992: 170).

La admiración de Revueltas por el poeta alemán no fue, sin embargo, un amor absoluto desde el principio. En la carta a Silvestre, citada al comienzo, Revueltas compara en términos, si no negativos sí desventajosos, la *Elegía de Marienbad* con *La casa de los muertos* (el título de Dostoievski varía en español: *Recuerdos de la casa de los muertos*, *Apuntes de la casa muerta*, y más). En realidad, es ahí donde el joven declara su creciente pasión por el maestro ruso y por

un realismo 'dramático', pues el drama es lo que más acerca entre sí a los hombres; y entre más se aproxime el arte al drama humano "es más arte", dice. Estas reflexiones llegaron a él mientras escuchaba música; vale la pena citar el fragmento de la carta para observar la constelación donde coloca la *Elegía*:

Todas estas reflexiones se me ocurrían –fíjate tú– oyendo música. Oíamos a Wagner, Debussy, Ravel. Haz una comparación humana ente el filisteo Wagner y Ravel. Mientras el primero es un falso, un trampolinero, el otro es un grito, un atravesado por los siete puñales, una angustia clamando en medio del mundo cubierto de infortunio, "un pulso herido que ronda las cosas que están al otro lado", como dijera Lorca. Y esto en todos los órdenes artísticos. Por ejemplo, si ves un rubicundo angelito de Rubens y los *Desastres de la guerra* de Goya; si lees la *Elegía de Marienbad*, de Goethe, y *La casa de los muertos*, de Dostoievski. Hay que ir contra los poltrones, contra los filisteos, contra los engañadores de profesión, contra los avestruces que entierran la cabeza en la arena. No precisamente decir la verdad o la mentira –eso todavía es un prejuicio– sino decir la Vida, que no es falsa ni verdadera, sino simplemente Vida, con sus contradicciones y su dolor (Revueltas 1987: 135s.).

Que Revueltas hubiera preferido entonces la novela sobre el presidio al poema de un amor crepuscular y aristocrático<sup>13</sup> corresponde a la experiencia del muchacho que había pasado ya dos veces por el penal de las Islas Marías y a su inclinación temprana por hacer de la prisión, el encierro y la exploración del alma criminal sus ejes narrativos más conspicuos. Pero sin despreciar lo anterior, puede ser que el joven escritor advirtiera por encima de todo esa diferencia que Bajtin establece entre los dos monstruos literarios: Dostoievski, en oposición a Goethe, se inclinaba a percibir las etapas mismas de un proceso o desarrollo "en su *simultaneidad*, a *confrontar* y a *contraponerlas* dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. El entender el mundo significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y *adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento*"<sup>14</sup> (Bajtin 2003: 48). El dialogismo y el drama de Dostoievski identificado por Bajtin se corresponden con el dialéctico sistema literario y estético de Revueltas, que se afaná por novelar los momentos definitivos en los que alguien se juega el ser o la vida. El dolor (el drama interno) y la vida en sus contradicciones (el drama del individuo como ser terrenal, a un tiempo histórico, social y egoísta) animaron el trabajo temprano y posterior de Revueltas, y ello explicaría su pronta inclinación hacia Dostoievski en lugar de volcarse a celebrar la poesía y "la fuerza motora" de los dramas goethianos, donde no hay "enfrentamiento sino despliegue", tal como lo sintetiza Benjamin (1996: 151) y lo confirma Bajtin (una digresión: La nota enciclopédica de Benjamin sobre Goethe que hemos venido

---

<sup>13</sup> Alfonso Reyes refiere que Goethe formaba parte del séquito del Gran Duque Carlos Augusto, quien se prestó a pedir para el poeta septuagenario la jovencísima mano de Ulrica Levetzow; la negativa de Ulrica dio motivo a la escritura de la *Elegía* (Véase Reyes 1954: 148-154.).

<sup>14</sup> Cursivas del original.

citando fue redactada hacia 1926 para la *Gran Enciclopedia Rusa* proyectada bajo el régimen soviético. El ensayo sobre *Las afinidades electivas*, traído a colación un par de veces, data de entre 1919 y 1922. De la nota sólo se publicó una mínima parte muy alterada y sólo hacia 1977 apareció completa. La primera versión de la famosa obra de Bajtin es de 1929. Increíblemente da la impresión de que Bajtin y Benjamin estuvieran conversando, o bien que su inexistente diálogo sobre Goethe de cualquier modo dio a luz un resultado concreto capaz de identificar la tendencia orgánica del poeta).

Como se ve, tendría que pasar poco más de un año para que Goethe se integrara sin reservas al horizonte de lectura del joven escritor: la carta a Silvestre es de abril de 1938; las enviadas a Andrés Salgado y Olivia Peralta, y donde se cita el *Fausto*, están fechadas en diciembre de 1939. Para entonces ni siquiera la postura ideológica del poeta habría podido obstaculizar la admiración del joven Revueltas, pues no era para nada un secreto que Goethe apostó en su hora por "la emancipación social de la burguesía bajo la forma política del despotismo" (Benjamin 1996: 162). Frente a esa postura, pudo ser de mayor trascendencia para el afecto la clara conciencia goethiana de que "nuestro mundo moral y político está socavado por pasajes subterráneos, sótanos y cloacas, como suele estarlo una gran ciudad, en cuya armonía y habitabilidad por supuesto nadie piensa ni medita" (ibíd.: 148); esa subestructura sólo se le vuelve comprensible –añade– "a aquel que tiene algún conocimiento cuando alguna vez cede el suelo aquí, cuando una vez se eleva una humareda allá [...] y se escuchan aquí voces maravillosas" (ibíd.). Tal consideración pudo ser formulada por Revueltas o Dostoievski o, al menos, parece escrita para ellos, pues de sentinas, pasajes subterráneos y hombres que sienten cómo se hunde el piso bajo sus pies ambos supieron fraguar historias. Tales palabras, además, aparecen escritas en 1781, fecha próxima a los tiempos en que Goethe redactaba la primera parte del *Fausto* y echaba parcialmente "los cimientos interiores" de la segunda parte, según lo reseña Benjamin poco después de perfilar brevemente su lectura de la obra (ibíd.), misma que puede ayudarnos a entender un poco más la adhesión de Revueltas por el *Fausto*.

En la primera parte, el Doctor deja atrás su vida de burgués universitario, luego del desgarrador encierro de Margarita por infanticidio. En la segunda parte se produce un desafortunado recorrido por cortes imperiales y palacios, entre antiguos seres fantásticos y mitológicos, que desemboca –se nos dice– en una reconstrucción del barroco alemán "a través de cuyo ambiente" el poeta ve a la antigüedad clásica (Benjamin 1996: 174). El abigarrado y a veces inconexo viaje de Fausto no tiene para Benjamin una justificación estética sino "una íntima necesidad política" (ibíd.): tanto la clausura de la vida burguesa del Doctor como el

encomio grotesco<sup>15</sup> de las formas cortesanas, feudales e imperialistas, en las cuales Goethe había depositado su confianza, se suceden para que el personaje supere todas las etapas de la historia y su desenlace sea digno de una obra "inconmensurable" (como la llama Lukács, quien toma el adjetivo del propio Goethe)<sup>16</sup>, al tiempo que visionaria e incluso utópica. Habrá que volver al punto cuando Fausto escucha el trabajo de los lémures para explicar en qué consiste la alternativa política advertida por Benjamin. Como se ha dicho, el Doctor imagina que los lémures forman un dique y no que abren su inminente sepultura, como lo hará notar Mefistófeles en tono humorístico. El doctor se regocija con el tintineo de los picos y afirma: "Es la multitud lo que me alegra, ver la tierra reconciliada consigo misma, poniendo límite a las olas, y al mar ceñido por apretados lazos" (Goethe 1988: 362). Puede ser, como lo explica Benjamin, que en el episodio que corona la vida de Fausto, Goethe "hiciera hablar al espíritu de su praxis" que se resume en la máxima "ganarle terreno al mar" (Benjamin 1996: 175). La frase tendría una doble implicación: por un lado, la histórica actividad humana se perfila como una lucha que es a un tiempo titánica e ilusoria; por otra parte –no antagónica sino complementaria de la anterior–, ocurre que todas las formas políticas no han servido sino para garantizar esa actividad. Para sustituir o no regresar del todo a las formas de dominación previas, Goethe parece proponer, en la sexta escena del acto final, "una misteriosa y utópica imbricación de acción y creación agrario-técnica con el aparato político del absolutismo" en virtud de la cual "la realidad de las luchas sociales se evaporaría hasta desaparecer" (Benjamin 1996: 175). "Búscame obreros, muchos obreros" (Goethe 1988: 362), pide Fausto a Mefistófeles para acelerar el trabajo de los demonios que abren el foso; "arréalos con la blandura y el rigor", añade, en complemento a la idea, expresada un poco antes, de que "basta un espíritu por miles de manos" para que "la obra más grande se realice" (ibíd.: 361). El "vasallaje sobre fincas explotadas por la burguesía" sería así "la imagen ambigua en la que se expresa la máxima felicidad de Fausto", concluye Benjamin (1996: 175), y con él estaría de acuerdo en buena medida Thomas Mann, quien señala cómo el postrero interés de Goethe por "cuestiones utópicas de técnica" (entre las que figuran la construcción de un canal en Panamá y otro en Suez), estaría relacionada con el *Fausto* y con la comprensión de que era posible un "mundo nuevo post burgués" en el cual "lo burgués" quedaría incorporado "a través del

---

<sup>15</sup> *Fausto* es, a decir de Harold Bloom "el más grotesco e inasimilable de todos los poemas importantes de la literatura occidental en forma dramática"; la segunda parte le parece "más un experimento que un poema" y no deja de observar "el sublime mal gusto" de una de sus escenas (Bloom 1995: 220, 224, 237). Todo ello, pero sobre todo lo último, nos hace pensar en los juicios sobre Revueltas, para quien Christopher Domínguez Michael ha repetido "la declaración de Baudelaire sobre Balzac: 'Me gusta su mal gusto'", con la cual desea, se entiende, defender al autor de *Los errores* (Domínguez Michael 1999: 67). Sobre tales juicios compartidos por Goethe y Revueltas queda pendiente un ejercicio de reflexión.

<sup>16</sup> Véase Lukács (1949: 205).

utopismo técnico racional al patrimonio universal, transformándose, si se quiere dar a la palabra un significado general y no dogmático, en lo comunista" (Mann 1990: 102s.). Sea de un modo o de otro, al final de su viaje Fausto efectivamente se ha alejado de la vida burguesa, de la feudal y de las cortes aristocráticas. Al parecer no hay en su horizonte ninguna fórmula social capaz de "hacer valer el Estado como factor histórico" (Benjamin 1996: 151); para él los órdenes políticos simplemente se suceden y en ese tránsito de tentativas sociales los grandes individuos (Julio César, Napoleón, Shakespeare o Voltaire) "brindan el único sustento" (ibíd.). Llamar "anarquista" a esta posición de Goethe sin duda generaría estupor o sencillamente quedaría de inmediato desestimada si no viniera del autor del *Libro de los pasajes*<sup>17</sup> y le hiciera segunda quien escribió *La montaña mágica*. No obstante, este 'anarquismo' dependiente del puro espíritu de la tierra que se confronta con las aguas (político, en efecto, pero cuya praxis no necesariamente se traduce en un sistema) aparecerá transfigurado en la que pudo ser la última novela del mayor autor comunista de México: *El tiempo y el número*, cuyos primeros dos capítulos conservados perfilan precisamente la lucha del hombre que diariamente se enfrenta con el mar sin otra fuerza que la de su propio cuerpo. Desde luego es un personaje que está en las antípodas de los añorados por Goethe, pero su grandeza o su drama está precisamente en ponerle límite a las olas. Evodio, el personaje, corre sobre la superficie de la playa mientras el mar se retira; parece que es el hombre quien persigue al mar hasta que llega el punto en que las olas regresan y Evodio procura que la masa de agua no lo sepulte. Y así todas las noches, en una isla que es también una prisión. Necesidad e intrascendencia de lo político están en el *Fausto*, como necesidad e incertidumbre marcan lo político en la obra de Revueltas.

El aliento de una obra que persiste en la conciencia, así sea nada más en la síntesis de una de sus líneas, llega al periodo en que Revueltas comienza *El tiempo y el número* (1967) y va dejando atrás su apego por los organismos partidarios. Aunque sin renunciar del todo a la necesidad de una organización que aglutine el interés de clase, en 1968 encuentra en la Universidad el espacio donde la acción cognoscitiva es la forma nodal de lo político, sin que 'lo político' entrañe de suyo una perspectiva doctrinaria, sino, eso sí, un axioma que es tan complejo como simple: para Revueltas 'pensar es lo político'. Cuando decidió integrarse por su cuenta y riesgo al movimiento estudiantil de 1968 preparó una multitud de ensayos, proclamas, proyecciones, esquemas y notas, reunidos en su mayor parte en el volumen *México 68: juventud y revolución* (1978b). Cuatro de los escritos ahí reunidos llevan por título 'Gris es toda teoría'; se trata de apuntes entre anecdóticos y prospectivos que reseñan en parte lo vivido y pensado entre el 18 de septiembre y el 15 de noviembre de aquel año. Dichas notas forman parte del

---

<sup>17</sup> Véase Benjamin (1996: 151).

diario que llevó Revueltas y al que inicialmente asignó un título descriptivo: 'Cuadernos del movimiento'; en una página de esas libretas Revueltas comentó la intención de desarrollar sus apuntes y de sustituir ese título por el que hoy puede leerse impreso. El apego por la frase no explica el deseo de usarla como título de una obra posible y sólo si volvemos al *Fausto* cabe hallar una motivación que mostraría, si no la razón, sí el sentido de una afinidad que se refrendó justo cuando, por así decirlo, Revueltas se halló nuevamente joven como narrador y teórico. Hay que recordar, pues ya se mencionó antes, que la frase en cuestión es la respuesta que Mefistófeles dirige a un discípulo o estudiante que busca la guía de Fausto. El diablo y el Doctor han cerrado su pacto; el segundo desea "gozar lo que de toda la Humanidad es patrimonio", aprehender con su espíritu "así lo más alto como lo más bajo", hacinar en su pecho "sus bienes y sus males" para fundir su yo con el ser mismo de la Humanidad (Goethe 1988: 49). Mefistófeles procura disuadirlo, pues "ese todo sólo se ha hecho para un dios" (ibíd.). El Doctor insiste, de modo que el diabólico personaje consiente, aunque no deja de advertirle: "¿Por qué te has de atormentar...? Lo mejor que tú puedas saber, no podrás, sin embargo, decírselo a los chicos" (ibíd.: 51). Y precisamente había uno que tocaba la puerta del estudio donde ambos personajes discutían. Mefistófeles se disfraza con las ropas de Fausto para recibir al estudiante. El muchacho busca la protección y el consejo del Doctor para hacerse "todo un sabio" (ibíd.: 52). Con sus respuestas y proposiciones Mefistófeles satiriza el funcionamiento de academias y universidades, donde a los discípulos les peinan "debidamente el espíritu" y donde todos, sin querer verlo, son parte de un engaño general, pues si el alumno ha preparado y estudiado los apuntes, enseguida verá "que no dice nada el maestro que no esté ya en el libro; pero, no obstante, os aplicaréis a escribotear como si os dictara el propio Espíritu Santo" (ibíd.: 53). Continúa Mefistófeles en este tenor hasta que el discípulo pide que se le digan unas palabras sobre la Medicina. En ese punto el diablo, sin despojarse de las ropas de Fausto, reasume su papel y dice:

Fácil es de abarcar el espíritu de la Medicina; estudiaréis el mundo grande y el chico, para dejar al cabo seguir las cosas como Dios quiera que vayan [...] Aprended a manejar sobre todo a las mujeres. Sus eternos dolores y achaques son de tan miles formas que no se pueden curar de una vez [...] Un título empezará por inspirarles confianza [...] [pero] saltad por encima de estas menudencias, en que otros invierten muchos años; aprended a tomar bien el pulso, y con ladinas miradillas de fuego palpadles libremente las esbeltas caderas, para ver cómo andan de firmes (Goethe 1988: 54s.).

El discípulo se entusiasma y con semejante perspectiva abierta pregunta: "Pero, ¿se ve el dónde y el cómo?"; a lo que Mefistófeles contesta: "Gris es toda teoría, mi caro amigo, y verde el áureo árbol de la vida" (ibíd.: 55); prácticamente, el diablo deja cerrada de ese modo su lección, aunque todavía por pedido del discípulo añade en el álbum que el muchacho le extiende un

versículo del Génesis: "Seréis como Dios, sabedores del bien y del mal" [3:5]. Tanto en la respuesta oral como en la escrita no puede dejar de advertirse una contundente socarronería, sobre todo si consideramos la situación entera y no sólo la frase que nos ocupa. Pero con todo y que la sátira y la burla sean evidentes, la lección del diablo resulta inapreciable, pues ante la ingenuidad del joven que pide saber "el dónde" y "el cómo", Mefistófeles sentencia que 'no hay método prescrito' si lo que se desea es aproximarse a la vida. La teoría o el método no quedan desautorizados sino que, justamente, se trata de encontrarlos en la Naturaleza como parte de una experiencia vital. Vista así, la frase converge con el espíritu autodidacta de José Revueltas, pero sobre todo entra en relación con ese concepto fraguado por él y que adquirió celebridad después de 1968 pero ha sido insuficientemente estudiado; me refiero a la 'autogestión académica', misma que por nuestra parte entendemos como principio crítico de la Universidad o bien como faceta deconstructiva que consiste en pensar por cuenta propia y en 'volver a pensar lo pensado' en completa libertad. De hecho, para Revueltas la autonomía adquiere existencia real gracias a la autogestión académica, en tanto aquella es "expresión del derecho inalienable del pensamiento a su extraterritorialidad" (Revueltas 1978b: 111). Si la frase del *Fausto* se produce en un punto de la obra donde se revisa la práctica de las universidades, los discípulos y los maestros, no es de extrañar que Revueltas la relacione con los intereses del movimiento estudiantil de 1968; ahora bien, por encima de esa coincidencia interesa destacar sus implicaciones como eje de una posición frente al conocimiento y la actividad cognoscitiva, postura que a un tiempo puede considerarse culta y popular, pues, como nos lo hace ver Lukács, a diferencia de las anécdotas históricas dramatizadas y los hechos aislados de la vida que llenan las páginas de los autores del *Sturm und Drang*:

Le jeune Goethe se distingue particulièrement de ses contemporains et des autres compagnons de son âge par le fait que ses thèmes préférés sont de tels mythes populaires (Faust, le Juif errant, Prométhée) ou des personnages historiques dont l'image est élaborée avec la collaboration de la tradition populaire (Mahomet, César, Götz von Berlichingen) des thèmes dans lesquels les personnages sont entourés d'une semblable auréole de tradition populaire (Lukács 1949: 209).<sup>18</sup>

Lo anterior mostraría una nueva afinidad, no porque Revueltas también incorpore ciertos mitos populares en sus obras (que lo hace), sino porque en esa frase a la que tanto apego tuvo, advierte, como Lukács, el anticipo de un "pensamiento dialéctico", presente ya en el *Urfaust*, y que permanecerá en el *Fausto* mediante la apropiación goethiana de la filosofía de la naturaleza

---

<sup>18</sup> "El joven Goethe se distingue particularmente de sus contemporáneos y de otros compañeros de generación en que sus temas preferidos son esos mitos populares (Fausto, el judío errante, Prometeo) o esos personajes históricos cuya imagen se ha fraguado con la colaboración de la tradición popular (Mahoma, César, Götz von Berlichingen) o de temas en los cuales los personajes están rodeados por una aureola de tradición popular semejante" (la traducción es mía).

renacentista, "une philosophie de la nature qui permettrait de vivre entièrement le mouvement de la nature [...] une philosophie qui dépasserait la simple contemplation, l'objectivité morte et permettrait de surmonter la rupture entre la connaissance de la nature et l'activité humaine" (Lukács 1949: 221ss.).<sup>19</sup> Como se ha dicho, Revueltas pudo reconocer tal anticipo o, mejor aún, pudo distinguir en las palabras de Mefistófeles la formulación poética plena de ese 'método sin método' que se corresponde a su vez con la expresión popular empleada por él mismo para designar el 'modo' mediante el cual resulta posible establecer el movimiento interno de la realidad. Ese modo, ese "*lado moridor* de la realidad, en el que se la aprehende, en el que se la somete, no es otro que su lado *dialéctico*", dirá Revueltas (1978: 19) con otra apropiación que no viene del mito sino de una conceptualización del pueblo para mostrar que a cada cosa corresponde un proceso íntimo, pues el método, se entiende, no puede venir de fuera sino del objeto por conocer.<sup>20</sup> En resumen, si Goethe pudo actualizar el naturalismo renacentista a través de un personaje de la mitología popular, muy bien el autor mexicano pudo hacer lo propio con la fase más elevada del iluminismo alemán para encontrar que en la frase "Gris es toda teoría y verde es el árbol de oro de la vida" la oposición cromática, así sea *pre* dialéctica si la leemos desde la historia de la filosofía, leída como formulación poética, ya indica con plenitud que "la única lucha real de contrarios es entre homólogos" (Revueltas 1983: 282). Procuraremos explicar esta proposición de Revueltas que forma parte de una conferencia y ensayo sobre Thomas Mann donde reaparece el santo y seña que a estas alturas parece más de Revueltas que de Goethe.

