

La noche de los triángulos. Poética y narración en Ramón Martínez Ocaranza y José Revueltas

Emiliano Mendoza Solís. UDIR - UNAM

Resumen

El texto expone un esbozo de la crítica a la cultura mexicana articulada por Ramón Martínez Ocaranza a partir del diálogo con José Revueltas. Esto supone dos momentos importantes: el primero consiste en definir los elementos fundamentales de la poética ocaranziana a partir de lo cual pueden valorarse, en segundo lugar, algunos elementos de la obra de Revueltas, tales como su concepto de narración y la crítica a representaciones específicas de la cultura mexicana.

Palabras clave: Martínez Ocaranza, Revueltas, poética, geometría, narración.

Abstract

This paper outlines Ramón Martínez Ocaranza's critique of Mexican culture as stated in his dialogue with José Revueltas. The analysis entails two important moments: first, it defines the fundamental elements of the poetics by the writer from Michoacán; second, it discusses some of the topics in the work of Revueltas, such as his concept of narrative and the critique of specific representations in Mexican culture.

Keywords: Martínez Ocaranza, Revueltas, poetics, geometry, narrative.

eikasía

La noche de los triángulos. Poética y narración en Ramón Martínez Ocaranza y José Revueltas

Emiliano Mendoza Solís. UDIR - UNAM

1. *La noche de los triángulos*

Hay una antigua tradición que ha querido ver en la relación entre filosofía y poesía un asunto problemático, una especie de colisión, como si estuviéramos ante dos entidades que se repelen recíprocamente para luego enfrentarse una a otra frontalmente. Esta perspectiva, más bien equívoca, está alimentada por una serie de confusiones, la más evidente es aquella que comienza por identificar cada una de ellas, poesía y filosofía, en relación al quehacer del poeta y del filósofo respectivamente. Una indagación más minuciosa (aunque no menos problemática), muestra cómo mientras la *filosofía* supone una cierta *manía* o *enamoramamiento* hacia la sabiduría, la *poesía* no termina de aludir a un campo del saber o género literario específico; tampoco representa un tipo de obra de arte particular: la poesía no es el poema. En este caso hay que tomar en cuenta que el significado de lo que hoy llamamos genéricamente “literatura” no designa sino algo que permanece *sin nombre* hasta antes de configurarse como parte sustancial del imaginario y la visión moderna del mundo; es decir, el espacio abierto por este tipo de *producciones* es algo que remite a un género nuevo como lo era hace más de dos siglos el término “literatura”. La poesía entonces no puede ser un género más entre otros, tampoco alude necesariamente a la noción de literatura entendida como “cosa escrita”, pues se halla en relación a parámetros inéditos dentro de las artes poéticas como algo *indefinido*, es decir, algo no limitado a grados específicos de *finitud*, sino dividido respecto a los géneros propios de aquello que se *genera* continuamente y en cada obra establece sus propios límites (Lacoue-Labarthe et Nancy, 1989: 21).

Para situarnos frente a estos equívocos, la relación entre filosofía y poesía precisa de un *esclarecimiento*, precisa de una crítica de los géneros que muestre en qué sentido la literatura no es tanto “poesía” o cualquier otro género del *corpus* poético, sino más bien *poiesis* (ποίησις), que tal como se ha traducido del griego antiguo al español significa *producción*. Entonces la *poiesis* (*generación productora*) es menos próxima a la *cosa literaria* que a lo

denominado por Aristóteles en su ética como “un *modo* de ser productivo acompañado de *razón verdadera*” (Aristóteles, 2015: 129). No es casual que este “modo” haya sido sometido a examen en la *ética* y no en la *poética*: el hacer es un *saber* hacer, un *poder* hacer, es ante todo, una praxis. Este proceso *generativo*, como lo dijimos antes, no encuentra solución en un argumento formal, ni está limitado a la definición de un concepto, pues adopta desde su origen un carácter equívoco también identificable en la teoría de Aristóteles cuando observa que todas las producciones (ya sean artificiales o naturales) en su calidad de actividades productoras remiten a la *poiesis*. Con lo cual el vínculo entre filosofía y poesía puede verse menos como una oposición que como una coincidencia, un tipo de comunión *originaria*, merced a la cual surge uno de los actos más elevados a los que el hombre puede acceder mediante la experiencia sensible.

