

ARTE Y AGONÍA EN LA NARRATIVA DE JOSÉ REVUELTAS

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filosóficas,
Universidad Nacional Autónoma de México

1. *El luto humano*, la segunda y mejor conocida novela del escritor mexicano José Revueltas, se abre con una descripción de la muerte, una muerte humanizada, que tiene cuerpo, rostro, color, sentada a la cabecera de una niña agonizante.

Una vez fallecida la niña, esta muerte hecha personaje desaparece de la novela y del resto de la producción narrativa de Revueltas. Sin embargo, no deja nunca de estar presente en las novelas y los relatos del autor; ya sea en los acontecimientos de la trama, como una atmósfera, como una metáfora, o como el objeto central de las reflexiones del narrador o de los personajes. El corpus narrativo revueltiano parece responder, en su totalidad, al deseo de esclarecer una interrogación sobre la finitud. Uno de los personajes de *El luto humano* expresa esta inquietud como:

el enigma eterno de conocer cómo responde el ser humano frente a la muerte, hecho tentador, magnífico y que atrae con poder inaudito (*El luto* 118).

La finitud es, pues, para este escritor, el hecho que define la condición humana. Y sus personajes protagonizan una vez y otra la muerte involuntaria, el suicidio, el crimen pasional, el asesinato por robo, el homicidio político. Dentro de este amplio repertorio, se presta una atención privilegiada a la situación de la agonía.

2. El autor tematiza el espacio de la agonía, en forma específica en tres relatos que constituyen una unidad de significado, y que alguna vez llevaron el mismo título.

El 5 de mayo de 1946, Revueltas publica en el diario *El Nacional* un cuento llamado «La frontera increíble», que luego incluiría en la colección *Dormir en tierra*. Al año siguiente, en el número de febrero de la revista *Letras de México*,

y también en *El Nacional* —el 8 de abril— publica otro relato con el mismo título, «La frontera increíble», que ingresaría a la misma colección de cuentos con el nombre de «Lo que sólo uno escucha».

Si bien el volumen *Dormir en tierra* sale en 1960, ya desde 1953 el autor había armado una primera versión. Esto fue antes de haber escrito el cuento «Dormir en tierra» que daría título a la colección. En la primera versión, los dos relatos mencionados aparecían como «La frontera increíble I» y «...II», respectivamente (*Dormir* 131-133).

Por otra parte, en el número correspondiente al verano de 1947 de la revista cubana *Orígenes*, el escritor publica otro cuento llamado, una vez más, «La frontera increíble», que tiene la anotación «México, D.F., diciembre de 1964». Revueltas no incluyó este relato en ninguna de sus colecciones, y los editores de sus obras completas lo incluyeron en el volumen póstumo *Las cenizas* (*Las cenizas* 322-323).

El primer cuento llamado «La frontera increíble» —*Dormir en tierra* (1960)— lleva un epígrafe de Paul Valéry que sugiere lo que la narración desarrolla, los momentos finales de la vida de un hombre. El epígrafe dice:

FEDRO: No oigo nada. Veo bien poca cosa.
SÓCRATES: Quizá no estés suficientemente muerto.
Paul Valéry, *Eupalinos o el Arquitecto*

(*Dormir* 37).

La atmósfera del relato está desde el título, el epígrafe y las primeras líneas, inscrita en el espacio del límite, del pasaje a la muerte. La narración empieza:

Nada alteraba el silencio recogido y humilde de la habitación. Los párpados quicuos del agonizante hacían pensar que su muerte iba a ser tranquila, sin sufrimiento, no como esas muertes angustiosas en que la casa se llena de terror y hay un deseo tremendo de que todo ocurra de una vez, sin transiciones, para que cese el espectáculo intolerable del moribundo que gime o grita como una encarnación del espanto (37).