Con motivo del centenario del autor de *La montaña mágica* Revueltas dio una conferencia en la Pinacoteca Virreinal, misma que pasó en limpio y publicó el 6 de julio de 1975 en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*. Sería éste su último ensayo escrito y publicado, sin contar una nota breve: 'Este puño sí se ve: las grandes jornadas', datado en noviembre y aparecido el 3 de diciembre de ese mismo año en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*.<sup>21</sup> Mucho tiempo atrás, precisamente en 1939, año de las cartas a Andrés Salgado y Olivia Peralta donde aparecen las citas de Goethe, Revueltas había preparado un primer artículo sobre el gran novelista y premio Nobel. Tanto este escrito como el de 1975 fueron incluidos en *Visión del Paricutín y otras crónicas y reseñas* bajo el sencillo rótulo 'Sobre Thomas Mann' (Revueltas 1983: 276-293). En el artículo de 1939, el joven Revueltas señala la similitud entre

---

<sup>19</sup> "una filosofía de la naturaleza que permitiría vivir totalmente el movimiento de la naturaleza... una filosofía que superaría la simple contemplación, la objetividad muerta y permitiría sobreponerse a la ruptura entre conocimiento de la naturaleza y actividad humana" (la traducción es mía).

<sup>20</sup> Véase 'A propósito de *Los muros de agua*' (Revueltas 1978a: 19).

<sup>21</sup> La nota referida se puede leer en el tomo tres de los *Escritos políticos*, volumen 14 de la obras completas (Revueltas 1984: 144).

el doctor Krovovski de *La montaña mágica* y Freud, comentando además cómo la novela y las teorías del padre del psicoanálisis se desarrollaron en un periodo más o menos coincidente, entre 1912 y 1923. En el ensayo de 1975, vuelve sobre una de las obras narrativas que más apreciaba y busca establecer el sentido de esa gran división entre la llanura y la montaña que recorre toda la novela. Revueltas afirma que la magia de la montaña reside, "no precisa sino imprecisamente" en que allí arriba "el tiempo se da de otra manera –si es que el tiempo puede darse de alguna manera– o, para decirlo de una vez, esta magia de la montaña reside en que ella misma no es sino la *otredad* del tiempo: el *en otro tiempo*, el *tiempo-otro* del tiempo. La *otra* historia de la historia" (Revueltas 1983: 281). La llanura, en cambio, es la "temporalidad concreta, lo cotidiano ciego y satisfecho con su trabajo, su salud, sus astilleros de Hamburgo, sus preocupaciones diarias, su tiempo unidimensional" (ibíd.: 280). Allí las personas están ocupadas y preocupadas, es decir, ocupadas de antemano "por las actividades de mañana" (ibíd.). Davos-Platz es el lugar del sanatorio alpino donde las personas no tienen ninguna ocupación y sólo pueden ocuparse de aquello de lo que cada quien "es ocupante": de su "dolido cuerpo" (ibíd.). Esa tarea de tomar posesión de sí, además, ocurre bajo la férula del "ángel de la muerte", siempre en acecho del momento más propicio para emprender el desalojo. Allí arriba el tiempo adquiere una "tranquila locura de la conjugación", dice Revueltas: "el hombre de Davos-Platz es un ser *sido*, cuya aceptada paradoja –no obstante real en absoluto– es que se conjuga en presente" (Revueltas 1983: 281). En el sanatorio cada quien se vive como una "historia ya acontecida" que, no obstante, sucede ante los propios ojos; cada paciente es así una vida que *ya fue*, como diríamos en forma coloquial, a la que sólo se puede tener acceso mediante una ciencia de los restos: la historia se vuelve una "memoria del presente", una "arqueología" de lo coetáneo. Por eso en Davos-Platz las personas se colocan "en la situación excepcional y única de poder contemplar la aventura del espíritu, no de un modo fragmentario [...] sino como una totalidad que no excluye ningún tiempo y los contiene a todos dentro de su libre y anárquica concurrencia diacrónica" (ibíd.). Por eso también Naphta y Settembrini coinciden en el espacio, aunque su tiempo sea distinto, y mientras producen entre ambos el debate de la racionalidad y la ideología no dejan de contemplar la vida de abajo, la de la llanura de la gente sana que, ocupada por actividades *que todavía no son*, se desentiende de la historia. Ocurre así que en la montaña los dos personajes reproducen el drama de una historia enferma que se contempla a sí misma, la acción formidable del "pensamiento que se piensa", de la "teoría que se teoriza, dentro y contra ella misma, pero sin tomar partido por ninguno de sus polos" (Revueltas 1983: xx). Naphta y Settembrini son, en tanto que historia, un puro devenir, "una fiebre, un ardimiento de la inteligencia", cuya extinción o muerte llega bajo la forma de la locura que, parábolas aparte

–concluye Revueltas–, ha ocurrido y "ocurre en el mundo contemporáneo" si somos capaces de "hacer arqueología de nosotros mismos en Hiroshima y Nagasaki" (Revueltas 1983: 281s.). Davoz-Platz es, y aquí llegamos de nuevo y finalmente a Goethe, la concreción espacial de la teoría del conocimiento que incluye la enfermedad lo mismo que la cura, "pero sin ser propiamente la una ni la otra: ya se ha dicho, es tan sólo su teoría, y *Grau ist alle Theorie...*" (ibíd.: 282).

Llegado a este punto del ensayo, pero también de su vida, Revueltas nos dice cuál es la lectura final que nos propone de esa frase o lema que lo ha acompañado en forma persistente. No hay que escandalizarse ni encogerse de hombros ante los visos del gris, advierte, pues "toda la teoría es gris porque debe serlo, y cualquier otro color la traiciona" (ibíd.). La grisura no puede identificarse en este caso con la insignificancia o la mediocridad sino con "la identidad entre lo blanco y lo negro", con el "no-color" del pensamiento que se piensa y "desgarra de sí la perturbación de los demás colores para poderse pensar con lucidez" (ibíd.). En nada es extravagante la interpretación revueltiana sino que va de la mano con la descripción del gris incluida en el *Esbozo de una teoría de los colores* (1987), obra formulada por Goethe con tanta dilación como la que marcó al *Fausto*. Allí, entre las que considera propiedades generales de los colores, indica que éstos deben tomarse como "fenómenos mitad luz, mitad sombra, que cuando, mezclados entre sí, neutralizan mutuamente sus propiedades específicas, producen el, algo sombreado, gris" (Goethe 1987: 485). Y si el gris nace de la neutralización mutua eso no implica ninguna estabilidad porque los colores son fundamentalmente "actos de la luz, actos y padecimientos" (Goethe 1987: 478) en constante inquietud; de ahí que "si le brindamos al ojo oscuridad, reclama luz, y al darle luz nos pide oscuridad. Y así demuestra su vitalidad, su derecho a aprehender el objeto, poniendo de su parte algo precisamente opuesto a él" (Goethe 1987: 491). Gracias a esta vida de la luz asistimos, más que a la superación de los contrarios, a la necesaria homología, como lo observa Revueltas; esto es, al inevitable reconocimiento de que "la única lucha *real* de contrarios es entre homólogos", pues de no verlo así no nos quedaría más alternativa que "el fusilamiento del adversario", el asesinato racionalmente estatuido del otro (Revueltas 1983: 282). Cada negación –explica el ensayista–, incluida la negación de la negación que tantos quebraderos de cabeza provocó en su día, "requiere de una *otredad* propia e inalienable y no de ninguna *otredad* extraña" (ibíd.): lo otro de la luz, por ejemplo, es la oscuridad, sí, pero ésta no es sino ausencia de luz, nos dice Goethe, de modo que lo otro es lo mismo en un estado diverso. Se entiende así perfectamente que Revueltas traiga a cuento la proposición de Sartre "El infierno son los otros" y que la acepte bajo la divisa de que los otros no serían el infierno "si no fueran también humanos"; y aquí el *también* –dice–, concreta

verbalmente "nuestra *otredad* real, nuestra legítima *otredad*: el otro es también yo" (Revueltas 1983: 282): el árbol de la vida que se piensa y mientras tanto se contempla áureo, gris y verde a un tiempo, pero que apenas deja su actividad teórica e introduce un color se confirma positivamente y no le queda entonces sino el suicidio, como a Naphta, o la racionalización ideológica del crimen como a Settembrini, que despide a Hans Castorp, cuando parte hacia las trincheras de la primera guerra mundial, con "las palabras ideológicas que le dicta la irracionalidad de la razón histórica inmediata: '¡Combate valientemente! ¡Nadie puede hacer otra cosa!'" (Revueltas 1983: 283). Y la cuestión es que 'siempre deberíamos poder hacer otra cosa'... Si como decíamos antes, para Revueltas lo político es pensar; quizá en este punto podríamos añadir que su lectura de la frase goethiana podría traducirse en una nueva paráfrasis: 'vivir no es necesario, pensar es necesario'. Con esto quiero expresar que el gris de la teoría refrendado en 1975 nos muestra que sólo hay vida y posibilidad de vida gracias al ejercicio teórico, a la voluntad de considerar, por ejemplo, que la amenaza nuclear, la debacle ecológica o climática, la mundialización del crimen y la imbecil acumulación de la riqueza pueden devenir, como lo advertía Revueltas, "en la realización de la Idea Absoluta hegeliana, como desrealización de la historia y nadificación de eso que es el hombre sobre la tierra: excavación y memoria, solamente eso. Historia sida" (1983: 283). En este horizonte de una historia enferma es donde debemos insistir en mantener vigente el "derecho inalienable del pensamiento a su extraterritorialidad", que bien puede realizarse como autonomía universitaria o como cualquier otra forma de espacio y tiempo en que las ideas puedan circular y ser debatidas a pesar de "esta fiesta mundial de la muerte, de esta mala fiebre que incendia en torno suyo el cielo" (ibíd.). Por desgracia, esta lamentación con que finaliza *La montaña mágica* le resultó vigente a Revueltas en tiempos de la guerra fría y llega a nosotros con su peso fúnebre. Pero lejos estaba el autor de *Los días terrenales* de pensar en el fin de la historia. Como Goethe vislumbró desde su siglo y lo tradujo en términos narrativos Thomas Mann, lo que llegó a su fin fue el humanismo burgués. Por eso hay que juzgar las cosas con calma, nos dice Revueltas, pues "había un nuevo humanismo desde 1847", el humanismo revolucionario del *Manifiesto comunista*. La debacle de los valores burgueses no traerá consigo, profetizaba Naphta, la liberación y la expansión del yo; "lo que necesita, lo que pide, lo que tendrá, es el terror" (Naphta en Revueltas 1983: 292). Un terror que precisamente se funda en la lucha de antagonistas refractarios a la actividad cognoscitiva y que basan su ascenso en "el asentimiento y el poder": "obediencia silenciosa es lo que nos piden" quienes "han ahogado la libertad y pisoteado la dignidad del hombre en aras de un problemático advenimiento del reino", sea este del color que sea, denuncia Revueltas y se pregunta si el humanismo del *Manifiesto* ha fracasado como ha ocurrido con su antecedente

burgués. La respuesta para él es 'no': ese humanismo "ha vuelto atrás [...] a su vieja condición de anhelo y proyecto" (Revueltas 1983: 293).

Luego de observar cómo la verdad poética de una frase alcanza a atravesar una vida, la confianza de Revueltas me resulta admirable y digna de ser revisitada. Goethe nos lleva a conocer un poco más al novelista mexicano porque, como dice el autor del *Fausto* a propósito del ojo y la luz "sólo lo afín puede conocer a lo afín" (Goethe 1987: 482). Y Revueltas actualiza al sabio alemán porque supo descubrir lo que de dialéctico tenía sin falsearlo. "El mero mirar las cosas a nada conduce. Todo mirar se transforma en considerar; todo considerar, en meditar; todo meditar, en relacionar, y por eso puede decirse que, a poco que miremos con atención, ya estamos en plena actividad teorizante", afirma Goethe (1987: 479); y Revueltas, que habló en su *Dialéctica de la conciencia* sobre la construcción histórica de los sentidos, pudo mostrarse de acuerdo con el poeta –aun cuando su fuente inmediata sea Marx–, pues son precisamente los sentidos teóricos los que le han permitido al ser humano, "concebir y realizar la *casa* como objetivación de todas sus potencialidades de habitante racional y estético de la tierra" (Revueltas 1982: 31). La misión de la teoría se limita así, en el fondo, "a señalar las grandes líneas que han de servir de base para la acción palpitante y fecunda", como acota el autor del *Fausto* (Goethe 1987: 486), por eso no puede tomar partido por ninguno de sus polos, incluye la enfermedad lo mismo que la cura y crea, como nos dice Revueltas, "la situación excepcional y única de poder contemplar la aventura del espíritu, no de un modo fragmentario [...] sino como una totalidad que no excluye ningún tiempo y los contiene a todos" (Revueltas 1983: 281). Puede ser que en estos apuntes hayamos visto las cosas en blanco y negro; pero no importa... o más bien de eso se trata: el claroscuro produce un "bienestar indecible" que bien pudiera "derivarse originalmente de la percepción simultánea de un todo" (Goethe 1987: 491): sucesión de imágenes que se neutralizan mutuamente y producen el, "algo sombreado, gris" de la teoría.

## **Bibliografía**

ARCA (s.f.): 'Obras traducidas por RCA'. En: *Archivo Rafael Cansinos Assens*. <http://proyecto.cansinos.org/bibliografia/biblio.php?tipo=trad> [31.08.2016].

BAJTÍN, Mijaíl M. (2003): *Problemas de la poética de Dostoievski*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.

BENJAMIN, Walter (1996): *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa.

BLOOM, Harold (1995): *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.

DE BOPP, Marianne O. (1962): 'Contribución a una bibliografía de Goethe en México'. En: *Anuario de Letras, Revista del centro de Lingüística Hispánica*, 2, 271-288.

- CHERON, Philippe (2003): *El árbol de oro: José Revueltas y el pesimismo ardiente*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (1999): 'Lepra y utopía'. En: Edith Negrín (ed.): *Nocturno en que todo se oye: José Revueltas ante la crítica*. México: Ediciones Era / Universidad Nacional Autónoma de México, 61-80.
- GOETHE, Johan Wolfgang (1988): *Fausto*. Madrid: Aguilar.
- GOETHE, Johan Wolfgang (1987): *Obras completas: Esbozo de una teoría de los colores*. Madrid: Aguilar.
- LUKACS, Georges (1949): *Goethe et son époque*. Paris: Les Editions Nagel.
- MANN, Thomas (1990): *Cervantes, Goethe, Freud*. 2ª ed. Buenos Aires: Losada.
- NEGRÍN, Edith (2007): 'El agua, la tierra, el hombre... Revueltas nombra'. En: Francisco Ramírez Santacruz / Martín Oyata (eds.): *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*. México: Benemérita Universidad de Puebla / Universidad Nacional Autónoma de México / Miguel Ángel Porrúa, 19-40.
- PERALTA, Olivia (1997): *Mi vida con José Revueltas*. México: Instituto Veracruzano de Cultura, Plaza y Valdés Editores.
- REVUELTAS, José (1992): *Los días terrenales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Signatarios del Acuerdo Archivos ALLCA XX<sup>e</sup> Siècle (Archivos, 15).
- REVUELTAS, José (1987): *Las evocaciones requeridas (memorias, diarios, correspondencia)*. México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José (1984): *Escritos políticos (El fracaso histórico del partido comunista en México III)*. México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José (1983): 'Sobre Thomas Mann'. En: José Revueltas: *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*. México: Ediciones Era, 276-293.
- REVUELTAS, José (1982): *Dialéctica de la conciencia*. México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José (1981): *Las cenizas (obra literaria póstuma)*. México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José (1978b): *México 68: juventud y revolución*. México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José (1978a): *Los muros de agua*. México: Ediciones Era.
- REYES, Alfonso (1954): *Trayectoria de Goethe*. México: Fondo de Cultura Económica.

## **José Revueltas: *El luto humano* y el paradigma 'viviente' de un intelectual contestatario<sup>1</sup>**

**Vittoria Borsò**

**(Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)**

**UC-Mexicanistas**

Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo (Benjamin 1973: 182).

La cita de la séptima tesis sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin se podría leer como un comentario a *El luto humano* (1943) de José Revueltas, novela publicada cuando su autor contaba con tan solo veintinueve años y segundo título de una impresionante producción narrativa que abarca tres décadas. La tesis de Benjamin, en el epígrafe de este trabajo, radicaliza la crítica de la filosofía hegeliana de la historia vista como progreso en la evolución de la razón. El antihegelianismo de Benjamin implica una profunda crítica al marxismo<sup>2</sup> y es a la vez un desmentido a cualquier forma de concebir la historia como una serie de acciones productivas a las que se suele atribuir el concepto de cultura, que, por el contrario, presupone siempre un trasfondo, excluido e invisible, de barbarie. Lo mismo vale para la escritura de la historia entendida como afirmación de un proceso cultural evolutivo. Por ello, el escritor contestatario no busca utopías, sino que asume la tarea de "pasarle a la historia el cepillo a contrapelo". Es así que se podría o debería entender la "visión trágica" de la escritura de Revueltas y su compromiso despiadado con el lado oscuro de la existencia, una escritura que Álvaro Ruiz Abreu denomina "carcelaria", por expresar la impotencia del ser humano frente el poder tanatológico de órdenes políticos o religiosos.<sup>3</sup> Si Revueltas, con su propia lectura a contrapelo de la historia providencial de la civilización, se enfrenta a utopías históricas cuya barbarie es enajenante para los seres despojados y sometidos al estalinismo del Estado mexicano, es para transformar la historia concreta. La radicalidad de Benjamin y Revueltas atañe a la historia local

---

<sup>1</sup> Agradezco a Santiago Navarro Pastor por la traducción de los capítulos II-VI, originariamente escritos en alemán.

<sup>2</sup> La crítica de Revueltas a la izquierda mexicana, que motivó su expulsión del Partido Comunista Mexicano en 1940, se expresa, además de en *El luto humano*, en *Los días terrenales*, su tercera novela, aparecida en 1949, así como en sus libros ensayísticos *México: una democracia bárbara* (1958) y *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962).

<sup>3</sup> Revueltas fue secuestrado a causa de su activismo político y su marxismo crítico ya a los quince años, y encarcelado luego dos veces en las islas Marías y en la prisión de Lecumberri. La violencia contra las vidas que se verifica en el espacio de la cárcel es el telón de fondo de su primera novela, *Los muros de agua* (1941), y esa preocupación se prolonga hasta *El apando* (1969). Véase Ruiz Abreu (1992).

y abarca a la vez el sentido universal de la Historia, cuya filosofía, basada en la ficción abstracta de una tarea universal, representa una amenaza para las vidas concretas y particulares de los seres humanos. La "visión trágica" de Revueltas se debe entender asimismo como crítica radical de cualquier forma de orden político, tal como lo ensayara Franz Kafka en *La colonia penitenciaria*. Lo minoritario de Revueltas se acerca a lo que Gilles Deleuze define "littérature mineure": desterritorialización (en vez de universalismo), desindividuación, esto es, pérdida de la individualidad en favor de lo político y expresión del devenir de la diversidad.<sup>4</sup> Por ello, la visión trágica no tiene la última palabra. El epitafio que figura en la tumba de José Revueltas – "Gris es toda teoría, verde el árbol de oro de la vida", réplica de Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe, una de las frases preferidas del autor mexicano– expresa la dualidad de su escritura: por un lado, la deconstrucción de abstracciones y políticas que destruyen la vida; por el otro, el profundo existencialismo que podría haberle inspirado Søren Kierkegaard y la pasión por el lado "moridor" de la vida.<sup>5</sup> En su obra, la apuesta contra la muerte se da en favor de la vida concreta, de las vidas concretas de cada uno de los seres humanos desposeídos e incondicionalmente dignos de vivir. José Revueltas es, por tanto, no solamente el escritor cuya crítica al estalinismo estatal, pagada por el autor con varios encarcelamientos, fuera fuente de inspiración para el movimiento estudiantil de 1968, fundando en México lo que podríamos denominar el paradigma del intelectual contestatario que disiente hondamente del Estado, sino que es también el intelectual cuya escritura quiere abogar en favor de la vida, con lo que prefigura modelos posteriores, en auge hasta hoy en día, a comienzos del siglo XXI. Carlos Monsiváis, su digno sucesor, caracteriza a José Revueltas de la siguiente manera:

Ha vivido todas las frustraciones políticas, no se ha dejado limitar por ellas, y, rehusándose a distintas coronas de martirologio, aún preserva sus confianzas inexorables que alterna con visiones desesperanzadas y agónicas del hombre, "ese ser erróneo". No hay contradicción desde su punto de vista: el porvenir será justicia social pero el presente hereda y perfecciona un cúmulo de caos, ira, dolor, injusticia, corrupciones interiores, la impotencia política como forma de maldad (Monsiváis 1986: 121s.).