En un referente bien distinto al descrito hasta aquí, Ramón Martínez Ocaranza vislumbró esta cuestión valiéndose de las vanguardias del siglo XX. En este caso el poeta que habita esta condición (interrogar la poesía hasta el límite de los géneros) es denominado como “antipoético súper-poético”.¹ Sin duda Martínez Ocaranza está situado en medio de esa ambigüedad. Pero en su caso, como en el de todos los poetas que él designa de este modo, se encontró también con la pregunta fundamental de la poesía, no sólo en cuanto tarea de lo que es preciso pensar, sino como una exigencia existencial que es la de su propio *ethos*. Su carácter existencial supone como principio *negar toda afirmación* y ello tiene como efecto inmediato la destrucción. Después vendrá la dolorosa *hybris* y quizá la superación. Pero esta última no como momento progresivo sino como experiencia reveladora: el descubrimiento de una desconocida contradicción destructiva y productiva. Estos son sin duda los elementos de su poética: un *poder hacer* y un *deber hacer*. La del poeta es una actividad que lleva consigo un *riesgo fundacional*. Su apuesta productiva es una apuesta abismal. Ahí donde el poeta da un paso está el abismo. Todos los poemas que el poeta escribe regresan a él como *signos nocturnos*; vuelan como murciélagos sobre su conciencia. Cada poema revela los secretos más turbios y los más perturbadores sueños pues, recordando las palabras de José Ángel Valente: el poema aparece para guiar al poeta entre “lentos corredores” y “lentas sombras” hacia reinos oscuros y desconocidos. Entonces, cuando ya no es posible dar un paso atrás, el

¹ En sus reflexiones autobiográficas Martínez Ocaranza escribe: “también es cierto que vengo de cuatro monstruos de la poesía *antipoéticamente superpoética contemporánea*. Estos monstruos me torturan, fascinándome. Son cuatro Apocalipsis de la terriblemente antipoesía superpoética contemporánea. Esos monstruos se llaman: Federico García Lorca, Pablo Neruda, James Joyce y Ezra Pound” (Martínez, 1981: 31).

poema da con la clave del enigma y ello revela, dice Valente: “la pregunta misma sin respuesta que *hace nacer la luz de las pupilas ciegas*” (2014: 580).

Las palabras de Valente dejan ver al poeta frente a su propia existencia. Por eso el poeta tiene la doble tarea de crear el poema y reflexionar los entresijos de su poética: conciencia de *saber hacer* y *saber ver* (teoría). El poeta tiene la tarea de caminar sobre el abismo, de sacar luz de *sus pupilas ciegas*, porque el saber que reflexiona sobre sí es ya un pensar sobre la poíesis, sobre la producción misma. Cuando Martínez Ocaranza reflexiona sobre la poesía lo hace también para encontrar esa luz y trata de llegar a ella inmerso en la noche más abismal. Desde esa instancia trata de aportar fundamento a su poética, lo cual no sólo define un *modo* de ser, también es el reconocimiento de una tarea impuesta por la propia condición de poeta. A ello está consagrado su libro *José Revueltas (O El Verbo Torturado)*. En el Capítulo cuarto denominado *Manifiesto Poético-Político*, puede leerse:

Todo buen escritor tiene el deber de ser honesto.

Honesto con su ciencia.

Honesto con su conciencia. Es como el matemático que vive con la ciencia de sus números. Con la *conciencia* de sus números.

Con sus terribles ecuaciones.

Con sus teoremas implacables.

Un *matemático no puede, aunque quisiera, aunque debiera, aunque estuviera bien drogado*, contradecir el TEOREMA DE PITÁGORAS.

Probablemente la probabilística, en su infinito mito de las probabilidades infinitas, pudiera poner en duda la magia de los triángulos (Martínez, 2014: 35).