La agonía se describe como una entrada al «reino de lo no revelado» (39), en la que empieza a desarrollarse en el hombre una nueva percepción que lo distingue y aleja de los demás. Los familiares que rodean al moribundo ansían que les dirija las últimas palabras y miradas; pero para él es imposible, pues ha adquirido una posibilidad de ver que no coincide con la de los otros hombres y ha descubierto un lenguaje nuevo que no le sirve para comunicarse con ellos.

todos... estaban allí en espera únicamente de la postrer palabra de consuelo. Era imposible que llegaran a comprender lo que iba a ocurrir, lo que estaba ocurrien-

do. El enfermo tenía los ojos cerrados, mas ahora miraba con los ojos de la muerte y veía lo mismo pero más profundo (39).

Situándose en la perspectiva del agonizante, el narrador explica cómo la nueva mirada y el nuevo lenguaje le permiten acceder a una verdad profunda, «la verdad de la muerte» (40); «verdad monstruosa» (41), a cuya luz los hechos se transforman; verdad incommunicable, «no había instrumentos humanos con que revelarla» (41).

A la voz del agonizante, calificada de «inhumana, imposible y más allá del mundo» (40), se contrapone la «voz de la tierra» de sus familiares, de los demás.

La incomunicación vertebral todos los niveles del relato. El moribundo es comparado a Cristo agonizante en la cruz. Y el narrador afirma que Cristo recibió vinagre en vez de agua porque los soldados eran incapaces de entenderlo; toda vez que él había empezado a hablar «el impenetrable idioma de la muerte» (41).

Así, al igual que Cristo, el agonizante no puede hacerse entender. En tanto es desgarrado por la violencia de la «última batalla» (41) entre la vida y la muerte, sus familiares están convencidos de que fallece serenamente, sin sufrimiento.

2.2. En el relato llamado una vez «La frontera increíble II» y después «Lo que sólo uno escucha», se presenta, como protagonista a un músico pobre y sin relieve llamado Rafael. Este hombre vive la experiencia de la agonía imbricada y confundida con el éxtasis artístico. Poco antes de morir es capaz de interpretar una sonata en el violín a la perfección, lo cual no le había sucedido nunca antes.

La voz en tercera persona del narrador omnisciente alterna dos registros. Uno que corresponde a la narración de lo que ocurre en el interior del músico; lo que siente y percibe mientras toca, cuando se encuentra a solas, y después, cuando su familia llega. El otro registro describe cómo los demás, la esposa y los hijos, sobre todo la primera, observan al violinista. Tanto Rafael como su esposa saben que las palabras no les sirven ya para comunicarse:

Algo indecible se le había revelado [a él], mas era preciso callar porque tal revelación era un secreto infinito...

—Parece como si tuvieras fiebre; tus ojos no son naturales —le dijo su mujer a la hora de la comida. No era eso lo que quería decirle, sin embargo. Querría haberle dicho, pero no pudo, que su mirada era demasiado sumisa y llena de bondad, que sus ojos tenían una indulgencia aterradora...

«Quédate a morir —hubiera dicho ella con todo su corazón— te veo en el umbral de la muerte...» (*Dormir* 98).

La frontera de la comunicación es aquí tan infranqueable como en el relato anterior. Sin embargo, a diferencia del primer agonizante descrito, el violinista Rafael ignora que va a morir, lo que resulta evidente para su esposa. Los senti-

dos del músico, revolucionados por la proximidad de la muerte, le ocultan, paradójicamente, la inminencia de ésta. Así, en tanto él penetra en un mundo de realización artística hasta entonces desconocido, ella atribuye su extraña apariencia al alcohol y advierte la presencia de la muerte. La experiencia artística y la agónica, reveladoras de verdades profundas, se identifican en la narración.

2.3. El tercer relato llamado «La frontera increíble», incluido en el volumen *Las cenizas* se centra, asimismo, en una experiencia de incomunicación ligada a la vecindad de la muerte.

Aquí el narrador omnisciente aúna su punto de vista al del protagonista, un hombre, Braulio, que se encuentra en la cama al lado de su esposa y, mientras ella duerme, hacia el final de la noche, escucha voces y ruidos extraños en la habitación contigua.