Con mi lectura de *El luto humano* intentaré demostrar en lo que sigue que, a través de una escritura altamente moderna y experimental, Revueltas logra "pasarle a la historia el cepillo a contrapelo". Deconstruye los discursos de la historia mexicana, para intervenir a favor de un existencialismo tan 'total' como lo es su crítica de la condición humana bajo los rigores de una política que corresponde al marxismo paratotalitario del México de sus contemporáneos y que es a la vez una tanatopolítica universal, latente en todos los Estados modernos occidentales.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Véase Deleuze / Guattari (1978).

<sup>5</sup> Véase Escalante (1979).

<sup>6</sup> Véase Esposito (2002).

## **I. El luto humano y la "política de la estética"<sup>7</sup> en la escritura de Revueltas**

Evodio Escalante opina con razón que *El luto humano* se distingue de otros textos por la intensidad deslumbrante de su escritura. Con una fuerte intertextualidad con respecto a los mitos bíblicos,<sup>8</sup> la novela relata el éxodo de tres campesinos y sus familias, luego de unas lluvias torrenciales equiparables a un diluvio que, a la muerte de Conchita, única hija de una de las familias, destruye el pueblo, metonimia del mundo civilizado. Revueltas ubica la novela en el periodo de las rebeliones de los cristeros contra la supresión de la religión cristiana, con la que el presidente Plutarco Elías Calles da forma al discurso de la restitución de los derechos indígenas frente a la cristianización.<sup>9</sup> La historia del éxodo, que sucede a unos cuantos años de bienestar y a una caída en la extrema miseria, sirve de encuadre para una historia interna tejida por los recuerdos de los personajes. En ellos, *El luto humano* evoca de manera discontinua y caótica el trasfondo de la historia de México en el siglo XX: los últimos años de la dictadura porfirista, la lucha armada de la Revolución de 1910, las guerras religiosas protagonizadas por los campesinos mexicanos entre 1926 y 1929, y la estabilización del sistema político surgido de la Revolución. Tal estabilización se manifiesta en la reforma agraria, que vive una de sus etapas más importantes en los años treinta.<sup>10</sup> La agonía de Conchita y el luto por su muerte, que inauguran la novela, al igual que los zopilotes que esperan la muerte de los personajes y reaparecen al final del relato, son símbolos de un fin apocalíptico y constituyen a la vez el marco de una narración circular, que hace que el éxodo y el viaje agónico de los enemistados personajes no encuentren salida.

La crítica más reciente ha reconocido que las lecturas de la narrativa de Revueltas que siguen el modelo del realismo crítico propuesto por el clásico estudio de Rabadán,<sup>11</sup> basado en el estructuralismo sociológico de Lucien Goldmann, caen en la trampa de interpretaciones ideológicas a las que se resiste la estructura paradójica de la escritura revueltiana.<sup>12</sup> La paradoja nace de la ironía y transforma la dialéctica hegeliana en un escepticismo radical. La novela también es experimental en lo relativo a su polifonía. Mientras que el narrador parece adoptar la omnisciencia, abre paso a la autorreflexión y al perspectivismo. Junto a la omnisciencia que

---

<sup>7</sup> Véase Rancière (2009).

<sup>8</sup> Motivos bíblicos tales como el Paraíso terrenal, el pecado original, la expulsión de Adán y Eva informan asimismo novelas como *Los días terrenales* (1949), *En algún valle de Lágrimas* (1957), *Los motivos de Caín* (1958). Véase Negrín (1989: 879-890, especialmente 881).

<sup>9</sup> Revueltas ataca además el centralismo del poder instaurado por el presidente Calles al fundar el Partido Nacional Revolucionario, partido único que a partir de 1947 llevará el célebre nombre de Partido Revolucionario Institucional (PRI). Véase Revueltas (1985a: 33). (Los números de página en relación con esta novela remiten a esta edición).

<sup>10</sup> Véase Negrín (1989: 884).

<sup>11</sup> Véase Rabadán (1985).

<sup>12</sup> Lo mostró, por ejemplo, Edith Negrín en su obra *Entre la paradoja y la dialéctica: una lectura de la narrativa de José Revueltas (literatura y sociedad)*. Véase Negrín (1995).

expresa la hegemonía del "ojo político", es decir, de quien observa desde una posición de poder —la perspectiva vinculada con preferencia a la figura de Adán, sicario del gobierno—, el narrador deja paso asimismo al perspectivismo y a la intertextualidad. En el universo discursivo del texto se encuentran, por ende, tanto la voz del poder gubernamental como las voces de los textos fundadores de la conciencia mexicana (por ejemplo, Sahagún). Revueltas perturba igualmente la lógica del poder: la omnisciencia (de Adán) se desborda, perdiéndose en los meandros del recuerdo, impulsado por una narración que se sitúa en el punto anterior a la muerte de los personajes y que evoca el recuerdo alucinado de la historia de México. El análisis de los personajes confirma este diagnóstico y agrega a la responsabilidad política también la de la Iglesia.<sup>13</sup> Edith Negrín relaciona la paradoja con la visión trágica del mundo en el sentido tanto jansenista y pascaliano<sup>14</sup> como cristiano *sui generis*.<sup>15</sup> Lo mismo puede decirse de las paradojas espaciotemporales y las alusiones a la Revolución, a las guerras cristeras y a la reforma agraria de 1930, o de los intertextos.

Ahora bien, la denuncia de la responsabilidad histórica acerca de la declinación moral, psicológica y social del país, implícita en la novela, se vuelve invisible si se relaciona la interpretación de la obra con una solución universalista, o en referencia a la mitología de la mexicanidad, cuyas connotaciones son, por ejemplo, la pérdida del origen y de la tierra a causa de la Conquista, así como la 'redención' fracasada por la perversión de la reforma agraria, con la consecuente regresión final a la pasividad mitológica. Reconocemos en ello los mitos que Octavio Paz ofrecerá en 1950 en *El laberinto de la soledad*, publicado siete años más tarde que *El luto humano*. Sin embargo, y esta es mi tesis central, en el texto de Revueltas los mitos de la mexicanidad están 'estilizados'.<sup>16</sup> La escritura pone en escena su fuerza performativa, arrojando luz sobre su poder destructor. En su primera reseña,<sup>17</sup> Octavio Paz, que en *El laberinto de la soledad* no menciona a Revueltas, pareció no entender la novela o quiso poner trabas a su recepción.<sup>18</sup> Paz critica especialmente la carencia de profundidad psicológica de los personajes; los monólogos interiores y sus contenidos filosóficos no son acordes, según él, con las facultades de los personajes, que son "gente humilde". Todo ello son presupuestos del realismo crítico, que la escritura experimental de Revueltas deja atrás. Como consecuencia de la

---

<sup>13</sup> Véase Negrín (1995: 114).

<sup>14</sup> Véase Goldmann (1959).

<sup>15</sup> Negrín remite a Paul Ricœur y Gabriel Marcel. Véase Negrín (1995: 41).

<sup>16</sup> La "estilización" es uno de los principales conceptos bajtinianos vinculados al dialogismo. Véase Bajtín (1989: 178ss.); asimismo Bajtín (1986 [1979]: 271 ss.).

<sup>17</sup> Véase Paz (1987a: 570-574 y 574-584).

<sup>18</sup> De hecho, mientras que *El luto humano* solo se mencionaba como integrante de la segunda generación de novelas de la Revolución, Juan García Ponce fue el primero en reconocer la calidad de su escritura, comparándola con la de Juan Rulfo y José Arreola. Véase García Ponce (1971: 278-306).

importancia que adquirió Revueltas durante el movimiento estudiantil, y a raíz de Tlatelolco, Octavio Paz se vio obligado a corregir –finalmente en 1979– su crítica de 1943 contra la novela de Revueltas, un comentario que probablemente contribuyó en su día a silenciar el mensaje de *El luto humano*. Sin que Paz lo mencionara en *El laberinto de la soledad*, esta novela había mostrado, de hecho, las proporciones devastadoras del efecto de "la mexicanidad", que, con Octavio Paz, irían afirmándose en el campo internacional como esencia de lo mexicano. Haciendo alusión a la metáfora de la "devolución" y de la "vuelta al origen" (Paz 1987b: 235)<sup>19</sup>, Paz presenta una fuerte mitificación de la tarea histórica de la Revolución, que, en vez de ser el ejercicio del contrapoder en favor de la democratización, sería, según él, la redención de una deuda histórica hacia las culturas prehispánicas; la devolución compensaría la culpa, sacando al mexicano del laberinto en el que él mismo lo había encerrado, representándolo de forma estática en la postura del cuerpo violentado. Paz ofrece entonces una melodramática interpretación del existencialismo a la mexicana. En el marco de esta constelación, la utopía poética y exótica de una cultura indígena "originaria" sigue afirmando el lugar arcaico en que José Vasconcelos había situado a los indígenas en *La raza cósmica* (1925), minusvalorando los recursos locales y las resistencias transversales de sus lenguas y culturas. Paz transforma "el inescindible maridaje entre raza y nacionalidad" (Basave Benítez 1992: 53) y la "mestizofilia", es decir, la mitificación del mestizo como respuesta al interrogante de la identidad nacional,<sup>20</sup> en una inmutable forma existencialista que mantiene al mexicano encerrado en su laberinto. La escritura de *El luto humano* deconstruye la mitificación, demostrando el vigor performativo de los mitos de una "génesis oscura" del 'mexicano', así como el determinismo de una visión apocalíptica (melancólica y trágica) debida a la derrota de las utopías del origen; un determinismo que encierra la conciencia de los mexicanos en el deseo de reivindicación y en una espiral de violencia.

Sin embargo, en lo que concierne a la estética de *El luto humano*, con su crítica a la carencia de realismo en la psicología de los personajes se había hallado, no obstante, un momento esencial de la escritura de la novela. Los personajes no son, en efecto, realistas, sino más bien arquetipos, meras encarnaciones de la mitología de la mexicanidad, contra la que Revueltas se manifestó públicamente.<sup>21</sup> Ahora bien, mi lectura se diferencia de las anteriores por enfatizar

---

<sup>19</sup> Se trata de Octavio Paz, 'Vuelta a *El laberinto de la soledad*', entrevista con Claude Fell aparecida originariamente en noviembre de 1975 en *Plural*, 50.

<sup>20</sup> Véase Basave Benítez (1992: 83). Con su análisis acerca de la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez, Basave Benítez dibuja también rasgos del pensamiento identitario y nacionalista de sus mentores (Pimentel, Riva Palacio y Sierra), de los cuales, afirma Basave Benítez, toma algunos rasgos. (Véase Basave Benítez: 99).

<sup>21</sup> En 1950, año en que aparece *El laberinto de la soledad*, José Revueltas expresa, en un congreso organizado por la UNAM sobre *Posibilidades y limitaciones del mexicano*, su crítica acerca de los estudios mitificadores de la mexicanidad: "Cuando los intelectuales y profesores pretenden definir al mexicano por su sentido de la muerte, por su

precisamente la escenificación de los discursos de la mexicanidad. Aunque Revueltas escribe a favor de los oprimidos, demuestra a la vez que su óptica está capturada por la creencia en los mitos. Asimismo, el discurso narrativo de Revueltas sitúa las paradojas no solamente a un nivel semántico, sino más bien en una dimensión discursivo-epistemológica, atentando directamente contra la manera mítica de entender la historia de México y el Ser mexicano. Uno de los pasajes más evidentes es el siguiente comentario del narrador omnisciente:

Mientras persistiera el símbolo trágico de la serpiente y el águila, del veneno y la rapacidad, no habría esperanza. Se había escogido lo más atroz para representar –y tan cabal, tan patéticamente– la patria absurda, donde con el nopal con sus flores sangrientas era fidedigno y triste, los brazos extendidos por encima del agua, cruz extraña y tímida, india y resignada (Revueltas 1985a: 36).

La estructura "alucinada" del recuerdo, así como la heterogeneidad de la narración, reforzada por la paradoja del tiempo de la memoria, son además un artificio autorreferencial del narrador para dismantelar el poder de los discursos en la conciencia de los mexicanos. En la estética experimental de la novela, la paradoja lleva a cabo lo que posteriormente en los estudios culturales se denominará la deconstrucción de los discursos de la historia, leídos a contrapelo, a la manera de Walter Benjamin, o considerados genealógicamente, como postulara Michel Foucault a partir de los años sesenta.<sup>22</sup>

## **II. Crítica de los discursos mitologizantes de la historia de México y afirmación incondicional de la existencia humana**

En lo que sigue, exploraré en qué medida los arquetipos sirven de instrumento para la puesta en escena de discursos. Acciones y personajes son descritos de manera rudimentaria, sin generar un efecto de realidad.<sup>23</sup> La información es escasa e indefinida, como lo demuestra, entre otras cosas, el *genus proximum* del nombre del lugar: Sistema de Riego. Solo los recuerdos de los personajes permiten ubicar el presente de la novela en el periodo posterior a las guerras cristeras. Esta segunda historia sitúa la trama marco en la época posterior a la Cristiada e inserta el tema de la Revolución y la reforma agraria en la historia interna. Se relata ahí cómo Natividad, un reformador moderado llegado de fuera tras las convulsiones revolucionarias, moviliza socialmente al pueblo por medio de un experimento de irrigación y una huelga de campesinos, y cómo al final es asesinado por orden del gobierno. A continuación, el pueblo perdido se ve abocado a un final apocalíptico.

---

resentimiento, por su propensión a la paradoja y por sus inhibiciones e ilusiones seculares, no están haciendo otra cosa que literatura barata de salón" (Revueltas 1985b: 45).

<sup>22</sup> Véase, por ejemplo, Foucault (1994).

<sup>23</sup> Véase Barthes (1968: 84-89).

Los motivos de la trama arquetípica proceden de varios intertextos, tales como mitos de la tradición azteca y maya,<sup>24</sup> así como que del Antiguo y Nuevo Testamento: en la historia marco, por ejemplo, un pueblo mestizo, abandonado por los dioses y caído en la miseria, repite el éxodo judío, al que es condenado por el castigo del diluvio, pero sin posible salida o redención. La historia interior describe cómo un Mesías mexicano (Natividad) inaugura la historia salvífica de México y el camino hacia el futuro, pero es sacrificado por el gobierno a mano de un exrevolucionario indígena llamado Adán, esto es, por el 'primer hombre' del Génesis del México revolucionario. Las enseñanzas "cristo"-revolucionarias de este Mesías mexicano no tendrán continuación. El renovado 'pecado original', cometido *post Christum* y contra el nuevo Mesías, acarrea la destrucción de la creación, de la propia naturaleza: el apocalipsis lo anuncia, al final de la novela, el buitre azteca, el zopilote. La evaluación de la trama es transparente: la Revolución se ha constituido en un nuevo Creador, si bien para devorar, como Cronos, a sus propios hijos (Natividad). El gesto extremo de la regresión y la situación elemental del duelo omnipresente, así como del diluvio, llevan a cabo, por lo demás, la "forma simple"<sup>25</sup> del mito del Apocalipsis, que en esta novela resulta estilizado como arquetipo anquilosado. El texto ofrece muestras claras de que el principio que informa su funcionamiento no se halla en la modelación de la destrucción apocalíptica de los ideales revolucionarios, tal como ocurre en novelas apocalípticas posteriores –como, por ejemplo, en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes–, sino en una crítica más profunda: *El luto humano* reconstruye el efecto de los mitos del Génesis y del Apocalipsis en la conciencia del mexicano y pone de relieve su responsabilidad en la génesis de la violenta historia revolucionaria del país.

En el cronotopo diluvial del marco –del dramático escenario de un paisaje devastado–, el río, turbulento y amenazador, dominante como un dios vengativo, demarca el terreno entre la 'barbarie' de los colonos y la 'civilización' del pueblo abandonado. En ese escenario, los personajes, al igual que en las parábolas bíblicas, son personificaciones alegóricas de determinados 'defectos' del mexicano que parecen ser la causa del fracaso histórico de la Revolución, gravitando sobre todos ellos la mano del gobierno en la figura de la pistola de Adán. Los recuerdos de los personajes, que se desarrollan desde el momento anterior a la muerte para regresar hasta el origen de la raza, son, por tanto, el montaje de una historia que no es sino la repetición del origen violento.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Véase Shaldon (1985).

<sup>25</sup> Entiendo "forma simple" en el sentido de André Jolles como un gesto verbal elemental y como una disposición mental que Jolles contrasta con las formas actualizadas. Véase Jolles (1971: 96).

<sup>26</sup> La presidencia de Plutarco Elías Calles, mencionada en la obra, determina asimismo, mediante la centralización del poder a cargo del ideólogo de la nación, la política posterior: la fundación de un partido único, el Partido *Nacional* Revolucionario, que hasta 1947 no pasaría a llamarse PRI. El "fracaso" de esta fase de la Revolución

### III. La historia de México: un discurso entre Génesis y Apocalipsis

Cuando se observa la estructura temporal de la novela, se hace patente que los arquetipos de la trama y los personajes alegóricos incurren en el juego de los recuerdos. Aunque estos parecen no relacionarse con la trama marco, su coherencia radica en la formación consecuente de discursos de la "mexicanidad". Todos los recuerdos retornan al origen de las razas: Úrsulo recuerda ser hijo de la indígena Antonia y de un hacendado, una llamativa réplica del nacimiento de lo mestizo a partir de los amores de la Malinche y Cortés, que en la conciencia de los mexicanos se encuentra en el origen de su Edad Moderna. Es una génesis del Nuevo Mundo, la génesis de la tez mestiza, "el génesis oscuro" (Revueltas 1985a: 64). Los recuerdos van marcando momentos relevantes de la 'Historia' de México. Se muestra que el origen de una raza vinculada a la violencia y la destrucción implica la pérdida de la lengua ("[Antonia] No encontró idioma alguno para pedir pan a los blancos" (ibíd.: 63)) y de los dioses ("Resignadamente recibió Antonia la semilla con la cual morían sus dioses" (ibíd.: 64)), una desposesión cuya consecuencia inmediata es el inicio de una búsqueda de identidad que adopta la forma de venganza, de "reivindicación":

Catorce años más tarde Úrsulo veía a don Vicente [padre del bastardo Úrsulo] pendiendo de un árbol. [...] Aquél era su padre, pero una emoción dura le dominó el pecho: "Está muy bien", dijo, sintiendo su corazón como un cuchillo inamoroso, él, hijo del cuchillo primero (ibíd.: 64).

Ese origen actúa como generador de una serie de actos violentos ("cuchillo primero"), que conducen directamente al gran momento del México moderno, a la Revolución. La secuencia de recuerdos dota de sentido a la Revolución en tanto que "reivindicación" de los orígenes indígenas. Pero la rebelión 'antirrevolucionaria' de los cristeros<sup>27</sup> también se inscribe en esta cadena de motivaciones que se remontan al mito del origen como experiencia de pérdida o de desposesión, dado que esta revuelta se representa como una "reivindicación" suscitada ante la recurrente privación del derecho a la propia 'identidad' religiosa por parte de los caudillos

---

guarda relación, según Revueltas, con el debilitamiento del movimiento obrero mexicano: el líder de la Confederación Regional Obrera (CROM), sindicato fundado en 1918, entra a formar parte del gobierno de Calles, con lo cual el sindicato queda neutralizado como institución opositora. Véase Revueltas (1980 [1962]: 33). Véase también Aguilar Mora (1978).