En el más estricto de los sentidos el poema es un asunto ético-matemático. El *carácter matemático*, el *ethos* matemático, es aquello que permite cobrar conciencia, es algo que da elementos para calcular las dimensiones y redefinir el espacio del poema. La geometría es una ciencia del espacio. Para el poeta el *ethos* matemático es la única *morada* existencial. Representa el *cálculo* que permite dar un paso más en el abismo nocturno. La geometría, o dicho con más precisión, “la magia de los triángulos”, no es un llamado a la “matemática académica”, sino a la matemática de Pitágoras en su dimensión filosófica mundana, que es aquella que la ha ennoblecido, como el espíritu mundano ha dignificado también a la filosofía en su búsqueda de sentido. Y en este caso la geometría no renuncia a su evidencia, a su carácter científico y universal, a su propia creación de representaciones de lo real; pero, sobre

todo, la geometría se afana en una evidencia más profunda y contradictoria: la evidencia de la existencia.

El modo existencial de la geometría está consagrado, como lo sugiere María Zambrano en *El hombre y lo divino*, no tanto a la certeza apodíctica sino a “resguardar el secreto”. Pitágoras (a diferencia de Tales de Mileto) no parte de una pregunta “inicial”, es decir, su procedimiento no es el del filósofo; en este caso la pregunta no es la piedra de toque que da origen al discurso, pues esa no es la “raíz de su afán de saber” como sí el de quien cuestiona y pone en duda. La actitud originaria de Pitágoras, según Zambrano, es la de *responder*, pues su *saber no nace de un preguntar*, sino de la actitud, *común* en Oriente, de dar respuesta a la “llamada de lo alto”. Este saber tiene carácter de impronta, esto es, de algo *impreso* por los cielos en el alma y la mente:

La matemática ¿pudo nacer originalmente acaso de una pregunta? *Más bien de una continua observación*, en la cual el alma y los ojos purificándose encuentran esos objetos intermedios entre la tierra y el cielo que son los objetos matemáticos; lo incorpóreo y los cuerpos puros, perfectos, de la geometría, espejos, en cierto modo, de la perfección y de la incorruptibilidad de los astros. *Los objetos de la matemática, números y formas geométricas, son los antepasados inmediatos de las “ideas”*; hijos directos de la mirada que contempla y no de la palabra que interroga; las ideas como números, última fase del pensamiento platónico (Zambrano, 2007: 105).

100

Enero –
febrero
2019

Lo matemático implanta en el pensamiento el paradigma de la pureza, pero también alude a una especie de observación, de ejercicio del *sentido común*; como al *sensus communis* hace referencia la máxima que Platón hizo poner como dintel en su Academia (“*No entre aquí quien no sepa geometría*”). Tal era el preludeo y la tarea de *observar*, de *teorizar*, de ir más allá de lo evidente. Y si se trata de ir más allá de lo evidente, entonces habrá que hacer la pregunta: ¿por qué Martínez Ocaranza ha escrito algunas de sus reflexiones más importantes sobre poética y crítica a la cultura mexicana en un libro dedicado a su amigo, el narrador y novelista José Revueltas y su *verbo torturado*? Antes de indagar en ello hay que terminar de esclarecer, en lo posible, el significado de la geometría, ya no en relación con la poesía, sino en su vínculo con la *poética* de Martínez Ocaranza. En este caso la poética no deja de ser un estudio matemático-geométrico mediante el cual es posible percibir las huellas de la contradicción:

Pero las relaciones de los catetos y las hipotenusas –con perdón de las Musas– *vivirían en los siglos como los testimonios de su contradicción lograda en la unidad de su potente ontología.*

Los llamados poemas de Homero –LA ILÍADA y LA ODISEA– fueron creados por los siglos con tanta perfección, que sólo la esquizofrenia de la drogadicción contemporánea puede negarlos, mas nunca superarlos, en la música extraña de sus leyendas mitológicas: *históricas de tan mitológicas.*

Nadie puede negar las leyes de la ciencia creadas por el gran Aristóteles en el conocimiento de la sinfonía de la música homérica.

[...]

Hasta que llega el hermeneuta y lo que era esencia de preciencia devenida en pre-ciencia, se transfigura en pura ciencia.

Y nadie puede guiarse por oráculos falsos.

El oráculo hijo de los oráculos de Zeus y de Apolo, es el gran Aristóteles.

Sin Aristóteles no hay ciencia de conciencia poética.