Lo que Braulio oye son las plegarias, en voz de un cura y de una mujer, por un hombre que acaba de morir. Pronto comprende que no se trata de una escena normal, sino de una especie de misa negra en la cual los rezos adquieren un carácter obscuro. Más adelante, hacia el final de la narración, la esposa despierta y aclara que el sonido corresponde al agua que está entrando en el tinaco; al agua que el casero había estado reteniendo durante los días anteriores.

La noción de frontera está presente en todos los aspectos del relato. Cruce temporal entre la noche y el día; separación entre la habitación donde los personajes se encuentran y la de al lado; margen entre la vida y la muerte que alguien supuestamente acaba de atravesar; límite entre lo increíble que Braulio percibe en su semivigilia y lo creíble que su esposa sabe con certeza. Barrera, al igual que en los dos cuentos anteriores, de la comunicación. Piensa Braulio al oír a su esposa:

El casero y los demás. Braulio no comprendió las extrañísimas palabras. Alguien las había pronunciado desde el otro lado de la tierra. Desde el otro extremo de Dios. Hubiese querido decirle a su mujer todo lo que imaginara a favor de aquel caprichoso chorro de la llave al derramar su líquido dentro del tinaco. Hablarle del cura, de las sucias y frenéticas oraciones, de los asquerosos chillidos femeninos, de la grotesca danza en torno del cadáver. Pero no. No habría términos para describir una cosa ocurrida tan sólo dentro de sí mismo, y a la postre sería banal y risible todo aquello, risible hasta la vergüenza (*Las cenizas* 233).

El personaje vive si no su propia agonía, sí una experiencia agónica en tanto límite, y producida por la cercanía de la muerte ajena. Al igual que al moribundo del primer relato, a Braulio se le asocia con Cristo en la cruz, y también de este personaje se afirma que ha conocido otra verdad que lo separa del resto de los hombres.

En la confrontación entre ambas visiones, la de la mujer, inmersa en la vida cotidiana, se impone con unas cuantas palabras a la de Braulio, cuya descrip-

ción, mucho más extensa, constituye casi todo el cuerpo del relato. Braulio escucha a su esposa y duda acerca de si toda su experiencia ha sido real o imaginaria. El narrador omnisciente cuestiona también la realidad de la vivencia del personaje y finaliza el relato ratificando la versión de la mujer. Esto es, al lado de la habitación no hay ninguna otra, sino el sitio abierto en que se colocan los tinacos y se lava la ropa. Dice el narrador:

transcurrieron algunos minutos y sobre la ventana gris comenzó a despuntar la aurora. Escuchábase allá afuera, del otro lado del muro, el pausado rumor de la ropa sobre el lavadero (234).

3. En el primero de los tres relatos comentados el narrador omnisciente confiere validez a la posibilidad de dos vivencias simultáneas y opuestas: la increíble del agonizante, la creíble de los familiares. En los otros dos cuentos, en cambio, toma partido, definitivamente, por la versión de lo creíble, la que se sostiene desde la vida, desde la tierra, desde la razón. Se trata aquí de esa conflictiva oscilación entre lo racional y lo irracional que subyace a toda la narrativa de José Revueltas. Se trata de ese choque entre los fugaces atisbos de lo inexplicable por la vía racional, y la voluntad de encuadrarlos dentro de una racionalidad de signo marxista, que es la concepción asumida por el autor. El choque se resuelve literariamente en una expresión paradójica que se aprecia, por ejemplo, en el epígrafe de Valéry, hay que estar suficientemente muerto para poder ver y oír.

4. La importancia crucial, generadora, del tema de la muerte en la narrativa de Revueltas lo enlaza con el pensamiento existencialista. Y una de las experiencias intertextuales más importantes del autor, fue el texto de un filósofo existencialista cristiano, León Chestov.

Revueltas publicó una reseña al libro de Chestov, llamado *Las revelaciones de la muerte*, el 14 de septiembre de 1939, en el diario *El popular* (Visión 39).

El libro de Chestov fue escrito en 1921 y publicado en español por la editorial SUR en 1938. Está formado por dos extensos ensayos, uno sobre Dostoyevski, «La lucha contra las evidencias», y otro sobre Tolstoi, «El juicio final». Revueltas titula su reseña, significativamente, «Sobre un libro de Chestov: el arte y las evidencias».