<sup>27</sup> El intento de Calles de desposeer a la Iglesia católica del estatuto de persona jurídica y prohibir el ejercicio de los cargos eclesiásticos desemboca en 1926 en un enfrentamiento, con ribetes de guerra civil, entre los "agraristas" (gubernamentales) y los campesinos (cristeros). Si bien la prohibición de la religión fue la chispa (véase Meyer 1977: 193), el creciente descontento de los "campesinos" había hecho estallar una errática rebelión armada contra las 'condiciones tiránicas', teniendo los campesinos que afrontar aún mayores cargas, a raíz del restablecimiento de los "ejidos", pese a la debilidad de unas estructuras latifundistas feudales (véase ibíd.: 61ss.). Las guerras cristeras representan una contrarrevolución apoyada por los Estados Unidos y el Vaticano, con un componente restaurador, y en la que los campesinos se convirtieron en juguete del conflicto entre el Estado y la Iglesia (véase ibíd.: 291-330), un conflicto que concluye en 1929 con un compromiso que desatiende los intereses de los campesinos.

revolucionarios. Con la privación del derecho a la herencia cultural de una religión que entre tanto se había convertido en mestiza y que por ende se consideraba 'propia' en la conciencia del mexicano moderno, la Revolución repite paradójicamente la desposesión de la que había acusado a la evangelización de los conquistadores. En visión retrospectiva, Revueltas reabre la historia de México. Resulta evidente que esta viene determinada por el mito de la recuperación 'legítima' de una identidad primigenia (reivindicación).<sup>28</sup> Revueltas desenmascara de ese modo una lógica inherente al discurso oficial y característico del aparato estatal de la "mexicanidad", que de forma manipuladora pone en juego sugerencias míticas y un pensamiento centrado en los orígenes.<sup>29</sup>

Desde la perspectiva de una genealogía de la raza mestiza, la constelación de personajes, a primera vista psicológicamente arbitraria, se aproxima a un sistema preciso de relaciones étnicas y políticas, y de formas culturales y sociales de carácter típico. Como es de esperar, Adán, el indígena con aspecto de animal precolombino,<sup>30</sup> es quien se encuentra más cercano al origen y en el peldaño más bajo del proceso de evolución que se equipara con la civilización. Adán entiende la civilización "míticamente" y no en tanto que proceso histórico racional. Absolutiza la violencia como gesto mítico de negación:

[Su revolución] era correr por el monte sin sentido. Era pisotear un sembrado. Exactamente pisotear un sembrado. Los surcos están ahí, paralelos, con su geometría sabia y graciosa. [...] Pero el odio demanda también su establecimiento y pisar un surco se convierte en una negación fortalecedora. Entonces se desata el hombre como un animal oscuro cuyo goce simple se compone de la desolación y del caos (Revueltas 1985a: 154s.).

---

<sup>28</sup> La causalidad de los acontecimientos históricos, construida a partir del ritmo de los recuerdos, revela el peligro de un modo de pensar en categorías como la del origen fundado míticamente y su realización legítima, de la que resulta una historia con pretensiones de legalidad, que ya no se cuestionan, puesto que están fundadas de forma mítica. Ese problema puede constatarse especialmente en el caso de Octavio Paz: si este valora en principio la Revolución, entendiéndola como un auténtico cambio (evolutivo) que, partiendo del reformismo ilustrado y liberal del Porfiriato, llegaba a una "verdadera revelación de nuestro ser" (Paz 1985 [1950]: 122), tras los sucesos de Tlatelolco habrá de criticar el hecho histórico y desde *Posdata* (1970) vinculará su valoración positiva de la Revolución sólo con la línea zapatista, esto es, con la revuelta del sur que reivindicaba la "devolución", es decir, la "vuelta al origen" (Paz 1987a: 235). Paz quiere referirse con ello a la restitución del "derecho" primigenio a la propiedad de la tierra en su forma de ejidos comunales (véase la entrevista con Claude Fell en Paz 1987b). La justificación de ese derecho se encuentra en el mito de Quetzalcóatl, que a su vez permite identificar a los "caudillos míticos" como "héroes" de la Independencia y de la Revolución militante (Paz 1987b: 233) y no tomar en cuenta la encarnación despótica del machismo (véase *ibíd.*: 232) en el cacique o en los presidentes de la fase institucionalizada (véase *ibíd.*: 233). La opinión de los historiadores de que el espíritu de la revolución agraria zapatista representa el ímpetu revolucionario de las reformas mexicanas resulta interpretado metafísicamente con el mito de Quetzalcóatl (véase *ibíd.*)

<sup>29</sup> La valoración dicotómica de Paz que asigna carácter históricamente legítimo o ilegítimo a la realización de determinadas aspiraciones refuerza la ideología oficial del Partido Revolucionario Institucional. Por ejemplo, la interpretación de la Revolución según la cual "[e]l radicalismo de la Revolución mexicana consiste en su originalidad, esto es, en volver a nuestra raíz, único fundamento de nuestras instituciones [...]: el pasado indígena" (Paz 1985 [1950]: 130), se corresponde, en opinión de los historiadores, con el discurso oficial del aparato del Estado (véase por ejemplo Mols 1981: 23).

<sup>30</sup> Véase Revueltas (1985a: 20).

La perspectiva del Génesis y de la historia salvífica de cristianos sirve de fundamento para la caracterización racialista de este personaje: en su condición de indígena prácticamente puro, Adán ocupa el puesto del mal, en su forma de caos y estado salvaje, un estado incivilizado del que el mexicano tiene que ser 'redimido' por medio del progreso revolucionario. La idea de redención también establece un paralelo entre la Revolución y la Conquista así como la evangelización. Si esta última se había propuesto incardinar el mundo indígena en su propia historia de la redención de Cristo, la política (revolucionaria) de integración asume, nuevamente, la misma misión civilizadora y salvífica. Sin perjuicio de la forma secularizada que adopta, el espíritu progresista revolucionario, con su idéntica predestinación metafísica, ocupa el lugar de la religión.

Mediante los restantes personajes de la novela, que pueden considerarse representativos de un amplio espectro del mestizo revolucionario, se ejemplifica una objetivación histórica de los mitos fundadores revolucionarios. Con el anhelo de identidad que supone el ascenso a la raza 'civilizada',<sup>31</sup> el tipo medio del mestizo incurre, en nombre de la "reivindicación", en la política del "arribismo". El instrumento para ello es la pistola:

Se encontraban desconcertados [...] Ellos hubiesen querido que continuara [...] con la sensualidad ruda y estremecedora de la muerte. Un poder como abismo se les había revelado, grandioso e inalienable. Era un poder tentador y primitivo que de pronto estaba en la sangre, girando con su veneno. Lo había perdido en los oscuros tiempos de la persecución y la paz porfirianas para ganarlo hoy nuevamente en la sangrienta lucha. Sólo dioses lo poseían, pues era el divino y demoníaco de arrebatarse la vida, y si los antepasados lo practicaban con tal solemnidad y tal unción, era, justamente, porque aspiraban a compartir los atributos de la divinidad. He aquí que aquello mecánico e inteligente, tan parecido a un sexo, la pistola, se les había incorporado al organismo, al corazón. Después de esto resultaba imposible que se considerasen inferiores, capaces ya, como eran, de matar. Como un sexo que eyaculase muerte (Revueltas 1985a: 100s.).

El arma de fuego como analogía del sexo y de la técnica se convierte en símbolo elocuente de esta Revolución, puesto que ésta puede canalizar fuerzas regresivas confiriéndoles aspecto de progreso y actuación legítima. Se muestra que, en lugar de la liberación de energías sacrales y eróticas en el acto colectivo de la fiesta –una metáfora cultural de la que hace uso el discurso oficial en torno a la representación de la Revolución mexicana,<sup>32</sup> la energía potencial de la revuelta se convierte en violencia de individuos concretos, que por medio de la destrucción del otro se constituyen en sujetos, a la par que encuentran satisfacción sexual. El equívoco ritual del sacrificio de víctimas para el logro de la unidad con los dioses se convierte así en un acto

---

<sup>31</sup> A Úrsulo se lo califica de "piedra que aspira a vértebra imponderable, pez, reptil, pájaro, árbol" (Revueltas 1985a: 64).

<sup>32</sup> Me refiero a la interpretación de la revolución como fiesta por parte de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*.

compensatorio de naturaleza narcisista,<sup>33</sup> una compensación que surge de la semejanza con los dioses en la acción mágico-mítica de matar.

El hecho de traicionar a su propio hermano ocurre como consecuencia de un gesto negador pervertido. Adán, que 'sacrifica' a Natividad, es calificado explícitamente de Caín. Si el gesto letal en el caso de Adán aún se presenta con fisonomía primitivo-mítica, el miserable asesinato del "compañero indio" por parte de Calixto resulta ser solo destrucción automática y únicamente expresión de codicia, algo muy alejado de todo halo mítico.

La configuración étnica de los discursos identitarios se completa con el "criollo" Natividad y su rival 'blanco' en uno de los episodios revolucionarios.<sup>34</sup> Natividad, descrito con simbolismo netamente cristiano, despierta el temperamento indígena del pueblo de Sistema de Riego, adormecido en un letargo mítico, después de lo cual la población pone en marcha medidas reformadoras.<sup>35</sup> Adán y Natividad ocupan polos opuestos en cuanto a los modelos de identidad: lo mítico-apocalíptico, frente a una historia redentora históricamente ilustrada; el gesto solipsista de negación, frente a una experiencia comunitaria y solidaria. Sin embargo, la forma mesiánica del mito no llega a concretarse en la historia de México. La 'historia' de Natividad no solo se relata *in absentia* —el Natividad 'mítico' nunca 'aparece' ante los ojos del lector—, sino que es precisamente en la memoria de Adán donde se custodia la biografía del "mesías". Adán, en tanto que representante de la 'barbarie' precolombina, no contaminada por la civilización, se halla al inicio y al final del ciclo mítico-revolucionario, mientras que Natividad representa el polo opuesto, ausente, de una historia salvífica de cuño progresivo. La conciencia del mexicano se debate entre ambos polos: un pasado negado, que puede retornar como mito imbatible con la fisonomía de "formas referidas",<sup>36</sup> o una utopía sincrética, proyectada a distancia. Esta última surge en los años treinta como arquetipo de la identidad ideal, esto es, como "mestizo superior" (Chávez), o "raza cósmica" (Vasconcelos), cuya alma criolla se puede constatar fácilmente.<sup>37</sup>

En nombre del progreso y con la fórmula identitaria de lo mestizo, el partido gubernamental institucionalizado promueve los instintos regresivos de quienes se ha propuesto educar. El proceso de regresión no puede detenerse en esas circunstancias. Sistema de Riego es destruido y al mismo tiempo retrocede al origen: se petrifica. Es un diluvio sin purificación; un viaje cuya

---

<sup>33</sup> Revueltas remite al modelo psicológico de identidad de Samuel Ramos, según el cual el machismo se considera una compensación del complejo de inferioridad latinoamericano.

<sup>34</sup> En ese episodio, Natividad es rival de un capitán blanco, un aristócrata del Colegio Militar de Chapultepec (Revueltas 1985a: 148), centro de enseñanza para la elite de ascendencia española.

<sup>35</sup> Resulta claro aquí el intertexto de Vasconcelos (*La raza cósmica*), en el que a la raza blanca se le atribuye la función revitalizadora en relación con los indígenas, sumergidos en un sopor primitivo. Véase a este propósito Borsò (1994).

<sup>36</sup> "Formas referidas" no pertenecen a una inmediata actividad mental, sin embargo adoptan su estructura (Jolles 1971: 103). Se presentan entonces como actividad mental, aunque son peligrosos automatismos.

<sup>37</sup> Para un análisis detallado de los discursos sobre el mestizaje, véase Borsò (1994: 114-140).

meta es la basura, los detritos, alimento codiciado por los zopilotes aztecas. El lúcido análisis que Revueltas lleva a cabo de la ambivalencia del mesianismo revolucionario se aprecia más claramente si se presta atención, en la anterior cita de Adán, a las metáforas revolucionarias del orden, la fertilidad y el crecimiento (de abajo hacia arriba): la actividad requerida para el cultivo de la tierra de apisonar la simiente puede generar tanto el orden (ilustrado-revolucionario) como el caos de las pulsiones desatadas. Esta crítica de la Revolución muestra cómo la ambivalencia contenida en el mito se torna en metalenguaje<sup>38</sup> mediante los discursos históricos. El gesto negativo de Adán es en principio una energía difusa y sin objetivo. Es la potencialidad de acción, que solo en la rememoración de la historia política de México llevada a cabo en la novela, conduce a la destrucción del otro. Pero, en esa situación, la dirección que toma la mano de Adán la determina el gobierno, el *Dieu caché* mexicano.

#### **IV. La modernidad de Revueltas más allá del "realismo crítico": "análisis" de la mitología de discursos**

En *El luto humano*, novela de 1943, Revueltas ya practica la libertad de abordar como discursos los grandes mitos de la Revolución, que hasta la última prueba brutal de su fracaso, en la "matanza de Tlatelolco", se consideran intocables.<sup>39</sup> Ahora bien, él va más allá de un mero gesto desmitificador. El análisis de Revueltas no es una mera crítica ideológica. Contempla los mitos identitarios de la "mexicanidad" no desde el trasfondo de un concepto de realidad que ponga en evidencia la irrealidad de los mitos en relación con una visión realista de hechos empíricos, tal como lo hace el "realismo crítico" tradicional de la novela de la Revolución,<sup>40</sup> sino que muestra el impacto, generador de conciencia y de historia, de discursos de marchamo mítico. De ese modo, esta novela ofrece una perspectiva diferente a la causalidad meramente fáctica del discurso historiográfico. Así, el simbolismo de sus extensas digresiones se correlaciona con los elementos centrales de los discursos identitarios de la "mexicanidad", que desde el anquilosamiento de la ideología revolucionaria en los años treinta del siglo XX determinan la conciencia de los mexicanos. Junto a la cuestión del arma de fuego, anteriormente analizada, también desempeñan un papel fundamental el "antimito" de la madre-prostituta y la "cruz mestiza".<sup>41</sup>

El reverso del símbolo machista del arma es el mito del origen 'impuro' y de la madre-prostituta. Se trata de una objetivación específicamente mexicana del pecado original y del

---

<sup>38</sup> Se entiende por ello, siguiendo a Roland Barthes, la manipulación ideológica bajo apariencia 'mítica' (véase Barthes 1957: 230s.).

<sup>39</sup> Sobre la sintonía entre la desacralizante práctica escritural de Revueltas y la literatura de la Onda, véase Sainz et al. (1977); también Borsò (1991).

<sup>40</sup> Véase Portal (1981).

<sup>41</sup> Para un análisis detallado, véase Borsò (1994).

origen, según la cual la emancipación se vincula a la separación con respecto a la madre, lo que se expresa, a modo de cumplido, en el lugar común de "hijo de la chingada".<sup>42</sup> La novela muestra que la idea de "orfandad",<sup>43</sup> surgida del mito de la unión primigenia de la Malinche con Cortés, da pie en la conciencia del mexicano al conflicto de base entre la traición de la madre y la opresión por parte del padre, un conflicto cuya esperanza de resolución se cifra solo en la violencia. En la novela de *Revueltas* queda claro que, mientras la autoimagen del mexicano y sus utopías de futuro se basen en mitos originistas, que actúan como forma regresiva de una historia prístina incuestionable,<sup>44</sup> nunca concluirá la espiral de violencia de la historia. Este es uno de los mensajes más importantes de la novela. La imagen apocalíptica del buitre que aguarda a su víctima es menos la admonición de un instrumento de crítica social que el descubrimiento del reverso de un discurso identitario obsesionado por la cuestión de los orígenes. La cruz mestiza<sup>45</sup> es, en virtud de la conexión sincrética entre el sustrato indígena y la esperanza salvífica del cristianismo, la cristalización de ese entrecruzamiento de pasado y futuro.<sup>46</sup> La cruz mexicana desvela los paralelos ocultos de dos movimientos concurrentes, que emplean de forma análoga el 'retorno al origen' y la esperanza en la redención futura como instrumento demagógico, una posibilidad acentuada por la ambigüedad de los signos en una sociedad altamente codificada como la mexicana.

## **V. *El luto humano: "cepillar" la escritura de la historia mexicana a contrapelo***

---

<sup>42</sup> Abordan estas cuestiones Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) y Carlos Fuentes, por ejemplo en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y en *Tiempo mexicano* (1973), si bien su interpretación de este lugar común representa una magnificación mítica del 'trágico' estado de una identidad 'impura'. Monsiváis se pronuncia críticamente frente a la mitificación de este lugar común por parte de los dos autores mencionados (véase Monsiváis 1986).

<sup>43</sup> Véase el epígrafe 'Orfandad y legitimidad' en *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz.

<sup>44</sup> Entendido ello como sugestión manipuladora de mitos regresivos en torno al origen 'absoluto'. Ernst Bloch mostró de qué modo puede ser manipulada la historia primigenia para fundar y fortalecer contenidos de conciencia relativos al presente (véase Bloch 1963).

<sup>45</sup> En la novela, la cruz mestiza es un tocón cactáceo, a cuya bifurcación en forma de cruz está sujeto Valentín – líder cristero y sádico asesino–, siendo torturado por Adán, hasta que aquel se desangra por las heridas que este le ha infligido en un pie, martirizado cruelmente. Después de retirar el cuerpo, permanecen como reliquia de la víctima una gran mancha de sangre en el cactus y una sogá también con restos de sangre. Al pie de ese cactus se encuentran tres plañideras. La escena es una réplica distorsionada de la vela de Jesús al pie de la cruz por María, Marta y Magdalena. La contaminación del simbolismo se da en varias direcciones. Por una parte, evoca la escena de la muerte de Cristo, si bien aquí el agente es un malhechor que actúa en nombre de "Cristo Rey". La cruz, que es sagrada no solo en el cristianismo, sino que en la cultura maya también posee funciones mágicas, resulta sustituida por el tronco cruciforme, pero contorsionado, de un cactus reseco. El simbolismo azteca del cactus es, por otra parte, tan básico como el de la cruz. El cactus en el que se posa un águila con una serpiente era para los aztecas la señal de Huitzilopochtli para iniciar sus guerras de conquista; por tanto, el cactus se asocia, especialmente en la cultura azteca, con el origen. La comprensión de esta imagen es dificultosa en una cultura en la que los discursos acerca de la identidad, que se apoyan en la diferencia étnica, acaparan el simbolismo con valores concurrentes.

<sup>46</sup> En la novela se muestra que, independientemente del bando –ya se trate de las tropas de la revolución militante o de la antirrevolución de los cristeros–, la cruz actúa como arma en ambas facciones. Como detalle histórico puede mencionarse que también las tropas revolucionarias zapatistas llevaban la cruz al cuello.

En las novelas de Revueltas tiene lugar, como proceso estético, un verdadero análisis discursivo de la cultura y la identidad mexicanas. Este análisis es resultado de una crítica y autocrítica radicales –llevadas a cabo como principio de escritura–, que pone en práctica (y al mismo tiempo ironiza con ellas) la configuración de los discursos míticos de orígenes. La casi obsesiva iconicidad, que se sirve de todas las formas del simbolismo –desde las acciones arquetípicas hasta llegar a la alegorización de los personajes y, a la inversa, a la rememoración del fondo simbólico de imágenes y fantasmas basilares de la "mexicanidad"–, conduce a una lucha casi gigantesca y agonista entre diversas implicaciones culturales del discurso de la "mexicanidad", un discurso que en *El luto humano* domina absolutamente la conciencia, la psique y los recuerdos de cada uno de los personajes. De esta manera, la estética de la novela lleva a cabo una revisión de la escritura de la historia y de los discursos sobre el Ser mexicano. Ya en 1943 Revueltas pone en escena, además de los mitos que haría célebres *El laberinto de la soledad*, los de la "orfandad" y la "bastardía",<sup>47</sup> así como el de la soledad y la autodestrucción del "mexicano" en base al mito de Caín,<sup>48</sup> demostrando que se trata de un imaginario fantasmático aniquilador, puesto al servicio del discurso de la "devolución". Las aporías y perversiones de este discurso en la historia mexicana se llevan a la mesa de operaciones de la novela. De hecho, si bien la Revolución, que adopta aquí el semblante del presidente Calles, ejerce la labor de reivindicar el origen precristiano, lleva a cabo a su vez una desposesión de las tradiciones religiosas, cristianas, que en el siglo XX representan los recursos locales de las comunidades rurales. En el México posrevolucionario, el determinismo de la "vuelta al origen" repite el mismo gesto de expulsión de las tradiciones religiosas que los padres misioneros habían llevado a cabo contra las tradiciones precolombinas de las culturas indígenas. Además, la novela pone en escena distintas interpretaciones del mesianismo revolucionario. El Mesías de la Revolución, Natividad, antagonista de Adán, despierta al pueblo, encerrado en un sueño arcaico, con ideas de modernización y democratización, tal como las utopías del mestizaje, a partir de Andrés Molina Enríquez, deseaban sacar a los indígenas del supuesto torpor de su raza. Revueltas subraya, asimismo, la irrealidad del mito, pues Natividad es un personaje ficticio, presente solo en los recuerdos, si bien ausente, es decir, un agente muerto en el universo presente de la novela. Lo mismo vale decir en el caso de Adán: es Caín, quien lleva a cabo la aniquilación de

---

<sup>47</sup> La metáfora de la bastardía fundamenta el discurso de Carlos Fuentes sobre la peculiaridad narrativa específicamente hispanoamericana (véase Fuentes 1969) y se encuentra también en la obra del mismo autor *Tiempo mexicano* (véase Fuentes 1971).