Hay un lugar común que de tan cierto es horrible: «...El infierno está empedrado de buenas intenciones...».

Con buenas intenciones no podríamos crear el poema más *sígnico* de nuestro destino –el poema antiatómico– si no hubiéramos pasado, todos los días de nuestra vida, estudiando física nuclear y las leyes técnicas intuitas por Homero –o por los homéridas– y sistematizadas por el gran Aristóteles (Martínez, 2014: 35-37).

De todas las figuras geométricas es el triángulo el que permite a Martínez Ocaranza transitar de un punto a otro. Desde ahí domina los extremos y los ángulos, los escorzos. Es decir, el triángulo es la figura enigmática que permite el tránsito de la afirmación a la negación, para alcanzar tanto el reposo momentáneo que impone la forma en suspenso, como la precaria tensión que da pie a la destrucción renovadora. Esto puede traducirse en términos histórico-filosóficos en la triada que va de Homero a Aristóteles para llegar entonces a la cuestión más actual, al *lugar común*, al *infierno de los vivos*. Ahí el poema es el resultado “más *sígnico*” del destino. También representa lo más contradictorio y destructivo. A esa convicción obedece el llamado de Martínez Ocaranza a su amigo Revueltas. Las palabras que clausuran el capítulo cuarto de este *Verbo torturado* remiten a la raíz más profunda del pensamiento de Revueltas, algo que no es pregunta o respuesta, sino *contradicción inicial*:

Los poetas no tienen derecho de ser libres en un mundo manipulado por las bestias.

El solio del poeta, su pedestal inaccesible, debe de ser la cárcel.

Porque sólo en la cárcel puede haber testimonio de que no fuimos cómplices del crimen (42).

2. Una canción popular: esbozo de una crítica a la cultura en México

En *José Revueltas (O El Verbo Torturado)* hay al menos dos grandes betas inexploradas: por un parte encontramos la articulación de una poética, tal como lo hemos visto, y por otra, el esbozo de una crítica a la cultura mexicana. Para comprender las dimensiones de este proyecto hay que acudir al génesis del vínculo entre el poeta y el novelista. Esto nos remite a ese “pedestal inaccesible” que es la cárcel, una institución de Estado donde se congregan los elementos más determinantes del poeta en un “mundo manipulado por las bestias”. Este atentado a la libertad es el punto de partida que nos sitúa ante un referente biográfico específico y establece una cronología a partir de la cual puede verse un primer vínculo común en las obras de ambos autores. Es en los últimos meses de 1934 cuando Martínez Ocaranza viaja a la ciudad de México donde trata de matricularse sin éxito en la Universidad Nacional. Mientras la universidad permanece inaccesible, el Partido Comunista se convierte en una especie de morada en su eventual estadía en la capital. En esos días un nutrido grupo de jóvenes integrantes de la organización política reciben a José Revueltas en la estación de ferrocarriles. Revueltas tiene veinte años y este retorno es el suceso que pone fin a su segunda estancia en la prisión de las Islas Marías. Martínez Ocaranza registra este acontecimiento como el encuentro con el “Verbo ofendido” o el primer contacto con “los signos del Verbo torturado” (Perdomo, 1988: 35). Poco tiempo después el encuentro se transforma en un vínculo fraterno. Revueltas visitará Morelia –más por motivos políticos que literarios– y en su estancia es atrapado por uno de los anzuelos literarios arrojado por su amigo, quien le regala un ejemplar de *La montaña mágica*, de Thomas Mann.

Es así como este viaje supone el tránsito “Del destino monstruoso de Lenin” al “más monstruoso de Thomas Mann” (35). Y en efecto, Revueltas deja de lado todos sus compromisos con el Partido para atender el llamado terrible y enigmático de los sueños existenciales de Hans Castorp. En todo caso este gesto anecdótico mencionado recurrentemente por Martínez Ocaranza es importante porque muestra de qué manera el compromiso político nunca está disociado del literario. Para los dos escritores la literatura deja ver de manera cruda y directa la condición humana, las contradicciones de la época y los signos dislocados de la historia acaecidos de manera dramática en las primeras décadas del siglo XX. Este escenario histórico no ha de disociarse de la tensión continua que supone *organizar* (en el sentido más cercano de este término al de *organismo vivo*) una visión nueva del mundo, algo inherente al telúrico llamado de su vocación literaria. El tejido de este

entramado (donde lo político termina por fundirse a lo literario) no es otro que el conflicto continuo entre orden y caos, lo que antes hemos calificado como elementos de la noche abismal, y que aparece constantemente en los escritos de ambos autores como algo caótico, y sobre todo, como un elemento *desmadrado*. Tal es el reto frente a la tarea que impone la organización política y lo que quizá es una labor más compleja: idear un orden inédito mediante la reflexión donde puedan coincidir de manera crítica lo poético y lo político.