Revueltas enfatiza y glosa la cita de Eurípides con la que Chestov abre su estudio sobre Dostoyevski: «Quien sabe, puede que la vida sea la muerte y la muerte la vida» (*Las revelaciones* 9).

Chestov comenta la obra del novelista ruso intercalando pasajes de su biografía. Confiere especial significación al encarcelamiento que Dostoyevski padeció y recreó en *Recuerdos de la casa de los muertos*; sobre todo su sentencia a muerte, que no se cumplió, y que modificó radicalmente su visión del mundo.

Chestov afirma que Dostoyevski recibió la visita del «Ángel de la muerte», que está «enteramente cubierto de ojos». Dice:

Ocurre que el ángel de la muerte advierte haber llegado demasiado temprano, que el término del hombre no se ha cumplido aún; no se apodera entonces de su alma, no se muestra a ella siquiera; pero deja al hombre uno de los numerosos pares de ojos de que su cuerpo está cubierto. Y el hombre ve, luego, además de lo que ven los otros hombres y de lo que él mismo ve con sus ojos naturales, cosas extrañas y nuevas; y las ve diferentes a las de antes, no como ven los otros hombres, sino como ven los que pueblan los «otros mundos»... El testimonio de los antiguos ojos naturales, de los ojos de «todo el mundo» contradice completamente el de los ojos dejados por el ángel (12-13).

Así, el hombre que, tras haber vivido esta experiencia de proximidad con la muerte, esta vivencia agónica, permanece en la tierra, vivirá siempre en continuo conflicto entre las dos visiones, la de este mundo, la normal, la común, y la del otro mundo, que Chestov llama «segunda visión». La de este mundo es la de los hombres corrientes que creen en las evidencias. La segunda es la de los elegidos que ven lo que las apariencias ocultan y descubren las verdades profundas.

La primera visión, la de este mundo se liga con la razón, y la razón construye los conocimientos diversos basándose en los datos empíricos. Datos falsos, según Chestov, que aconseja desconfiar de la información que los sentidos ofrecen. La visión del otro mundo se liga con una facultad superior, que rebasa la razón. En su enjuiciamiento de la razón la filosofía de León Chestov se aproxima a la de Blaise Pascal.

Chestov afirma que la visita del ángel «trastorna» la noción fundamental del conocimiento que es la diferencia entre la vida y la muerte. Y trastornada ésta, todas las nociones se ponen en tela de juicio. Para este filósofo sólo los hombres normales, estupidizados por el sentido común tienen clara la diferencia entre la vida y la muerte; los espíritus profundos, como Eurípides y Dostoyevski continuamente dudan acerca del límite entre ambas.

La primera visión, la del sentido común desea ver la realidad como ordenada, armoniosa y bonita. Chestov repudia este enfoque y le opone la segunda visión, la alternativa elegida por Dostoyevski, que implica una estética de lo negativo; una óptica que requiere de una inmersión en lo inesperado, tenebroso y horrible como único camino para acceder a la verdad profunda. La lectura de este filósofo ahora, revela una red intertextual conectada con la obra de Revueltas. En el caso de Dostoyevski, si bien es cierto que José Revueltas leyó sus obras con pasión, también lo es que su visión del escritor ruso está influida por Chestov.

Por otra parte, en el caso de Tolstoi, Revueltas parece haber aunado asimis-

mo su lectura directa del escritor con la interpretación propuesta por Chestov. Esto es claro en cuanto a la novela breve de Tolstoi que el primer relato comentado de Revueltas transparenta, *La muerte de Iván Ilich*, Chestov sostiene que la mera curiosidad de «espíar lo que pasa en el alma de un agonizante» rebasa la razón, pues desde el punto de vista de ésta, tal inquietud sería «una curiosidad inútil» (172).

4. Me parece interesante apuntar la vinculación entre la concepción de José Revueltas sobre la agonía y la muerte como posibilidades de percepciones distintas, como reveladoras de verdades profundas, como vivencias equiparables a la producción artística, concepción con frecuencia tematizada en sus textos literarios, con su estética.