<sup>48</sup> Mientras que Revueltas deconstruye el mito, mostrando el determinismo histórico de su lógica fratricida, Paz sigue poetizándolo, por ejemplo en el ensayo histórico en el que estudia la figura de Sor Juana Inés de la Cruz. Según él, el mito expresa la dualidad trágica del mexicano: "Caín y Abel en una misma alma, el resentimiento del mestizo lo llevaba al nihilismo moral y a la abnegación, a burlarse de todo y al fatalismo, al chiste y la melancolía, al lirismo y al estoicismo" (Paz 1982: 54).

Natividad-Abel. Este personaje, que parece figura clave de la historia, en cuanto que es el hombre que habita el mundo del origen y del final apocalíptico, se revela como sicario de un poder que hizo de la emancipación de "los de abajo" un simple arribismo;<sup>49</sup> y es por ese motivo que la entelequia de la Revolución acaba por transformar el mundo en basura, en pasto para los zopilotes.

A continuación, se tratará un rasgo importante de las descripciones que representa el aspecto constructivo de la novela: la iconicidad transmite fuertes impresiones de extrema tristeza humana, acompañadas generalmente por gestos omnipresentes de violencia. En el universo de la novela, el "luto", la única cualidad apreciable en la existencia, invita a ir más allá de una lectura basada en el análisis del discurso, hallando un mensaje existencial y un apasionado abogar por la vida.

## **VI. Existencialismo, materialismo y negatividad**

El círculo de personajes se cierra con el párroco del pueblo, un religioso que ha quedado sin misión en la iglesia abandonada del pueblo y es asesinado de una cuchillada en el cuello durante la noche del "diluvio". El párroco, a quien corresponde la experiencia de abandonar la conciencia del teólogo frente a la evidencia más elemental del sufrimiento, se convierte en el centro del mensaje existencialista de *El luto humano*. Este ángel caído desde las alturas teológicas hasta el infierno del padecimiento terrenal aporta el mensaje moral de la novela. Y este radica en la renuncia a formas de conciencia metafísica o étnica en favor de la aceptación de la responsabilidad de cada quien, en una existencia marcada por la culpa y el sufrimiento. Al hilo de su interrogarse –determinante para él desde el principio– acerca del reconocimiento de la verdad, el cura experimenta una 'regresión', que lo hace pasar de su condición de teólogo, preocupado por cuestiones éticas, a animal y piedra.<sup>50</sup> La trayectoria humana del cura lo conduce al "más acá", es decir, más cerca de la existencia. Con la pérdida de su integridad 'teológica', el párroco descubre en el sufrimiento la existencia del 'otro hombre'. Este proceso desplaza la cuestión lejos de la categoría temporal de un origen mítico, tal como ocurre en los restantes personajes, pero también lejos de su opuesto, esto es, de la historia progresista de la historia interna. El destino del sacerdote es acorde con la figura global de la novela, que consiste más bien en una despersonalización, esto es, en la progresiva reducción de la identidad personal,

---

<sup>49</sup> El mestizo Úrsulo es la encarnación del mito del desarrollo, o, como diría Georges Bataille, del mito de la 'erección' del hombre: "la piedra que aspira a vértebra imponderable, pez, reptil, pájaro, árbol" (Revueltas 1985b: 4).

<sup>50</sup> El proceso psíquico de transformación del párroco se representa, de forma consecuente, por medio de metáforas del ámbito animal y pétreo. Véase Borsò (1994).

lo que se expone con la reiterada metáfora de la "desaparición".<sup>51</sup> Ese proceso de despersonalización, que aparece en todos los textos de Revueltas<sup>52</sup> y se vincula aquí estrechamente con el asunto de la formación de la identidad mexicana, representa la faceta constructiva de la aportación reveladora y crítica del texto. Con la asunción de la responsabilidad del hecho de matar por parte del párroco y con su creciente humanidad compartiendo sufrimientos, el gesto de negación se transforma en una humanidad concedora de la pobreza, que se sitúa más allá de la abstracción de la "idea de hombre". La proximidad del cura y de su "oponente", Adán, en el conocimiento de los padecimientos repercute en la valoración de este último personaje. Adán es el "primer hombre" de esta novela, quien al adoptar el papel de Caín asume también la responsabilidad por el pecado y la muerte.<sup>53</sup> Caín es símbolo de la responsabilidad humana a la vista de la voluntad divina, símbolo de la aceptación activa del destino doloroso, del exilio en la tierra.<sup>54</sup> En ello está implícita también la aceptación de la herencia de las culpas pasadas (del padre) sin su escamoteo en la esperanza de salvación, por la que podría garantizarse el retorno al estado inocente del Paraíso perdido. El materialismo de Revueltas, cercano al existencialismo de Kierkegaard, descubre repentinamente al ser humano en una pregunta ética que es planteada a la voluntad de cada cual<sup>55</sup> y no se halla en categorías como las de época, historia y humanidad. En el caso de una humanidad entendida de ese modo, la pobreza indígena no se considera como una señal del retroceso, llamado a superarse, de una raza. La aceptación de la culpa existencial, y no la elección del buen principio contra el mal,<sup>56</sup> es el camino propuesto por Revueltas para lograr la emancipación cultural, más allá de la destrucción o de la asunción del modelo de civilización de los padres. El gesto negativista de *El luto humano* lleva a cabo una toma de conciencia emancipadora acerca de su propia responsabilidad cultural. Con el desvelamiento de las contradicciones del discurso revolucionario también se revela la humanidad sepultada en el gesto destructivo de la revolución. El "pisotear" de Revueltas en el campo cultivado de la joven historia mexicana contiene la ambivalencia de la "forma simple" de la negatividad revolucionaria; una

---

<sup>51</sup> Véase Escalante (1979).

<sup>52</sup> Con la despersonalización, entendida como vigencia cada vez menor de categorías que definen la identidad del sujeto, se liberan energías instintivas, —esa es la tesis de Escalante (1979), con base en las teorías de Gilles Deleuze— por ejemplo en relación con *Los días terrenales* (1949).

<sup>53</sup> Sobre el mito de Caín, véase Estang (1967).

<sup>54</sup> Véase también la representación de la vida y obra de Revueltas por Carlos Monsiváis (1986).

<sup>55</sup> Me refiero al concepto de Kierkegaard acerca de la verdad existencial, tal como lo emplea en sus *Diarios*.

<sup>56</sup> Por ejemplo, en consonancia con el principio ético de Kierkegaard de no escoger entre el bien o el mal, sino adoptarlos ambos (véase Kierkegaard 1956-1964).

ambivalencia de amor y odio, que desea dinamitar jerarquías discriminadoras de los nuevos órdenes constituidos.<sup>57</sup>

### **VII. De la dialéctica negativa a la "literatura menor": existencialismo y negación en *El luto humano* – una filosofía de la vida**

El intenso compromiso de Revueltas a favor de una dialéctica negativa, su concepción de la existencia, agonista y crítica con los mitos, son una provocación dirigida a la autoimagen que, en la etapa posterior a la presidencia de Cárdenas, se ha labrado México al tener que recurrir con fuerza a la conservación de la identidad histórica de un 'México revolucionario', tras el desencanto suscitado por el reciente pasado revolucionario. La Revolución ya es, en esa fase, una fórmula institucionalizada cuyos cimientos trata de sacudir Revueltas. Su crítica del mito del Paraíso perdido y la de su reverso, el sentimiento de culpa 'genético', se dan aún sobre el trasfondo de una esperanza de regeneración de las fuerzas revolucionarias. La elección de Revueltas del 'momento' de la trama, esto es, antes de la definitiva transformación de los protagonistas en pasto de los zopilotes,<sup>58</sup> entraña la apelación a una regeneración y a un reinicio luego del reconocimiento individual de la culpa colectiva en el fracaso de la Revolución.

Dicho giro constructivo de la novela se debe a la confluencia de un radical existencialismo –que orienta a Revueltas hacia el más acá, hacia el "lado moridor" de la vida– y de una incondicional dialéctica negativa, una confluencia que hace de *El luto humano* una "tenebrosa operación humana",<sup>59</sup> que demuestra a la vez un profundo apetito de vida. La negatividad de la muerte es una forma tajante de abogar por la vida. Ya Juan García Ponce habló, refiriéndose a *El apando* (1969), de una negación como "instrumento ordenador" (García Ponce 1971: 297).<sup>60</sup> De hecho, el propio Revueltas propone una síntesis negativa con la que expresa su rechazo de las utopías del marxismo ortodoxo, criticando el concepto de síntesis hegeliano, inherente al marxismo:

---

<sup>57</sup> Véase el comentario de Andrea Revueltas y Philippe Cheron en su edición de *El apando y otros relatos* (en Revueltas 1983) y también Cheron (2003).

<sup>58</sup> Motivo frecuente de la fase tardía de las 'novelas de la Revolución', por ejemplo en *José Trigo* (1968), de Fernando del Paso, o en *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska.

<sup>59</sup> En los ensayos de *Teoría del túnel*, escritos en 1947, Julio Cortázar formula su propia visión acerca de la función ontológica de la literatura, debida a la confluencia de surrealismo y existencialismo, caracterizando al "existencialismo" de Lautréamont y Arthur Rimbaud como "una tenebrosa operación humana en la que una apetencia de ser abate las fronteras escolásticas de la razón" (Cortázar 1994: 125). Véase al respecto mi artículo sobre Julio Cortázar y *Rayuela* en Borsò (en prensa).

<sup>60</sup> "En toda su inhumanidad, nos muestra al hombre. Esa zona está fuera de la moral, fuera de la civilización, de cualquier moral, de cualquier civilización. Es una pura desnudez [...] cuando busca mencionarla, sólo puede hacerlo recurriendo a su negación como instrumento ordenador, echando mano del insulto, de la mera imprecación [...] que quiere ser un alarido, y crea un vacío a su alrededor, abriendo una tierra de nadie anterior a todo lenguaje, las palabras malditas, las que no debería tener entrada en el campo del saber" (García Ponce 1971: 297).

Los marxistas vulgares consideran que la dialéctica es progresiva, que va de lo menos a lo más, de lo atrasado a lo avanzado. Eso es falso, porque la síntesis puede ser absolutamente negativa. [...] La síntesis dialéctica que sigue a la interpenetración de los contrarios no da un más o un avance, nos da "una cosa sombría y totalmente negadora" del ser humano, y "afirmativa dentro de la negación" (Revueltas en Sainz et al. 1977: 38).<sup>61</sup>

El rechazo de las utopías progresistas de la Revolución tiene, pues, un fundamento filosófico y estético, precisado por cierto también en su ensayo teórico 'El realismo en arte', publicado en *La novela, tarea de México* (1946).<sup>62</sup> Según Revueltas, el realismo tiene que poner en escena una "dialéctica negativa" que excluya la síntesis y se sirva de la negatividad como movimiento inacabable: "A-afirmación, B-negación de la afirmación anterior, C-negación de la negación" (Revueltas 1956: 14). Esta negatividad afirmadora conlleva, asimismo, la "interpenetración de los contrarios", cuya analogía con escritores como Georges Bataille<sup>63</sup> es evidente. Con ella, Revueltas busca las operaciones para afirmar de manera contundente una *conditio humana* esencialmente terrenal, despojada de toda constricción ideológica:

Al negar incluso al proletariado como tal, lo afirma definitivamente como hombre, como ser humano libre y ya no alienado por la explotación y por la lucha del hombre contra el hombre (Revueltas en Sainz / Ruffinelli / Frankenthaler 1977: 15).

Las operaciones implícitas de la dialéctica negativa propuesta por Revueltas son la afirmación y a la vez el despojo de la metafísica de los conceptos, así como de los elementos utópicos asociados a ellos.<sup>64</sup> Aunque el ensayo 'El realismo en arte' presenta una ambivalencia que por ende desemboca en posiciones cercanas a la antigua dialéctica hegeliana, la estética de la novela se corresponde de manera consistente con los mencionados principios de la dialéctica negativa.<sup>65</sup> De hecho, la desaparición escenificada en la novela es a la vez una despersonalización,<sup>66</sup> un retorno del hombre a su propia desnudez, que implica también la desmemoria, o el despojo de la memoria. En su entrevista con Gustavo Sainz, Revueltas pone en tela de juicio la desaparición como una amenaza para el futuro de la humanidad y a la vez como figura de la discontinuidad del proceso histórico:

Yo creo que el hombre no tiene otro fin último que el de su propia desaparición. La historia de la humanidad no es sino la historia de tratar de sobrevivirse la humanidad misma. No es

---

<sup>61</sup> Revueltas formuló esta tesis en una entrevista televisiva con Gustavo Sainz.

<sup>62</sup> Uso para este análisis la edición de *El realismo en arte* de 1956.

<sup>63</sup> Me refiero especialmente al artículo de Bataille 'Métamorphose' (en *Documents*, n° 6, 1929), que Margo Glantz tradujo al español en su versión de *Histoire de l'œil* (véase Bataille 1995: 82s.).

<sup>64</sup> La deconstrucción de la metafísica subyacente a los conceptos de vida y a la vez la afirmación de la vida desde su propia política –entendida como voluntad de expansión y de negación de sí misma– son la fórmula desarrollada por el filósofo italiano Roberto Esposito como base de una "biopolítica afirmativa". Véase especialmente Esposito (2004) y Borsò (2014a).

<sup>65</sup> También Negrín advierte sobre la contradicción entre novelas y ensayos. Véase Negrín (1995).

<sup>66</sup> Cabe mencionar a este respecto el concepto de "lo impersonal" de Roberto Esposito, con el que el filósofo italiano deconstruye la metafísica de la persona y propone una subjetividad que es persona y su negación a la vez. Véase Esposito (2007). Remito también a los ensayos de y sobre Roberto Esposito compilados en Borsò (2014a).

una línea ascendente, sino que es una línea abrupta, con retrocesos, con avances y retrocesos, impredecible. *El hombre no llega entonces a convertirse sino en su propia memoria*, es decir, la historia-signo. Esta historia-signo no nos permite trazar parámetros hacia el porvenir, sino en una escala muy lenta (Revueltas en Sainz et al. 1977: 12).<sup>67</sup>

Además del antihegelianismo de este pasaje –para Hegel, la memoria es "la totalidad del movimiento" de la conciencia que conserva el saber de sí mismo–,<sup>68</sup> cabe constatar el concepto de memoria, que según Revueltas nos enfrenta esencialmente con la ausencia de un proyecto logrado, y solamente esta memoria podrá salvar el futuro.<sup>69</sup> Comentando el modo en que Revueltas invierte la pulsión de acumulación dominante en Hegel, Evodio Escalante apunta acerca de *Los errores y Los días terrenales*:

No hay pues, en la concepción de Revueltas, ningún *capital acumulado*: se trata más bien [...] *de empobrecerse*, y de conquistar en el empobrecimiento una absoluta libertad radical (Escalante 1979: 96s.).<sup>70</sup>

El mensaje de Revueltas nos atañe hoy en día: de la negación "como instrumento ordenador del imposible" brota la potencialidad del viviente, incluyendo también lo que la "historia-signo", es decir, la historia y la política escrita hasta ahora, no alcanzó a realizar. Lo imposible no es, desde luego, lo opuesto de lo posible, sino más bien la virtualidad de una *potentia absoluta*, que niega toda forma de adecuación al orden de lo posible, irremediablemente contaminado por la política.<sup>71</sup> Esta versión de lo imposible requiere el desplazamiento de los binomios y de las separaciones que fundamentan la razón política. El hombre despojado de Revueltas remite ya al viviente *tout court*, que se encuentra más allá –mejor dicho, más acá– de esquemas ideológicos, más cerca de la vida terrenal, de las intensidades que preceden a las individuaciones y las separaciones. La intensidad afectiva y pulsional de las novelas de Revueltas<sup>72</sup> son un acontecimiento que podría ser una apertura hacia lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominaron un "devenir-animal", en el sentido de un "devenir-otro".<sup>73</sup> Precisamente aquí se hallan analogías con los fundamentos de lo que la filosofía actual denomina una "biopolítica afirmativa", cuyo *ethos* es liberar al viviente capturado por los

---

<sup>67</sup> La cursiva es mía.

<sup>68</sup> Véase Hegel (1973 [1807]).

<sup>69</sup> Se halla aquí una convergencia con la novena tesis de la filosofía de la historia de Benjamin (1973: 183), expresada en la imagen del Ángel y relacionada con la acuarela de Paul Klee. Entre los varios comentaristas, remito especialmente a Echeverría (2005); véase también Borsò (2014b).

<sup>70</sup> Escalante pone de relieve el antihegelianismo de Revueltas con respecto al sentido de la muerte: contrariamente a Revueltas, para quien la muerte posee un valor tajante como negatividad, Hegel asimila la muerte al capital de la vida, dominando la muerte y recuperando lo negativo.

<sup>71</sup> El concepto de *potentia absoluta*, que elaboró Duns Scoto basándose en Aristóteles, y que juega un papel fundamental en autores como Leibniz y Spinoza, representa una línea central en la actual filosofía política, especialmente para Deleuze, Agamben y Esposito.

<sup>72</sup> Escalante se refiere a la "máquina revueltiana" en el sentido deleuziano de "flujos" que brotan de una "actividad corporal deseante", aberrante para el orden y la razón políticos (véase Escalante 1979).

<sup>73</sup> Véase Deleuze / Guattari (1980: 318).

esquemas políticos, morales y epistemológicos.<sup>74</sup> Al despojo de las abstracciones discursivas responde, en la estética de la novela, la desbordante fuerza icónica del lenguaje. En las imágenes de las energías materiales de las lluvias, se manifiesta un génesis jubiloso y tenebroso a la vez. En la densidad de lo informe, en la fuerza desfiguradora de las imágenes, *El luto humano* permite vislumbrar, junto con la soledad y el martirio contemplados por el "ojo viudo", también la verosimilitud de otro orden, de un orden de lo imposible:

Había cesado el aguacero y una lluvia fría restaba tan sólo sobre aquella inmensidad informe, que no podría ser nada, campo o pueblo o tierra o lugar humano. Un sol irremediable, espectro apenas, como ojo ciego meciéndose de derecha a izquierda dentro del cielo proceloso. La lluvia tiraba a cordel sus rayas verticales y no era lluvia sino manto de palabras repetidas. Un ojo viudo para contemplar la soledad, el martirio, y que a uno y otro lado, cual campana lívida, golpeaba cardinalmente al tocar, sin sonido, la lana negra, verde, gris, torva, de las nubes (Revueltas 1985a: 81).

### **Bibliografía**

- AGUILAR MORA, Manuel (1978): *La crisis de la izquierda de México: Origen y desarrollo*. México: Juan Pablos Editor.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, Mijaíl (1986 [1979]): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1968): 'L'effet de réel'. En: Roland Barthes: *Communications*, 11, 84-89.
- BARTHES, Roland (1957): *Mythologies*. Paris: Seuil.
- BASAVE BENÍTEZ, Agustín (1992): *México mestizo: Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLE, Georges (1995<sup>2</sup>): *Historia del ojo*. Trad. por Margo Glantz. México: Ediciones Coyoacán.
- BENJAMIN, Walter (1973): 'Tesis de filosofía de la historia'. En: Walter Benjamin: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- BLOCH, Ernst (1963): *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BORSÒ, Vittoria (en prensa): 'Julio Cortázar y *Rayuela*: Bifurcaciones imposibles y la potencia de la vida'. En: Luz Elena Gutiérrez de Velasco (ed.): *Obras vitales*. México: El Colegio de México.
- BORSÒ, Vittoria (ed.) (2014a): *Wissen und Leben: Wissen für das Leben*. Bielefeld: transcript.
- BORSÒ, Vittoria (2014b): 'Der Engel der Geschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Gedächtnistheoretische Umschreibungen der Katastrophe (Italien, Frankreich, México, Cono Sur)'. En: Thomas Klinkert / Günter Österle (eds.): *Katastrophe und Gedächtnis*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter, 75-98.
- BORSÒ, Vittoria (1994): *Mexiko jenseits der Einsamkeit: Versuch einer interkulturellen Analyse – Kritischer Rückblick auf die Diskurse des magischen Realismus*. Frankfurt a. M.: Vervuert.

---

<sup>74</sup> Véase Borsò (2014a).