Este plano, tal como se ha comentado antes, es donde la poética de Martínez Ocaranza pretende hallar representación al elemento “síglico” del poema, esto es, en la tensión surgida entre orden y caos. Ello remite a la *noche de los triángulos*, pero también cada elemento nocturno ha de leerse como el lugar primitivo donde todo está desmadrado. La noche es el desmadre de todo. Para concebir el significado de esta idea hay entonces que partir de un momento muy concreto como lo es el *desmadre primordial*. Un desmadre configurado bajo el orden maternal que deja una profunda impronta tanto en la poética como en la crítica a la cultura mexicana esbozada en la lectura de Martínez Ocaranza a la obra de Revueltas.

Entonces ¿cómo remitirnos a este desmadre? ¿Por qué la hermenéutica y con ello las posibilidades de interpretación plausibles quedan suspendidas en el caos? Ambas preguntas tienen *cierto carácter ontológico*. Hace falta una ontología y una fenomenología del desmadre como ya Jorge Portilla hizo lo propio en su *Fenomenología del relajó*. Pero en este caso tratemos de definir un objetivo de análisis más específico que nos introduzca al sentido de esta noción. Hay un pasaje de *El luto humano* que puede orientar al respecto. En la novela de Revueltas de 1943 encontramos un relato que profundiza en el significado ambiguo de la figura materna en la cultura mexicana. La maternidad, en este caso, es el referente a partir del cual halla expresión el desmadre, ahí el término muestra su sentido. Es así como Revueltas describe una escena citadina de la guerra cristera: una noche como tantas “hubo corridos de guerra, de amor, de inundaciones, de aparecidos, de crímenes, de prisioneros” (Revueltas, 1980: 143). Uno de esos corridos narra cierto acontecimiento muy famoso en su región, que era la de los minerales norteros: “Allá la gente es sobria, seca, seria, fidedigna y desprovista de exageración, lo que contrasta con el carácter de los habitantes de la Mesa Central, que es humilde y prevenido” (143). Antes de introducirnos al centro de la narración, Revueltas deja unas notas donde establece cierta geometría existencial, donde cada palabra

habrá de adquirir significado.² Algo que sustrae al lector desde una *radical* y con ello estable un plano matemático casi invisible para comprender una geografía:

La noche es una de esas radicales que se dan en nuestra latitud, quietas, sin movimiento, y por ello mismo sobrecogedoras. Se duda entonces de la existencia del hombre y aun de la propia tierra; rodeado de tinieblas, el espíritu se abandona a un errar sin fin, perdido sin esperar nada (144).

La noche es entonces la raíz; una latitud que pone en duda la existencia humana. Y ello, de manera extraordinaria, da pie a la reflexión de Revueltas sobre el temperamento del mexicano:

El mexicano tiene un sentido muy devoto, muy hondo y respetuoso, de su origen. Hay en esto algo de oscuro atavismo inconsciente. Como ignora su referencia primera y tan sólo de ella guarda un presentimiento confuso, padece siempre de incurable y pertinaz nostalgia. Entonces bebe, o bebe y canta, en medio de los más contradictorios sentimientos, rabiosos en ocasiones, o tristísimo. ¿Qué desea, qué le ocurre cuando vuelve los ojos a sus horizontes vacíos, a su viejo paisaje inmóvil y es capaz de permanecer así por años sin que tal vez un solo pensamiento cruce por su mente? Quizá añore una madre terrenal y primigenia y quiera escuchar su voz y su llamado (143).