Un texto muy significativo al respecto es el prólogo a la segunda edición de su primera novela, *Los muros de agua*, que apareció en 1961, veinte años después de la 1ª edición.

El prólogo se inicia con la descripción de una visita a un leprosario hecha por el escritor. Y a propósito de lo horrible, lo empavorecedor y deprimente del lugar, Revueltas va esbozando los presupuestos de una teoría literaria que continuaron vigentes a lo largo de toda su trayectoria narrativa.

Revueltas define su literatura como un intento, por definición imposible, de aprehender lo que él llama «el lado moridor de la realidad», lo que es una forma de referirse al lado agónico. Para él, el lado moridor es aquel en el que la realidad permite ver el dinamismo de sus contradicciones:

un realismo mal entendido... nos desvía hacia el reportaje terriblista, documental. La realidad necesariamente debe ser ordenada, discriminada, armonizada dentro de una composición sometida a determinados requisitos. Pero estos requisitos tampoco son arbitrarios; existen fuera de nosotros: son, digámoslo así, el modo que tiene la realidad de dejarse que la seleccionemos. Dejarse la realidad que la seleccionemos. ¿Qué significa esto? Significa que la realidad tiene un movimiento propio, que no es ese torbellino que se nos muestra en su apariencia inmediata, donde todo parece tirar en mil direcciones a la vez. Tenemos que saber cuál es la dirección fundamental, a qué punto se dirige, y tal dirección será, así el verdadero movimiento de la realidad, aquel con que debe coincidir la obra literaria. Dicho movimiento interno de la realidad tiene su modo, tiene su método, para decirlo con la palabra exacta. (Su «lado moridor» como dice el pueblo). Este lado moridor de la realidad, en el que se la aprehende, en el que se la somete, no es otro que su lado dialéctico: donde la realidad obedece a un devenir sujeto a leyes, en que los elementos contrarios se interpenetran y la acumulación cuantitativa se transforma en cualitativa (*Los muros* 18-19).

Es en este lado moridor o agónico donde lo que es en apariencia armonioso se revela como caótico. De ahí que el narrador Revueltas esté siempre centrado en la negatividad, en lo sórdido, lo oscuro, lo perverso.

De Revueltas puede, con legitimidad, afirmarse lo mismo que Chestov dice sobre Dostoyevski: que miraba mucho más de lo que podía describir. En su intento de integrar las contradicciones, de aprehender una realidad inaprehensible, el escritor mexicano recurre a la paradoja y la simbolización, que adquieren un carácter fundamental en su literatura.

Poseedor de la mirada que le revelaba verdades terribles, como la degradación del ser humano, Revueltas plasma en sus obras una concepción trágica del mundo. Está también su tragedia personal, la del hombre en continuo combate consigo mismo, desgarrado entre la mirada agónica y la normal.

José Revueltas lo sabía. Entrevistado por Ignacio Solares dos años antes de su muerte, recordó que el libro de Chestov le había sugerido la idea de escribir «La frontera increíble» —el primer relato comentado. En esta conversación, en que el autor se encontraba en su plenitud como narrador, reiteró:

en cierta forma, el verdadero artista siempre ve la vida con los ojos de la muerte, y ese es su gran drama («La verdad...» 59).

BIBLIOGRAFÍA

- León CHESTOV, *Las revelaciones de la muerte*, Buenos Aires, Sur, 1938.
José REVUELTAS, *Los muros de agua*, 2ª ed. 1961, México, ERA, 1981.
— *El luto humano*, 1943, México, ERA, 1980.
— «La frontera increíble», *Dormir en tierra*, 1960, México, ERA, 1982.
— «Lo que sólo uno escucha», *Dormir en tierra*, *Op. cit.*
— «La frontera increíble», *Las cenizas*, México, ERA, 1981.
— «Sobre un libro de Chestov: el arte y las evidencias», *Visión del Paricutín*, México, ERA, 1983.
Ignacio SOLARES, «La verdad es siempre revolucionaria», Varios, *Conversaciones con José Revueltas*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1977.