- BORSÒ, Vittoria (1991): 'El nuevo problema del realismo en la novela "postlatelolco"'. En: Karl Kohut (ed.): *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 66-84.
- CORTÁZAR, Julio (1994 [1947]): *Obra crítica*. vol I, ed. por Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Alfaguara.
- CHERON, Philippe (2003): *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- DELEUZE, Gilles / Félix Guattari (1980): *Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles / Félix Guattari (1978 [1975]): *Kafka. Literatura menor*. México: Era.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (ed.) (2005): *La mirada del Ángel: Sobre el concepto de la historia de Walter Benjamin*. México: Era.
- ESCALANTE, Evodio (1979): *José Revueltas. Una literatura "del lado moridor"*. México: Conaculta.
- ESPOSITO, Roberto (2007): *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi.
- ESPOSITO, Roberto (2004): *Bios. Biopolitica e filosofia*. Torino: Einaudi.
- ESPOSITO, Roberto (2002): *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.
- ESTANG, Luc (1967): *Le jour de Cain*. Paris: Seuil.
- FOUCAULT, Michel (1994): 'Nietzsche, la généalogie, l'histoire (1971)'. En: Michel Foucault: *Dits et écrits, 1954-1988*. Paris: Gallimard, 136-156.
- FUENTES, Carlos (1971): *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz.
- FUENTES, Carlos (1969): *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- GARCÍA PONCE, Juan (1971): 'Las huellas de la voz'. En: *Eco*, 22/23, 129, 278-306.
- GOLDMANN, Lucien (1959): *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1973 [1807]): 'Prólogo'. En: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Fenomenología del espíritu*. Trad. por Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica.
- JOLLES, André (1971): *Las formas simples*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- KIERKEGAARD, Sören (1956-1964): *Entweder/oder*. 4 vols. Trad. por Emanuel Hirsch. Düsseldorf: Diederich.
- MEYER, Jean (1977): *La cristiada*. Vol. II: *El conflicto entre la Iglesia y el Estado, 1926-1929*. México: Siglo XXI.
- MOLS, Manfred (1981): *Mexiko im 20. Jahrhundert. Politisches System, Regierungsprozeß und politische Partizipation*. Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh.
- MONSIVÁIS, Carlos (1986): 'José Revueltas. El camarada sol, antiguo y vil'. En: Carlos Monsiváis: *Amor perdido*. México: Era, 120-125.
- NEGRÍN, Edith (1995): *Entre la paradoja y la dialéctica: una lectura de la narrativa de José Revueltas (literatura y sociedad)*. México: El Colegio de México / UNAM.
- NEGRÍN, Edith (1989): 'El narrador Revueltas, la tierra y la historia'. En: *Revista Iberoamericana*, LV, 148-149, 879-890.

- PAZ, Octavio (1987a): 'Cristianismo y revolución: José Revueltas. Dos Notas: Primera (1943); Segunda (1979)'. En: Luis Mario Schneider (ed.): *México en la obra de Octavio Paz*. Vol. II: *Generaciones y semblanzas*. México: Era, 570-574 y 574- 584.
- PAZ, Octavio (1987b): 'Vuelta a *El laberinto de la soledad*' (1975), entrevista con Claude Fell, aparecida en *Plural*, 50 (noviembre 1975). En: Luis Mario Schneider (ed.): *México en la obra de Octavio Paz*. Vol. I: *El peregrino en su patria: Historia y política de México*. México: Era, 224-254.
- PAZ, Octavio (1985 [1950]): *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PORTAL, Marta (1981): *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RABADÁN, Antoine (1985): *El luto humano de José Revueltas o la tragedia de un comunista*. México: Domés.
- RANCIÈRE, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Trad. por Cristóbal Durán. Santiago de Chile: Arces-Lom.
- REVUELTAS, José (1985a): *Obras completas*. Vol. 2: *El luto humano*. México: Era.
- REVUELTAS, José (1985b): *Ensayos sobre México*. México: Era.
- REVUELTAS, José (1983): *El apando y otros relatos*. Edición de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. Prólogo de Octavio Paz. Madrid: Alianza Editorial.
- REVUELTAS, José (1980 [1962]): *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*. México: Era.
- REVUELTAS, José (1956): *El realismo en arte*. México: Talleres de Impresiones Modernas.
- RUIZ ABREU, Álvaro (1992): *José Revueltas: Los muros de la utopía*. México: Cal y Arena.
- SAINZ, Gustavo / Jorge Ruffinelli / Marilyn R. Frankenthaler (1977): *Conversaciones con José Revueltas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- SHALDON, Helia A. (1985): *Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas*. Oaxaca: Oasis.

## **El poema crítico: una secuela de Octavio Paz en cuatro poetas mexicanos contemporáneos**

**Jacobo Sefamí**

(University of California - Irvine)

UC-Mexicanistas

### **1.**

Es inevitable pensar que hay ciertos escritores que tienen un gran peso en las literaturas que se producen en sus países. César Vallejo en Perú; Borges y Gironde en Argentina; Neruda, Mistral y Huidobro en Chile; Darío en Nicaragua; Martí, Guillén y Lezama Lima en Cuba; y, por supuesto, Paz en México, conforman literaturas inevitables que despiertan todo tipo de reacciones, que van desde la adulación hasta el rechazo. Así, y dado el tema de este dossier, se me ocurrió que habría que estudiar la secuela de Paz en los poetas mexicanos contemporáneos y pensé en una premisa disyuntiva: pazicistas o pazicidas (así se titulaba mi versión inicial), es decir, los que aman y siguen a Paz, frente a los que lo odian o quieren realizar un parricidio. Por supuesto que es exagerado, no solo porque en ocasiones es muy difícil identificar claramente una influencia, sino también porque en los poetas actuales convergen muchísimas lecturas, además de que su visión de Paz no necesariamente se sitúa en los extremos.

Asimismo, si supusiéramos una presencia de Paz en los poetas mexicanos contemporáneos, habría que preguntarse de cuál Paz, puesto que hay varias transiciones notables en su poesía; ¿el más surrealista, de *Libertad bajo palabra*, *Águila o sol*, *La estación violenta* o *Piedra de sol*; el experimental, en *Salamandra* y *Topoemas*; el que incorpora la filosofía del tantrismo en *Ladera Este* y *Blanco*; el más autorreflexivo y autobiográfico en *Vuelta* y *Pasado en claro*; el que dialoga con pintores en 'Visto y dicho' de *Árbol adentro*, o el Paz final, que reflexiona acerca de su propia muerte? A la vez, surge la pregunta: ¿habrá pautas o rasgos comunes en toda la obra de Paz?

A pesar de las transiciones antes anotadas, dos constantes parecen ser paradigmáticas: la conciencia de la escritura, es decir, el poema crítico en donde impera una reflexión continua acerca del lenguaje; y el diálogo de un yo con un tú femenino, en una poesía amorosa que va desde el lirismo juanramoniano de *Luna silvestre* (1933, el primer libro publicado, del cual quiso desprenderse), hasta la 'Carta de creencia' (el último poema de *Árbol adentro*), en donde la poesía resplandece, brota, desde la amada. En este sentido, la poesía de Paz dirime dicotomías, antítesis, que se plantean en diversas formas: poesía de soledad / poesía de

comunidad, mito / historia, tiempo circular / tiempo lineal, analogía / ironía, etc. Su poesía anhela borrar las diferencias, la disolución de los pronombres, encontrar la unidad perdida o lo sacro como modo de enfrentar la crueldad y la miseria de la existencia.

Su planteamiento acerca del lenguaje está desarrollado a lo largo de muchos de sus escritos sobre poesía. En 'Los signos en rotación', uno de sus ensayos célebres, Octavio Paz define su noción del "poema crítico":

Poema crítico: si no me equivoco, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación. La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, de ser el absoluto, se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema (ningún acto, inclusive un acto puro e hipotético: sin autor, tiempo ni lugar, abolirá el azar) –salvo si el poema es simultáneamente crítica de esa tentativa. La negación de la negación anula el absurdo y disuelve el azar (Paz 1967: 271).

Y más adelante:

[...] la noción de poema crítico entraña la de una lectura y Mallarmé se refirió varias veces a una escritura ideal en la que las frases y palabras se reflejarían unas a otras y, en cierto modo, se contemplarían o leerían (ibíd: 273).

Paz coloca la actitud crítica como el rasgo que divide a los antiguos de los modernos. Ese cobrar conciencia hace que la poesía esté corroída por la ironía, aun cuando intenta irradiar luz, analogía o unidad entre las cosas. Si la analogía es, como dice Paz, "la visión del universo como un sistema de correspondencias y la visión del lenguaje como un doble del universo" (Paz 1974: 10), la ironía es la conciencia de la modernidad que rompe el encanto y hace que el lenguaje se tenga que enfrentar a sí mismo.

En sus ensayos, Paz se esfuerza por analizar estos rasgos; ya sea en referencia al Modernismo (en alusión directa a Rubén Darío), al romanticismo, al simbolismo o a la vanguardia, concibe esa actitud como elemento fundamental de la poesía moderna occidental. Incluso, va más allá, y dice que el *Primero sueño* –al ser un poema barroco que niega al barroco– prefigura la poesía moderna "que gira en torno de esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no-revelación. En este sentido *Primero sueño* se parece a *Le Cimetière Marin* y, en el ámbito hispano, a *Muerte sin fin* y *Altazor*. Se parece, sobre todo y ante todo, al poema en que se resume toda esa poesía: *Un coup de dés*" (Paz 1982: 500).

## 2.

Con esto en mente, pensé en varios libros de poetas mexicanos contemporáneos que conciben la crítica del lenguaje como uno de sus tópicos medulares. En México, quizá más que en cualquier otro país latinoamericano, sigue habiendo una obsesión en el cuidado del lenguaje.

No creo que necesariamente sea un legado de Octavio Paz (desde Sor Juana, pasando por los modernistas y López Velarde a los Contemporáneos, ha sido una constante), pero fue Paz el que más lo enfatizó (véase su prólogo a *Poesía en movimiento*). Es por ello que hay pocos poetas desenfadados (por ejemplo, los Estridentistas fueron marginados del canon y son pocos los críticos –Luis Mario Schneider, Evodio Escalante y algunos más– que los rescatan), vocingleros, de mal gusto, o simplemente desentonados.

En la encuesta realizada a escritores nacidos entre 1965 y 1978, para *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela (2002), Octavio Paz aparece como el poeta mexicano preferido de todos los tiempos con 30 menciones; le siguen José Gorostiza (28), Ramón López Velarde (28), Xavier Villaurrutia (25) y Sor Juana Inés de la Cruz (23). Mucho menos citados aparecen, hacia el final, Jaime Sabines (10), José Emilio Pacheco (6), Rubén Bonifaz Nuño (5) y Efraín Huerta (5), poetas que representarían posturas disímiles.<sup>1</sup> En todo caso, la preferencia del quinteto inicial refrenda la noción (recriminada por Neruda en 1943, en un pleito con Paz que polarizó la discusión acerca del escaso compromiso político en los poetas mexicanos)<sup>2</sup> de una línea continua que prefigura el rigor y el cuidado del lenguaje como medida de calidad que se impone sobre otras variantes.

Como quiera que sea, y considerando ese aspecto del poema crítico, me referiré, concretamente, a *Cantáridas* (1999), de Elsa Cross (1945); *Negro marfil* (2000), de Myriam Moscona (2000); *Basalto* (2002), de Rocío Cerón (1972); y *Wide screen* (2009), de Víctor Cabrera (1973).<sup>3</sup> Lo primero que habría que decir es que, aunque se conciba en todos ellos la actitud crítica, sus propuestas son muy diversas. De la poesía de intensa búsqueda espiritual (Cross), a la inserción y diálogo con los silencios en los blancos de la página (Moscona), a la explosión como origen que deriva en una nueva planicie del lenguaje (Cerón), al diálogo entre imagen y palabra que se concibe como un espacio (Cabrera), cada uno de estos escritores explora la conciencia de la escritura dándole un giro particular a su búsqueda.

### 3.

---

<sup>1</sup> Véase Bravo Varela / Lumbreras (2002: 402s).

<sup>2</sup> Pero, al igual que en su primera entrevista concedida unos días después de llegar a la capital tres años antes, ahora la parte más explosiva estaba reservada para la poesía mexicana: "De la misma manera que creo que los agrónomos y los pintores son lo mejor del México actual, considero que en poesía hay una absoluta desorientación y una falta de moral civil que realmente impresiona. Los poetas, con raras excepciones, se han quedado atrás en la lucha que los pintores mexicanos, con errores y con grandezas, vienen manteniendo vigorosamente" (Prats 1943: 24). Véase también Stanton (2009).

<sup>3</sup> La lista puede ser mucho más amplia; pienso en *Migraciones*, de Gloria Gervitz; *El ser que va a morir*, de Coral Bracho; *Incurable*, de David Huerta; *Errar*, de Eduardo Milán; *Contracorriente*, de Tedi López Mills; o *Litane*, de Alejandro Tarrab, entre muchos otros.

La reflexión crítica acerca del quehacer poético está dada ya desde el título del poemario de Elsa Cross: *Cantáridas*. La cantárida remite a una mosca de color verde brillante o azulado, de la cual se consigue un polvo al machacar los élitros, es decir, las coberturas de las alas de los insectos adultos. Ese polvo es usado medicinalmente como diurético, pero sobre todo como un afrodisíaco; a la vez, su consumo es muy riesgoso porque cuando se sobrepasa la dosis se convierte en un veneno que mata. Así, las cantáridas tienen esa múltiple referencia: mosca-insecto, riesgo, placer y muerte. Añádase a ello que cantárida remite, necesariamente, al verbo cantar, aunque no tenga etimológicamente nada que ver con el canto (la palabra viene del griego, *cantaris*, que se refiere al nombre científico del insecto, *cantharis vesicatoria*). Para un poeta, una palabra va mucho más allá de su estricto significado directo. Las cantáridas, así, también remitirían al canto y, con ello, a la poesía y al lenguaje. Por ello, si pensamos en las asociaciones de riesgo, placer y muerte, desde la perspectiva poética, entonces tendríamos que añadir los juegos entre palabra y silencio como producto del juego que consiste en incitar a la voz, con la conciencia de que aquello que le da aliento vital también la puede aniquilar. La celebración también deviene en una negación. El libro incluye 24 poemas breves que remiten a veces al consumo de la sustancia. Por ejemplo, el número 2 dice: "En las ruinas desiertas/ secas cantáridas/ cáscaras/ escaldaduras// rostros de acíbar/ en la lengua" (Cross 1999: 10). En ese ingerir hay un sabor amargo que se sabe inevitable en la procura del placer y del estallido del lenguaje; el número 6 alude a la palabra como resultado de la provocación: "Palabra/ sangre seca en la roca/ hilos de voz// en la lengua palpita/ va y viene/ estalla/ es semen y luz// brilla desnuda" (ibíd.: 14). Esa aparición como efecto de la droga cobra un sentido espiritual de iluminación. Al final, el lenguaje es destruido por las propias criaturas que le dieron ánima. En el último texto se lee: "Todo desaparece/ en una luz adentro// el silencio devora las palabras/ como insectos pequeños/ cantáridas" (ibíd.: 32).

#### 4.

El libro de Moscona, *Negro marfil* (2000), es muy distinto en todos sentidos; es un volumen que juega mucho más con los espacios de la página. En la tradición de *Un golpe de dados* de Mallarmé y *Blanco* de Paz, Moscona propone un poema hecho a base de frases (o palabras) dispuestas en la página de muy diversas maneras: en dos columnas, como diálogo; al centro; en párrafos escritos en prosa; con palabras cortadas; y finalmente se incluyen reproducciones de algunas frases escritas a modo de graffiti sobre paredes con pintura carcomida, pero la escritura sobre la pared es casi indescifrable porque, además de que en ocasiones es borrosa, se reproducen las imágenes en su reverso, como si se vieran a través de un espejo. Casi como

respuesta a Paz, Moscona contrapuntea el blanco con el "negro marfil", el color negro que se obtiene quemando un material blanco, el marfil. Como dice Soledad Bianchi en la solapa, "importa privilegiar la mezcla, las combinaciones, como vocean título y epígrafes ['Gloria a Dios por las cosas de color mezclado' y 'guarda/ ahora su todo en dos rebaños, dos rediles – negro, blanco'; ambos de Gerard Manley Hopkins]; a más de inventar y descubrir reflejos, rebotes y ecos; contactos no lineales,... y el ojo mira, ve, dibuja y escribe; y el lápiz se hace pincel" (Bianchi 2000: s.p.). Como en 'Piedra de sol', los versos iniciales reaparecen al final, pero la diferencia es que Moscona repite, al último, el reverso de la primera página, casi como si se leyera en forma de palíndromo de frases (no de letras): de atrás para adelante, ocupando cada una de las frases el espacio opuesto del principio.

Por las imágenes y por las constantes alusiones a la frustración expresiva, se entiende que el poema es crítico de sí en cuanto se sabe como una exploración de los tintes mezclados, las manchas que nublan toda claridad y los negativos de las letras que promueven la idea de una rebelión a través de inscripciones cifradas. Al final de la primera parte del poema, se lee:

De derecha a izquierda                      Como escritura hebrea  
El corazón hacia la orilla                      (la inocencia)

Costillas abiertas  
Al fondo veladuras con el nombre

Resistir  
(Moscona 2000: 50)

Y después, en la página opuesta, se inscribe debajo cinco veces una misma palabra, con la tinta corrida, puesta en su reverso, leyéndose efectivamente como si se tratara de letras en hebreo:



Imagen 1: "Resistir" en 'Piedra de sol' (Moscona 2000: 51).

Se trata de la última palabra, "Resistir", que aparece como si fuera una marca de protesta, de consigna política que quiere subordinarse (varias veces en el poema se hace referencia a un país con cisuras, sufriente, y aun se incluye la noción de que hay represión: "nos daba miedo hablar con la verdad"). Así, el decir de *Negro marfil* acude al fragmento con la conciencia de que el "blanco" del discurso inteligible es una frustración y sólo se puede aspirar a lo jaspeado del carbón de la tinta que se corre y oculta un sentido unívoco. En la última página, Moscona agrega una especie de coda que va acompañada por otra imagen. Las líneas finales concluyen "Estaba el blanco abrazado al labio del querer hablar/ Dios/ Un ojo rasgando la niebla" (Moscona 2000: 88).

## 5.

Si *Negro marfil* logra integrar la experiencia vanguardista para buscar el efecto pulverizador de la incidencia del tiempo y la mezcla de colores y de lenguaje (la mancha) como evidencia de que la búsqueda de la analogía ha derivado en una fuga, en *Basalto* (2002), Rocío Cerón acude a la roca volcánica como modo de generar una nueva planicie, un contorno del lenguaje que se hace en la medida en que su génesis se origina en la destrucción. Construido con versos en redondas e itálicas (y a veces con palabras entrecortadas), que se desdoblan en dos o en tres en la misma línea, el poema emite así una polifonía de voces (y de lecturas) que, a manera de pliegues, se doblan y desdoblan en la página. Cerón continúa la veta neobarroca del verso largo y acompasado de Lezama Lima, también presente en algunos poemas de *La estación violenta*, de Paz, además de continuar en tono, ritmo, lenguaje y construcción metafórica la experiencia renovadora de los primeros dos libros de Coral Bracho. Publicado en formato grande, *Basalto* (Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen) es un intento de recobrar el esplendor a partir del caos de una erupción primigenia.

Dado que el poema se gestiona a partir de una piedra, la asociación de basalto y barroco se hace idónea. Severo Sarduy explica el origen del vocablo:

[...] del barroco perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular –del portugués *barroco*–, del áspero conglomerado rocoso –del español *berrueco* y luego *berrocal*–, y más tarde, como desmintiendo ese carácter de objeto bruto, de materia basta, sin factura, *barroco* aparece entre los joyeros: invirtiendo su connotación primera, ya no designará más lo inmediato y natural, piedra o perla, sino lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre (Sarduy 1987: 149).

Este doble movimiento del origen de la palabra *barroco*: su forma irregular, su excentricidad, su tendencia –quizá– a lo monstruoso y deforme; y, por otra parte, la apropiación de una técnica de extremo cuidado, de composición finísima y en complejo elaborada, tiene vigencia al leer *Basalto*.

*Basalto* es el resultado de una erupción, de un desmoronamiento. Ese es el sentido de origen que anticipa la primera parte del poema: "Justo en el centro, en un tiempo preciso, entre oscuridad y luz/ se partió el universo, de ahí el mundo habitable, de ahí el hombre" (Cerón 2002: 11). Aunque no se trata de una cita, la noción se adapta a la teoría cosmológica del *Big Bang*, que presupone que el universo fue creado por una gran explosión, según la reseña el propio Sarduy en *Nueva inestabilidad*, trazando un paralelismo entre el barroco del siglo XVII y el del siglo XX.