Después de establecer estas coordenadas ¿qué es lo que descifra el relato contenido en la canción popular? No hay que dejar de observar que esta reflexión está motivada por un elemento surgido de la noche. El corrido entonado por los soldados cristeros cuenta la historia del minero José Lisorio (tal es el nombre de la canción); esto es, se trata de un personaje muy vinculado a esa personalidad del mexicano descrita antes por Revueltas, un ser que bebe con frecuencia, y en una ocasión en que su madre le reprochara tal conducta, el “joven José Lisorio”³ monta en cólera y le *pega* a su madre:

² Sobre las diferentes funciones de la narración en las obras de juventud de José Revueltas véase el minucioso análisis elaborado por Edith Negrín en *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura a la narrativa de José Revueltas* (Negrín, 1995).

³ En la recopilación de corridos mexicanos de Vicente T. Mendoza “José Lisorio” es catalogado como un tema cuyo asunto central es la maldición. Se trata de un relato extenso lleno de alusiones a la madre y a la muerte. Aquí algunos versos de la primera parte de la canción: “Un domingo fue por cierto / el caso que sucedió, / que el joven José Lisorio / con la madre se enojó. / Señores, tengan presente / y pongan mucho cuidado, / que este hijo llegó borracho / y a su madre le ha faltado. / Señores, tengan presente / y pongan mucho cuidado, / que porque era muy borracho / a su madre la ha golpeado. / Señores, naturalmente / la madre se enfureció, / alzó los ojos al cielo y fuerte *maldición* le echó. / La madre como enojada / esta maldición le echó, delante de un Santo Cristo, / que hasta la

La madre *maldijo* al desnaturalizado minero, quien, cuando al siguiente día descendió al fondo de la mina, encontró ahí la muerte, víctima de espantoso derrumbe. La moraleja del corrido tendía a exaltar la veneración que se debe a una madre. Pero en modo alguno ésta de José Lisorio era una madre tierna y dulce, antes bien terrible, profética, oscura, filicida. Madre del Viejo Testamento, con poderes sobre el destino, intocable y mágica: de tan entrañable y querida, sordamente querida, como un tabú siniestro, círculo, límite sin tiempo, raya imposible (Revueltas, 1980: 144).

Los elementos reunidos en la narración de Revueltas encuentran grados específicos de orden en la lectura de Martínez Ocaranza. Ciertamente, este pasaje de la novela no es mencionado por el poeta michoacano en su propio análisis, pero su estudio permite establecer una trama de interpretación hermenéutica extraordinaria, pues ahí cabe la posibilidad de transitar por esa Radical que nos introduce a la noche y al *desmadre* que ahí acontece. Por su parte la narración de Revueltas establece vínculos entre diferentes planos de significado: la estructura de la novela aporta un espacio para el relato popular y con ello la propia obra parece romper su estructura interna (intransitiva) para implantar códigos críticos (transitivos) que trascienden los límites del género novelístico. Este carácter crítico de la narración es lo que permite establecer contenidos muy sólidos con las reflexiones de Martínez Ocaranza, incluso puede observarse a partir de este aspecto en qué sentido una novela de las características de *El luto humano* aporta contenidos susceptibles de reconfigurarse en una poética. Entonces, ¿cómo se organizan estos elementos en el pensamiento de Martínez Ocaranza? ¿De qué manera puede configurarse el pensamiento de Revueltas en una poética que aglutine estas nociones contradictorias y evidentemente disímbolas? Ambas cuestiones quizá dan pie a plantear una suerte de proyecto donde queden expuestas algunas claves de la lectura de Martínez Ocaranza. Así pues, puede plantearse de forma muy provisional una especie de esbozo a un *Tratado elemental del desmadre* que tome como fundamento la poética Martínez Ocaranza y la narrativa de Revueltas.⁴ Tal proyecto, quizá imposible en su

tierra tembló: / –¡Quiera Dios, hijo malvado, y también todos los santos, / que te caigas de la mina / y te hagas dos mil pedazos!”. (Mendoza, 1974: 268).