En *Basalto* atendemos al lenguaje diseminado, como de erupción volcánica, lenguaje-lava que se disgrega en la página, se despliega horizontalmente conformando sus propias (y nuevas) planicies; como dije con anterioridad, con versos dobles (o a veces triples) sobre la misma línea, voces que se escuchan cerca y lejos, en tiempo y en espacio, ecos, resonancias del lenguaje que se espejea, crítica de la palabra imposible, dispersa, manchas de un origen incierto.

*Basalto* está dividido en cinco partes o secciones: Basalto, Soma, Vesania, Sabara y Vacío. Según Jaime Moreno Villarreal, Cerón

ha intentado el poema largo y total, cuya factura contrahace una creación cósmica, sugiere o narra el surgimiento de un ser de hueso, el hombre, su ascensión del cuerpo, su hallazgo del amor, su caída y pérdida del paraíso (no por el pecado sino por la locura), su exilio en el desierto y su recomienzo en el mundo despoblado (Moreno Villarreal 2002).

Si el poema comienza con una explosión que lo destruye todo para gestar su origen, termina en el despoblado, en el vacío, en la desolación, otra vez el cero o la nada; la secuencia de basalto (piedra) a soma (cuerpo), a vesania (demencia) a sabara (niebla ligera) al vacío, podría ser una configuración de la desaparición del ser, como en el célebre verso de Góngora: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada", aunque esta comparación, si bien vaga, sirva tan solo para mostrar los estados por los que transita el lenguaje, transformaciones de los seres y las cosas, y no para sostener propiamente la historia del tránsito de *Basalto*.

La primera parte se inicia con una cita (juego donde irradia el espejeo intertextual) que refrenda la aparición del cuerpo a partir de la destrucción (¿de quién?, ¿de Dios?). Como está escrito: "*de mis astillas, de la ceniza de mis pensamientos, del último eco de mi nombre, será el fémur.*" (Cerón 2002: 13).

La noción de que el lenguaje lo antecede todo tiene resonancias bíblicas; también la idea de la aparición del hombre a partir de lo informe (el lodo) o como sinécdoque del cuerpo (la costilla) está presente en esta frase que lo inventa todo, no sólo con origen en la palabra, sino también en la destrucción y la muerte. La selección del fémur (otra sinécdoque, pero ahora invirtiendo la génesis bíblica; no del hueso al cuerpo, sino el cuerpo como hueso) como

emblemático del cuerpo humano (el hueso más largo y grueso del esqueleto) enfatiza una forma rígida que se podría parangonar con la dura roca volcánica del título.

En la página inicial del poema encontramos una construcción sintáctica que corta la oración para insistir en una frase que matiza las procedencias, los orígenes (ritmo basado en la repetición de la preposición "de") ¿del mundo? y culmina con el basalto, como resultado de ese sinfín de posibilidades. Allí mismo aparece también la reflexión metapoética: "de esto y lo antes dicho *porque el poema es siempre el mismo y lo será / y a su vez se despliega en voces y es inagotable*" (Cerón 2002: 13). Los versos, de ese modo, se autorreflejan y presuponen una conciencia de su propia creación.

## 6.

*Wide Screen* (Cabrera 2009) retoma la experimentación con la poesía visual; y asume, desde su formato (como si se tratara de una pantalla ancha), un diálogo con el lenguaje cinematográfico. En la última página del volumen, se señalan las películas de Jim Jarmusch como el intertexto fundamental de su poemario. Cabrera juega con el tema del encuadre, lo que está dentro y lo que se deja fuera, lo liminal y lo fronterizo, los límites de la pantalla ancha; procura inventarse su propia sintaxis para escribir poesía como si fuera cine. La sintaxis deriva de sus múltiples maneras de representación. Doy algunos ejemplos: 1) cajas negras de diferente extensión, con letras en blanco, a veces usando sangrías, donde cada caja negra podría conformar una oración completa; 2) las cajas negras pueden estar conformadas por varias líneas o versos (como las seis, que aparecen en la página 10), lo que significaría una cierta unidad de sentido; 3) cajas separadas por un gran espacio en blanco (ibíd.: 11); 4) una secuencia de cajas que simulan una tira de fotogramas (también implicando el corte de la cinta, como si se mostrara el trabajo de edición de cine), donde se incluyen palabras en unas, pero en otras sólo son cajas negras sin texto; 5) pequeñas cajas que contienen una sola letra; 6) la tercera sección invierte el formato e incluye la página en negro, las cajas en blanco, con letras en negro; etc. Como escritura heredera de la vanguardia, *Wide screen* evita, en su mayor parte, los signos de puntuación (no hay coma, punto y coma, o punto). Sí aparecen preponderantemente los dos puntos (reminiscente del estilo de Octavio Paz, cuya poesía además influye de otros modos en el volumen), los paréntesis, los guiones y, en menor medida, los signos de interrogación, las barras, los corchetes y (como en la vanguardia) elementos propios de las matemáticas. Se usan los espacios o los blancos para indicar pausas en la lectura. También se incorpora vocabulario propio del cine, como "travelling", "zoom in", "disolvencia", "encuadre", "plano oblicuo", "escena", "profundidad de campo", "diafragma",

etc. El ritmo está dado por una enunciación en general breve y entrecortada, que acumula frases en su mayor parte completas y muchas veces aforísticas o proverbiales (aunque en parte critican su propia manufactura): "Buscar un paraíso es acaso otra manera de perderse" (Cabrera 2009: 14), "como si sólo en el desplazamiento hallara certidumbre" (ibíd.: 14), "el lenguaje sólo dicta su naufragio" (ibíd.: 14), "la belleza es visible por su ausencia" (ibíd.: 15), "ajusta tu sed al tamaño del abismo" (ibíd.: 23), etc.

La primera parte de *Wide Screen* tiene como título 'Nowhere'. Como señalé antes, hace referencia a la película *Stranger than Paradise* ("Más extraño que el paraíso"). Lo primero que llama la atención es precisamente el título mismo de la sección (evoca la frase "This is nowhere", pronunciada en el filme) casi intraducible al español. Aunque se pudiera decir "en medio de la nada" o "en medio de ningún sitio" o la también divertida frase "donde el diablo perdió el poncho", "Nowhere" es utilizado por Jarmusch como una crítica del supuesto "sueño americano", en oposición a "paraíso" (en el filme, los tres protagonistas viajan a Florida pensando en el paraíso, pero al llegar se dan cuenta de que el sitio es igual a muchos otros en Estados Unidos): el espacio remoto, despoblado; el sitio aburrido, tedioso, sin chiste, donde nadie quiere estar. Así lo interpreta el propio Cabrera en su poema: "Helsinki Nueva York Los Ángeles o Roma: / todos los caminos conducen al hastío / Y es gracioso visitas un lugar nuevo y todo luce igual: / lo mismo Budapest que Cleveland Ohio: / la canción monótona del frío la arenga del invierno repetida / Las aves imaginan mejores migraciones" (Cabrera 2009: 10). En sus notas sobre el filme, Jarmusch apunta acerca de su propósito de hacer que los tres sitios de rodaje (Nueva York, Cleveland, Florida) parezcan semejantes:

Even though these locations each have a very different feeling, we accentuated the sameness through lighting, filtration, and composition of shots. Of course, filming in black & white enabled us to eliminate information (color) that was not necessary to our story. In the end, the effect of the cinematography and the form of the film, suggests a photo-album, where individual photos are surrounded by black spaces, each one on a different page (Jarmusch 1984: s.p.).

La película juega en su secuencia temporal con 67 escenas separadas en cada caso por un fotograma en negro, que sirve para enfatizar su fragmentariedad. El poema dialoga con el filme también a través del contraste del blanco y negro, y con los límites en la "caja tipográfica" que simula la pantalla ancha (en ocasiones, con la cámara fija, el personaje se puede trasladar a lo largo de la pantalla saliendo fuera de encuadre); juega también a adivinar un espacio enorme (un lago congelado en Cleveland) en que no ocurre nada. Es justamente ese aspecto, el que enfatiza Jarmusch: la película carece de "trama"; los personajes no parecen tener propósito, deambulan, transitan en escenarios inocuos, reafirmando un *ennui* que se recrea en el simple viaje. Además, *Stranger than Paradise* insiste en la idea de la extranjería,

puesto que dos de sus personajes son húngaros (el protagonista que lleva diez años viviendo en Estados Unidos; y su prima Eva de 16 que llega de Budapest para quedarse unos días en su casa), lo que enfatiza su posición irónica con respecto al supuesto "sueño americano" (la primera parte del filme se titula 'Nuevo Mundo'; es irónico el propio nombre Eva, que viaja a Estados Unidos y luego va en busca del paraíso). Cabrera hace su propia lectura de esta articulación a través de una simulación visual. Por ejemplo, en la página 12 aparece un cuadro negro, con la frase "no pienses", luego otro cuadro negro sin palabras, luego otro que dice "no te muevas", otros dos negros y finalmente otro con la frase "no respires". Como si se tratara de una imitación de la secuencia quebrada en que se relata el filme, el poema también se carga de cuadros negros sin palabras, remitiendo a las pausas o a los silencios que aletargan el filme y que el poema intenta refrendar.

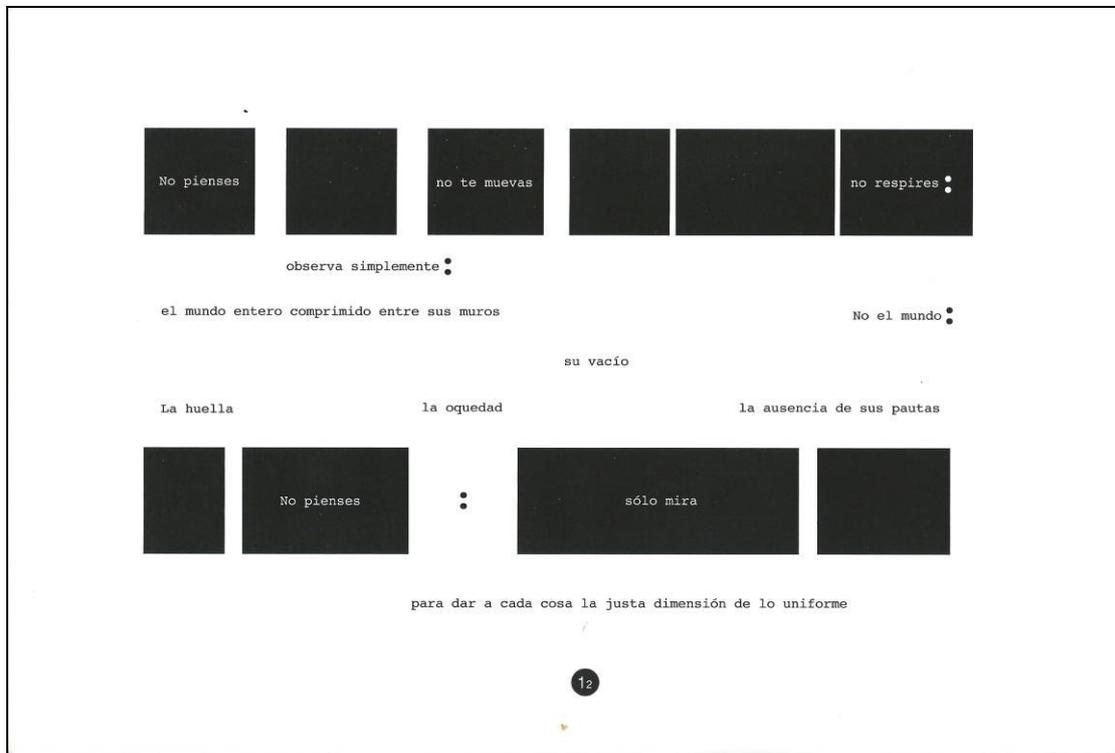


Imagen 2: 'Nowhere' (Cabrera 2009: 12)

Esa secuencia textual tendrá como culminación un rectángulo negro grande en la página impar siguiente, aludiendo al paisaje que borra sus diferencias (el lago congelado de Cleveland o el páramo gris aledaño a un motel en Florida): "La toma tangencial el plano oblicuo la sombra decantada en las aristas de un espejo fragmentario cuyas esquirlas repitieran la misma escena con mínimas variantes" (Cabrera 2009: 13).

Si el libro entero de Cabrera diserta sobre lo visible (en un espacio ancho, pero constreñido) o lo invisible, las secciones finales enfatizan el juego de las antítesis: "El vacío

es la forma", "La forma es el vacío"; "the outside is in", "the inside is out"; "una especie de ascenso cuesta abajo", "un monótono caer en la altura" (Cabrera 2009: 38). Como el ying y el yang, el lado positivo y el negativo, la reflexión acerca de la mirada incluye también su bienestar, su dicha: "una nube de pájaros cruza lenta la pantalla/ Su tránsito describe otra versión del infinito:/ avanza/ va/ regresa/ hace una pausa" (ibíd.: 58). Reminiscente del inicio de *Piedra de sol*, el poema acude al movimiento, la secuencia que por su circularidad adquiere placidez. Si el cine es el fotograma múltiple que produce el efecto temporal del movimiento, la poesía quiere congelar la imagen, fijar el recuadro en su estatismo; en ese cruce entre lo fijo y lo fugaz, en esa instancia en que se retrata la inmensidad y su devenir, el poema es la película que se aquieta para contemplar la luz que fabrica la ilusión de su reflejo: "De todo queda un resto un remanente rumor de eternidad tan apenas perceptible como el segundo en blanco repentino/ que al anunciar el cambio de estación también enuncia/ la cercanía del fin el desenlace/ de lo que ya sin ser/ está yaciendo" (ibíd: 50).

## 7.

Aunque estos ejemplos mostrarían una cierta secuela paziana en la poesía mexicana actual, habría que pensar en libros que demostrarían pautas contrarias, desde los Estridentistas que lo antecedieron, hasta la línea bifurcada que coloca a Efraín Huerta (otro escritor nacido en 1914) en su vertiente social, política, antipoética, aunque en sus poemínimos también exista esa conciencia del quehacer; o la línea coloquialista que incluye, entre muchos otros, a Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño, José Emilio Pacheco, Ricardo Castillo y, más recientemente, José Eugenio Sánchez. En *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual* (Fabre 2012), que se concentra en poetas aun más jóvenes, nacidos en las décadas de 1970 y 1980, Luis Felipe Fabre hace alusión al reclamo que supuestamente provenía de algún poeta sudamericano (sin mencionar su nombre), de que "a la poesía mexicana le falta calle" (Fabre 2012: 7), para después presentar a nueve poetas que, según él, mostrarían un cambio de sensibilidad. Más que leer a Paz o Gorostiza, estos poetas reinventan la tradición mexicana releyendo a José Juan Tablada, Salvador Novo, los Estridentistas, Jaime Reyes, Mario Santiago y los Infrarrealistas (vía *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño), Abigail Bohórquez, Ulises Carrión y, sobre todo, Gerardo Deniz. Habría que agregar, además, que Fabre no acude propiamente a la muy interesante poesía que se hace hoy acerca de la violencia, con libros como *Los muertos*, de María Rivera; *Estilo*, de Dolores Dorantes; *La reclamante*, de Cristina Rivera Garza; *Cabezas*, de Juan Carlos Bautista; *Antígona González*, de Sara Uribe; *Carteles*, de Román Luján; o el trabajo de intervención, el *Anti-Humboldt*, de

Hugo García Manríquez, que toma el Tratado de Libre Comercio, resaltando ciertas palabras o frases que se convierten en una lectura que desmonta el documento. De algún modo, al ningunear a Paz, se convierten en los verdaderos pazicidas, para los que Paz ya no representa un modelo al que tienen que confrontar.

## **Bibliografía**

BIANCHI, Soledad (2000): 'Texto en la solapa del libro'. En: Myriam Moscona: *Negro marfil*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

BRAVO VARELA, Hernán / Ernesto Lumbreras (2002): *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México: CONACULTA.

CABRERA, Víctor (2009): *Wide screen*. México: Bonobos Editores.

CERÓN, Rocío (2002): *Basalto*. México: Ediciones Sin Nombre / Conaculta.

CROSS, Elsa (1999): *Cantáridas*. México: Ediciones Sin Nombre / Juan Pablos Editor.

FABRE, Luis Felipe (ed.) (2012): *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.

JARMUSCH, Jim (1984): 'Some notes on stranger than paradise'. En: <http://jimjarmusch.tripod.com/notes.html> [21.12.2012].

MORENO VILLARREAL, Jaime (2002): '*Basalto*, de Rocío Cerón'. Texto manuscrito.

MOSCONA, Myriam (2000): *Negro marfil*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

PAZ, Octavio (1967): *El arco y la lira*. 2ª. ed. México: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio (1974): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix-Barral.

PAZ, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.

PRATS, Alardo (1943): 'Un poeta levanta la voz. Visión poética del nuevo mundo'. En: *Hoy*, 337, 7 de agosto.

SARDUY, Severo (1987): *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

STANTON, Anthony (2009): 'Pablo Neruda y Octavio Paz: encuentros y desencuentros'. En: *Escritural* 1, marzo.

## Reseñas

Chiara Donà

(Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

Oswaldo Estrada (2014): *Ser mujer y estar presente: Disidencia de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: UNAM, 308 páginas.

Oswaldo Estrada es profesor de literatura en el Departamento de lenguas y literaturas romances de la University of North Carolina (Chapel Hill) y también editor de la revista *Romance Notes*. En este libro se ocupa de nueve escritoras mexicanas nacidas en diferentes épocas del siglo XX, cuya obra representa cuestionamientos al sistema patriarcal, así como la exclusión a la que las mujeres han sido relegadas desde siempre en muchos ámbitos de la vida, sobre todo el intelectual.

A pesar de sus diferentes estilos de escritura y de recurrir a diferentes géneros literarios, estas autoras tienen en común la capacidad de crear espacios discrepantes con la cultura dominante. Su escritura va a contracorriente ya que se tiene que enfrentar a un discurso hegemónico que aún tiene pautas coloniales y que sigue marginalizando a las mujeres. Estrada hace hincapié en que las autoras analizadas no solo han cuestionado a través de sus escritos las representaciones de género, sino que han abordado otros temas, como por ejemplo la exclusión étnica, la otredad en general, la marginación, la sexualidad y la lucha por la profesionalización de la escritura femenina, entre otros. El autor resalta además el vínculo estrecho que hay entre escritura y cuerpo, enfatizando que escribir es un acto de reconocimiento y apropiación del cuerpo femenino, y es también una forma de plasmarlo a través de las transgresiones a modelos impuestos de la cultura patriarcal.

El libro se inicia con una introducción detallada, en la que se habla de los rasgos generales de la escritura femenina en México vinculada genealógicamente a la de Sor Juana Inés de la Cruz y en la que se puede percibir el profundo conocimiento por parte del autor de las diferentes teorías feministas y de género. La parte principal se compone de nueve capítulos, en los que se desarrolla de manera individual la obra de cada autora. Los capítulos están a su vez reunidos en grupos de tres por temporalidad y afinidad temática.

Nellie Campobello es la única voz femenina de la Revolución Mexicana. Sus obras *Cartucho* y *Las manos de mamá* son originales por el estilo fragmentario y por la manera de representar la Revolución a través de los ojos de una niña y de los protagonistas olvidados, como las mujeres o los soldados, los cuales no son presentados desde su faceta heroica, sino desde la

perspectiva de la violencia y la fragilidad de sus cuerpos heridos. La figura de la madre es por un lado una figura activa y luchadora, casi mítica, por otro lado Campobello la presenta a través de imágenes fragmentadas, difusas, que ponen de manifiesto el rol marginal del sujeto femenino en la sociedad patriarcal mexicana. Asimismo otras figuras, como la coronela de la Revolución Nacha Ceniceros, que aparentemente tienen un rol activo, son condenadas al silenciamiento, a la sombra, a la exclusión y a la marginalidad.

El autor señala que también en la obra poética de Campobello se puede leer un discurso de crítica al patriarcado y al mismo tiempo se perciben varios momentos de empoderamiento del sujeto femenino. Interesante es la reflexión sobre el paralelismo de los personajes de Campobello con su propia desaparición física y el ninguneo adentro de las letras que ella sufrió por mucho tiempo.