⁴ Tal tentativa de *tractatus* remite menos a la tarea de elaborar un especie de sistematización –quizá imposible– o de escritura por venir, que a mostrar al lector interesado en las obras de estos autores, la búsqueda de rigor filosófico impregnado en las concepciones empleadas por Martínez Ocaranza y Revueltas, lo cual da pie, desde una perspectiva filosófica, a grados de reflexión sobre nociones y conceptos cuya dificultad reside justamente en que ellos surgen de un campo de expresión literario renuente al ordenamiento.

ejecución total, podría configurarse a partir de tres ejes temáticos que al mismo tiempo puedan orientar el estudio crítico de la cultura mexicana.

3. Esbozo de un Tratado elemental del desmadre

La primera parte de este tratado ha de consagrarse a la definición del *desmadre poético* en su sentido más general. Aquí las contradicciones son el “principio de la unidad contradictoria”. Nada puede hacerse sin su contrario pues para Martínez Ocaranza la “más alta categoría de las esencias” está en su “contra esencia”. Por eso “los enemigos de la vida son los amigos de la muerte” (Martínez, 2014: 11). Y Heráclito, el filósofo presocrático, es quien aporta el principio agónico, el *pólemos*:

La lucha es el principio. La lucha con la lucha. Ni con la lucha hay unidad. Se llega a la unidad para luchar con otra lucha. Y se traslada el tiempo a otro tiempo. A otro tiempo de lucha que logra la unidad para otra lucha de la unidad con otro tiempo y con otra lucha (11).

Este principio, llevado a la exégesis de la obra de Revueltas, nos traslada al horizonte de las Islas Marías, ellas “desencadenaron en él [en Revueltas] su energía creadora. Las que pudieron haber sido unas cadenas contra la energía, se transformaron en una *desencadenada energía* en contra de las cadenas” (10). De este modo su obra literaria creó el caos de la contradicción de la unidad, de *otra revolución en contra de la contrarrevolución*. Así, la obra juvenil de Revueltas es el despliegue de una energía creadora. Ahí puede identificarse la construcción dentro de un horizonte, de un topos poético-narrativo que contiene y materializa al desmadre poético: “sólo José Revueltas, en las Islas, podía esculpir tan trágicas y tan bellas imágenes. Sólo la gran conciencia de su sueño político le podía revelar este Verbo sin Verbo, sin palabras” (70).

Martínez Ocaranza descifra esto después de citar un pasaje de *Los muros de agua*, la primera novela de su amigo. El fragmento aludido describe una especie de geografía evanescente entre materia e intelecto: “las Islas Marías son, a lo más, una idea, un concepto, nunca un lugar situado en el tiempo y en el espacio. Acaso alguna playa de arena hirviendo, blanca, sin color, donde el sol bebe tierra” (Revueltas, 2013: 38). De inmediato el elemento material del paisaje contrasta con el humano: cada isla es “tierra de hombres vencidos, cuyas cabezas se inclinan sobre el tiempo, abarcando en los brazos, sin contener, toda la condena.

¿Qué pueden ser las Islas?” (38). Y finalmente, tras la interrogante, la prosa de Revueltas conduce con asombro a una repuesta donde parece operar una extraña alquimia; en ella el paisaje y los hombres se funden: las Islas no son “una tierra sino un gesto; escena pura, drama monstruosamente simple y apagado, sin recurso hacia la vida, como un golpe pequeño y débil que se diera en lo más hondo del mar” (38). Las Islas, sin embargo, aportan un punto de referencia para plantear una vez más la pregunta: “¿Qué podían ser esos tres cuerpos que en el mapa, como látigos sutiles, están envueltos en las líneas con que geógrafos y navegantes figuran corriente marinas? (38).

Martínez Ocaranza reconoce que “ningún poeta de México ha creado esas imágenes tan bellas, tan trágicamente bellas, como las creadas por Revueltas frente a las Islas de un Océano” (Martínez, 2014: 69). Estas narraciones son gestos que se apropian de la imagen producida en el acto, tal como sucede en la experiencia trágica y en las narraciones más efectivas. Es decir, Revueltas logra vincular su propia experiencia a la narración. Y en este sentido la actividad del narrador se aproxima a la del poeta al develar el misterio de la geometría silenciosa mediante la cual cobran sentido sus palabras. Respecto al carácter narrativo de la obra de Revueltas hay dos ideas expresadas por Walter Benjamin en su famoso texto sobre el narrador que arrojan luz. La primera consiste en reconocer que “la experiencia que se transmite de boca en boca” es la fuente de la que se sirven los narradores. Y entre los que registran sus historias por escrito sin duda los más destacados son aquellos que menos se apartan del contar –y en este caso, como se ha visto también del cantar– de los numerosos narradores anónimos. La figura de narrador adquiere entonces plena corporeidad sólo en aquel que logra amalgamar ambas facetas conciliando oralidad y escritura.