En el capítulo sobre Rosario Castellanos (que versa principalmente sobre *Mujer que sabe latín ...*, *Balun Canán*, *Oficio de tinieblas* y *Ciudad Real*), se hace hincapié en el rol fundamental de la escritora chiapaneca para el feminismo en México. Castellanos pone en evidencia la exclusión de las mujeres de los círculos intelectuales y de los roles activos en la sociedad. Asimismo, el crítico señala la relación que Castellanos hace entre los sujetos marginados de la sociedad chiapaneca. Tanto los indígenas como las mujeres están atrapados en una sociedad de corte aún colonial que les quita toda forma de expresión y los condena al silencio. El silencio es uno de los elementos fundamentales que se relacionan tanto con la construcción del mundo femenino, como con la del mundo indígena. Por un lado el silencio delata la falta de voz y de la oportunidad de expresión de los personajes, su marginación y hasta anulación con respecto a las clases dominantes, por otro lado el silencio se hace elocuente, porque al revelar esta falta de voz, se convierte en una denuncia. De este modo Castellanos rompe el silencio al que las mujeres y los indígenas han sido condenados. En sus obras los personajes mudos recobran el uso de la palabra, primero a través de gestos, murmullos, fragmentos de palabras, hasta llegar a articular discursos lúcidos que se vuelven un instrumento de lucha y poder. Estrada logra a través de un análisis detallado de la obra de Castellanos mostrar de qué manera ésta señala la situación de marginación de mujeres e indígenas, y cómo poder sacarlos de la invisibilidad y el silencio.

En el ensayo sobre Elena Poniatowska, el autor destaca la peculiaridad de sus crónicas urbanas que ponen de relieve su compromiso social y su afán de dar voz a quien no la tiene. Tanto en *La noche de Tlatelolco* como en *Nada, nadie*, Poniatowska toma un rol secundario para dar espacio a quien vivió en primera persona dos hechos traumáticos de la historia mexicana: la matanza de Tlatelolco y el temblor que azotó la Ciudad de México en 1985 y que

derrumbó sus edificios e instituciones. Estos reportajes-testimonios junto a *Amanecer en el Zócalo* se pueden considerar una alternativa a la historia oficial ya que registran las voces que "casi nunca aparecen en las páginas oficiales de la historia" (91). Asimismo se pueden percibir las profundas desigualdades sociales de México, la falta de democracia, la indignación de los ciudadanos por el mal gobierno y la corrupción de los gobernantes. Se advierte también el carácter circular de la historia de México, como si la Ciudad de México estuviera condenada a la repetición de ciertos hechos históricos.

Boullosa es una de las escritoras que en sus obras rescata y manipula el pasado, sobre todo aquello que ha sido excluido y callado. Estrada toma como ejemplo la historia del emperador mexica Moctezuma contada en *Llanto*. En su ficcionalización de la historia, Boullosa rechaza tanto la versión de que los indígenas mataron a su gobernante, como la de que los culpables fueron los españoles, proponiendo una versión intermedia, mucho más compleja, que pone de manifiesto el carácter fragmentario de la historia presentada en los documentos escritos y que cuestiona de esta manera su valor de verdad absoluta. La escritora rescata así tanto la parte prehispánica, como la española en la construcción del discurso histórico, cultural y social de México, y al reescribir la historia deja abiertas muchas más posibilidades de interpretación de la identidad mexicana. El crítico ilustra las diferentes lecturas de la novela *Duerme*, en las que las metamorfosis del personaje principal, que llega a México en 1571, representarían, por ejemplo, diferentes valores culturales superpuestos y los diversos procesos de transculturación en México. Su punto de vista sobre la novela se centra más bien sobre la estratificación social y racial de la sociedad colonial denunciadas por el personaje principal, estructuras que aún persisten en el México contemporáneo.

En su capítulo sobre Mónica Lavín, Estrada menciona la figura de Sor Juana Inés de la Cruz como figura clave del feminismo mexicano y personaje fundamental e inspirador para todas y todos los intelectuales mexicanos. En *Yo la peor*, Mónica Lavín inventa cuatro cartas supuestamente escritas por la monja jerónima después de la *Respuesta a Sor Filotea* para problematizar temas ligados a la mujer intelectual a lo largo de los siglos y en la actualidad. Las cartas están dirigidas a la antigua virreina y protectora de Sor Juana, María Luisa Manrique de Lara, Marquesa de Paredes, y sirven, por un lado, para que Sor Juana se presente en su rol de intelectual y, por otro lado, para dar visibilidad a varias mujeres que formaban parte de su entorno y con muchas de las cuales Sor Juana tuvo conexiones literarias e intelectuales. Estrada cita a Sara Poot Herrera, que se refiere en este sentido a los numerosos romances que Sor Juana y sus amigas intercambiaron o a los *Enigmas* dedicados a las monjas portuguesas de la Casa del Placer, que en su propósito de hacer pensar transgreden las reglas de que las mujeres no

debían pensar.<sup>1</sup> Según el autor, las cartas ficcionales de Lavín presentan a Sor Juana como alguien que no ha sido doblegada por el poder eclesiástico y que puede reafirmar su voz en contra del intento de silenciamiento después de la publicación de *La Respuesta a Sor Filotea*. Además esto apoyaría las teorías de estudios más recientes sobre los últimos años de vida de Sor Juana, según las cuales la monja siguió estudiando y escribiendo, lo cual refuta su supuesta sumisión a los jerarcas de la Iglesia. Según Estrada, la ficcionalización de las cartas de Sor Juana propuestas en la obra de Lavín no hace otra cosa que "revalidar" la escritura contemporánea de mujeres que aun tienen que luchar con los límites impuestos por una sociedad que las marginaliza (163).

En el ensayo sobre Margo Glantz se pone de relieve la conexión que ella hace sobre escritura y cuerpo femenino, resaltando la importancia del deseo y el erotismo. En *Apariciones* Glantz compara la experiencia de dos monjas en su búsqueda de la perfección hacia su amor por Cristo con la de la narradora/escritora, que para prepararse a escribir realiza una serie de rituales que conjugan el deseo sexual con la inspiración intelectual. Asimismo borra los límites entre el amor místico y el amor profano yuxtaponiendo las experiencias de dos amantes (la narradora/escritora con su compañero de juegos eróticos) con las de dos monjas, cuyos ejercicios espirituales se centran en los flagelos del cuerpo, que procuran al mismo tiempo dolor y goce. Glantz se apoya en las teorías de Georges Bataille, que ve una conexión muy estrecha entre erotismo y muerte. Asimismo el crítico observa la capacidad de recrear de manera ficcional el misticismo femenino como una forma subversiva de escatimar el orden patriarcal, ya que "bajo el velo de la pasividad y la obediencia" (177) los personajes femeninos logran unir la sexualidad con la espiritualidad, campos vedados de manera activa a las mujeres, sobre todo en la época novohispana. Glantz, de esta manera, pone de manifiesto que el cuerpo femenino se vuelve escritura y, viceversa, la escritura se vuelve cuerpo capaz de manifestarse. El hecho de que la narradora/escritora se ordene a sí misma escribir ("escribe", "es hora de que escribas") es un llamado a hacerse presente. Al referirse a *Saña*, Estrada señala que la autora se apoya en una ética de la violencia y crueldad que agrede al lector para invitarlo a reaccionar. Asimismo hace hincapié en el tratamiento de temas aparentemente nimios para hablar de temas importantes, lo cual representa una de las características principales de la literatura de Glantz.

De Rosa Beltrán se resaltan los temas de sus ensayos que han cuestionado el rol marginado de la mujer en la sociedad mexicana. Destaca también su crítica a la discriminación de género presente en la literatura, ya que se siguen excluyendo de los cánones literarios a autoras claves como Rosario Castellanos, Elena Garro o Elena Poniatowska, solo para citar a algunas.

---

<sup>1</sup> Véase Poot Herrera (1999): *Los guardaditos de Sor Juana*, 155.

También en sus libros de ficción Beltrán trata el argumento de género añadiendo además temas actuales relacionados con esta problemática. En *El cuerpo expuesto* presenta las modificaciones del cuerpo a través de la cosmética y la cirugía, la compra-venta de órganos y los trastornos alimenticios. En *La corte de los ilusos*, parodia del breve reinado de Agustín de Iturbide, la autora no solo retrata la vida de personajes femeninos para darles un lugar en la historia, sino que pone en evidencia sus actos de transgresión en una sociedad opresiva y misógina, como por ejemplo el tema de la conspiración vista como un acto de liberación o la locura como un medio para poder vivir libre en una sociedad patriarcal. De *Amores que matan* (1996) se destaca cómo Beltrán deja hablar a una multitud de personajes femeninos, lo cual refleja una imagen plural de la mujer en el siglo XX, cuestiona la idea preconcebida de que todas las mujeres padecen las mismas opresiones de manera pasiva y subraya que también etnia, clase social, situación económica y educación juegan un papel importante. En este capítulo se enfatiza cómo a lo largo de su obra, tanto ficcional como ensayística, Rosa Beltrán presenta a sus personajes femeninos y a las escritoras sobre las cuales escribe como protagonistas y no como mera decoración o como 'extras' de la historia.

La naturaleza ambigua de la obra de Cristina Rivera Garza dificulta situarla en un lugar específico de la literatura mexicana, ya que en sus escritos se diluyen, por ejemplo, los límites entre historia y literatura o entre ensayo y novela. Asimismo en su obra se confunden todas las fronteras de género, de lenguaje, de espacio y de tiempo, lo cual la convierte en escritora transgresora por subvertir categorías fijas. En *Ningún reloj cuenta esto* la autora derruye todo rol preestablecido por la sociedad y se diferencia de esta manera de lo que denuncia Rosario Castellanos en *Mujer que sabe latín*, donde se presentan personajes femeninos sumisos, atrapados en las paredes domésticas y en su realidad, sin posibilidad de escape. Los personajes de Rivera Garza son, al contrario, combativos, atrevidos, transgresores. También en *La cresta de Ilión* se pone en tela de juicio la masculinidad y los roles de género apuntando a las teorías de J. Butler, de que hombres y mujeres están contruidos culturalmente y que además cada quién es responsable de la construcción de sí mismo (235). Los mismos cuestionamientos se hacen evidentes en *Nadie me verá llorar*, sobre todo en la protagonista Matilda, que al terminar voluntariamente primero en un burdel y luego en un manicomio pone el acento sobre el hecho de que solo es posible una vida libre saliéndose del orden moral y social. Igualmente en esta obra se hacen evidentes los mecanismos sociales para confinar en manicomios, cárceles, hospitales a los sujetos que no encajan con las reglas y los parámetros de la sociedad. Los cuestionamientos a la categoría binaria hombre/mujer se notan también en obras más recientes de esta autora que usa recursos diversos para lograr su propósito. En *La muerte me da*, por

ejemplo, el género policíaco se mezcla con el lenguaje poético y con referencias intertextuales a Alejandra Pizarnik para arrojar interrogantes sobre el cuerpo en general y el masculino en particular, cuestionando "las marcas y las señas externas que diferencian lo masculino de lo femenino" (247). El autor revela de manera clara y precisa todos los mecanismos que Rivera Garza utiliza para inquirir sobre el polifacético tema de los géneros.

El último capítulo examina a la más joven de las escritoras escogidas que se diferencia de las demás por no tratar temas de género, pero que de igual manera critica el orden patriarcal, las normas y el orden establecido, poniendo en tela de juicio el concepto de normalidad desde el punto de vista físico y psíquico. Guadalupe Nettel nos presenta en sus obras una serie de personajes con alguna "discapacidad" y pone de manifiesto la marginalidad de los que están condenados, ya que la sociedad los relega al mundo de la abyección. Además nos hace repensar el concepto de discapacidad, ya que es "el discurso de la normalidad que transforma al discapacitado en un problema" (261). En *El huésped* Nettel nos acerca al mundo de la ceguera y señala la diversidad de los que padecen esta enfermedad, para contraatacar la tendencia que tiene la sociedad a uniformarlos como "discapacitados". Los ciegos en la novela de Nettel compensan la falta de visión con otros sentidos y se hacen evidentes al mismo tiempo las múltiples maneras de ser ciego de los que tienen ojos que funcionan ("la ceguera de la mente, la del afecto, la del humor"; Nettel en Estrada 2014: 261). Al asumir su diferencia las protagonistas tanto de *El huésped* como de su última novela *El cuerpo en que nací* se oponen, por un lado, al concepto de discapacidad y a criterios establecidos de belleza y, por otro, esta conciencia representa un acto liberatorio que les confiere seguridad en sí mismas. El autor hace hincapié en que a través de la exploración de lo marginal y lo considerado "anormal", Nettel no hace otra cosa que ratificar la diferencia y la otredad. Además recalca la belleza que radica en la "imperfección", en la irregularidad, en la asimetría, proporcionándonos otras formas de ver la vida.

Oswaldo Estrada nos ofrece de manera detallada y acertada una muestra de la labor de algunas de las más destacadas escritoras mexicanas que con sus letras han logrado transgredir y cuestionar categorías fijas, desenmascarando las estrategias que han llevado a la marginalización de determinados sectores de la sociedad, como las mujeres, los indígenas o personas con "habilidades diferentes"<sup>2</sup>, además de poner en tela de juicio la historia oficial. El crítico enfatiza además la vigencia de la lucha de género, que muchas de estas autoras llevan a

---

<sup>2</sup> Precisamente se cuestiona el término "discapacitado" como una falta de capacidad desde el punto de vista de lo que se considera norma.

cabo en el ámbito de las letras y que se refleja en la inconformidad a los prejuicios y a la estigmatización de la literatura escrita por mujeres.

**Stephan Ruderer**

**(Westfälische Wilhelms-Universität Münster)**

Anne Huffschnid (2015): *Risse im Raum. Erinnerung, Gewalt und städtisches Leben in Lateinamerika*. Wiesbaden: Springer VS, 488 páginas.

Si bien desde hace muchos años Anne Huffschnid trabaja sobre la violencia, la memoria y lo urbano con un enfoque en México, también ha publicado numerosos textos sobre Buenos Aires. Por esta razón, el libro que se presenta constituye, en cierta forma, un balance de un trabajo de investigación de por lo menos una década. En esta publicación, la autora pretende seguir las huellas de memoria de la violencia en el contexto urbano de la Ciudad de México y Buenos Aires, reconstruir la legibilidad de los lugares de memoria, y analizar los conflictos sobre sus usos y sus interpretaciones. Huffschnid se pregunta cómo se inscriben los procesos sociales de memoria en las topografías urbanas, qué lugares e imaginarios se producen, qué vacíos o puntos ciegos quedan, y cómo coexisten los lugares de memoria en la cotidianidad de la ciudad. Para su análisis, concibe lo urbano como un palimpsesto público, donde la memoria de la violencia no se inscribe como algo estable y fijo, sino como capas cambiantes, efímeras y bajo la amenaza de conflictos permanentes. Se basa en un conocimiento profundo de la literatura teórica, donde combina la historia del espacio de Karl Schögl con estudios de las ciencias culturales sobre memoria y ciudad (entre otros, Huyssen, Nora y Didi-Huberman). De esta manera, parte desde un fundamento teórico bastante denso y bien elaborado.

La comparación entre Ciudad de México y Buenos Aires no se hace de manera sistemática. Huffschnid toma una experiencia como contracara para interrogar a la otra y, así, poder encontrar similitudes y diferencias que enriquecen el análisis.

Después de tres capítulos introductorios que contienen un acercamiento al tema, la presentación de las herramientas teóricas y del discurso, además del contexto histórico en que se desarrollan los procesos de memoria, el libro desenvuelve sus argumentos a través de tres accesos (divididos en tres capítulos principales). Trata de reconstruir el significado social de la memoria a través de los lugares de memoria, de los cuerpos de memoria y de las imágenes de memoria. En estos intentos, la autora se muestra muy atenta a los significados polivalentes, a las diferentes posiciones y funciones de memoria, y también a lo inseguro, a lo performativo y

a lo conflictivo de los procesos de memoria en el paisaje urbano. Esta polivalencia incluye también la interacción de los lugares, cuerpos e imágenes de memoria con la propia investigadora, quien tiene conciencia de las contradicciones de una investigación sobre un pasado traumático que no es el suyo. Por esta razón, en la narración se intercalan breves textos sobre sus experiencias, impresiones y emociones al momento de estar en un lugar de memoria, ya sea entrevistando a un sobreviviente, participando en una manifestación o analizando una foto mucho tiempo después de haberla sacado. Estos textos se transforman en un medio que le permite al lector seguir las reflexiones de Huffschmid de manera inminente y lo hacen pensar en las pequeñas contradicciones y grietas en el proceso de construir la narración sobre la memoria traumática. Junto con la variada muestra fotográfica que incluye el libro, estos textos permiten al lector acercarse a los lugares y protagonistas de la narración, por lo que representan una idea muy bien lograda.

En los capítulos principales, la autora lee a las dos ciudades como polos contrastantes en la memoria urbana de América Latina. En Buenos Aires, se está frente a una institucionalización avanzada, pero también ambigua, de la política de memoria en el espacio público, donde el Estado (a partir del 2003) ya no constituye el enemigo, sino que es considerado como un aliado por los protagonistas de la memoria (sería interesante reconsiderar este juicio después del cambio de gobierno en Argentina a finales del 2015). La memorialización se ve como parte integral de la sociedad y está dirigida hacia instituciones como la justicia o los militares, en un proceso que marca una ruptura clara con el pasado violento.

En Ciudad de México, por el contrario, todavía domina un imaginario represivo de continuidad e impunidad, donde la violencia del pasado y la violencia actual se entremezclan, y donde los actos de memoria se dirigen hacia la gente, la sociedad, para crear conciencia del problema.

Mientras que en Buenos Aires los lugares de represión se transformaron en lugares de memoria, siendo marcados como lugares excepcionales (la autora se refiere, sobre todo, a los centros de tortura ESMA y Olimpo), en México, el supuesto centro de tortura más importante, el campo militar N°1, sigue en sus funciones militares y no existe como lugar de memoria, pareciendo más bien un fantasma en el paisaje de la memoria. A su vez, en la Plaza de Tlatelolco se superponen distintas capas de memoria (incluyendo el pasado colonial), por lo que la plaza funciona como un lugar performativo, donde se activa la memoria de la violencia política a través de manifestaciones, sin que por eso se establezca como un lugar central en la memorialización de México. Esta centralidad es adscrita por Huffschmid más bien a la Plaza

de Mayo en Buenos Aires que, por la ronda semanal de las Madres, se transforma en 'el' lugar de protesta y memoria de Argentina.

En su análisis sobre los lugares, ella también adjudica un gran significado a la materialización de la memoria en la justicia, ya que el reconocimiento jurídico de las desapariciones como crímenes (o no, como en el caso de México) tiene un fuerte impacto en la ampliación de la cultura de memoria. Al mismo tiempo, hace hincapié en que la lectura de los lugares de memoria nunca es estable, que las memorias son cambiantes y que, a veces, se ven desafiadas por otros actores, como los familiares de militares o de las víctimas del incendio de la discoteca Cromagnon en Buenos Aires.

Las diferencias entre Buenos Aires y Ciudad de México se vuelven visibles también en los cuerpos de la memoria. En este punto, la autora discute el rol de madres e hijos de las víctimas y de los sobrevivientes. Mientras las *Madres de la Plaza de Mayo* en Argentina se convirtieron en un símbolo importante de la política de memoria, las *Doñas* mexicanas no lograron construir un espacio de memoria relevante para la sociedad. Igualmente, las actividades de los grupos de memoria H.I.J.O.S., como los famosos escraches, tienen finalidades distintas: en Argentina fueron originalmente inventadas para acusar públicamente a los perpetradores de los crímenes. Sin embargo, se volvieron cada vez menos necesarias desde que el Estado cumple un rol más activo en la penalización del pasado. En México, los escraches van dirigidos hacia instituciones, como la Corte Suprema, ya que en el ambiente de impunidad reinante cumplen un rol más bien simbólico. La autora discute también el rol ambiguo de los sobrevivientes, que obtienen una autoridad innegable como fuente de la verdad, pero que se ven enfrentados a las dificultades de transmitir a otros las experiencias traumáticas que padecieron en carne propia.

En general, Huffschnid presenta un libro muy bien logrado, que hace reflexionar al lector sobre la compleja construcción de la memoria, gracias también al agudo sentido de autorreflexión sobre el propio rol de investigadora que ella plasma en el texto. Los lugares de memoria no se entienden como puntos de cristalización de una memoria oficial y purificada, sino más bien como centros conflictivos de una memoria en permanente proceso. En este sentido, el punto débil del libro lo constituye la poca consideración de la política oficial de memoria, ya que al enfocarse en los lugares, cuerpos e imágenes de la memoria, la autora deja un poco de lado el impacto de los intereses políticos sobre los conflictos de memoria. Como lo cambiante de la memoria siempre tiene lugar dentro de un contexto político, habría que considerarlo de manera más detallada para entender mejor algunos aspectos en los procesos de memorialización. No obstante lo antes dicho, cabe mencionar que el libro constituye un aporte significativo y profundo, que deja en claro que la memoria no solamente sirve para exorcizar

los traumas del pasado y producir sentido y seguridad para el presente, sino también para mantener lo inexplicable, lo molesto, para interferir en lo cotidiano y lo urbano, para producir grietas en el espacio ("Risse im Raum").