La segunda idea benjaminiana relevante consiste en notar que un rasgo característico de muchos narradores es una “orientación hacia lo práctico”. Para Benjamin toda verdadera narración aporta en sí, velada o abiertamente, una utilidad. Esto puede darse de diferentes formas, mediante una moraleja, como indicación práctica, o bien como proverbio o regla de vida: “en todos los casos, el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha. Y aunque hoy el «saber consejo» nos suene pasado de moda, eso se debe a la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia” (Benjamin, 2001: 114). Por tanto, en el esbozo de este proyecto hay que distinguir algo más general y en consecuencia más determinante como lo es esta orientación práctica, este deber que remite a la praxis del que cuenta y el que escucha. Si algo ha quedado claro en el diálogo entre Martínez Ocaranza y Revueltas es que ambas obras están motivadas por una reflexión que escapa a los modos de

expresión y a los géneros definitivos. Para expresarlo en otros términos: no se ha elegido a la literatura como un conjunto de códigos establecidos (como un objeto de estudio) sino a la Poesía (*Poiesis*); no se ha elegido una posibilidad de la lengua (a modo de una estructura previamente definida) sino una acción que despierta a las palabras. Aquí ha de quedar clara una distinción fundamental entre la lengua y la palabra. La lengua es un conjunto de nociones que nos permiten encontrar diferentes aspectos de la realidad y la literatura es la construcción que hacemos de ella por medio del lenguaje. Todas las experiencias están aquí permitidas, todas las distracciones e irresponsabilidades enmarcadas en la vaguedad que representa la idea del *arte por el arte*. La poesía, en cambio, es *la respuesta* que se lanza en dirección a la lengua cuando alguien se pregunta acerca de las necesidades fundamentales de los hombres. No es el lugar para divertimentos, ni para la experimentación existencial: es el lugar de un llamado y una exigencia a la responsabilidad.

*

La segunda parte de este esbozo remite a la descripción de una hermenéutica de los zopilotes. Este elemento seguramente es el más crítico por destructivo y siniestro. Es el capítulo del odio. Es el capítulo del verbo desterrado. Ahí habrá de aclararse cómo los zopilotes devoran a sus presas inermes; *cómo la hermenéutica se desmadra* pues “Los hermeneutas mexicanos le tienen miedo al gran perro divino que es Revueltas” (Martínez, 2014: 60). En este caso la hermenéutica, como suele pasar con una disciplina susceptible al abuso de bandidos y *adoradores* de la confusión, se torna paranoica al grado del exterminio. Un peligro que la lectura ocaranziana percibe muy claramente:

Peligro de *hermenéutica penetrada con la esencia de su penetración*.

Porque la muerte es un laberinto lleno de cárceles oscuras donde los laberintos se multiplican por los laberintos hasta cerrar la cárcel de los laberintos.

Y no hay hilos de Ariadna para entender los laberintos de los multiplicados laberintos.

Nunca se mata al Minotauro (29).

No hay posibilidad de un método seguro. La academia, la hermenéutica domesticada, abandonó por mucho tiempo la obra de Revueltas (ahora regresa a ella para menguar sus fracasos). Sin embargo, esto no significa que el laberinto haya desaparecido. Mucho menos que lo real ineludible que la literatura de Revueltas penetra, deje de erguirse ante quien se

aloja en tal imbricación. Entonces Martínez Ocaranza mantiene una lucha contra los zopilotes de la hermenéutica desmadrada internándose en el sinuoso artificio:

Al laberinto de Revueltas, se entra, o no se entra.

Y si se entra, *es para no salir jamás con una victoria de segunda.*

O se lo tragan a uno los zopilotes mexicanos adentro del destino, o *desmadrados el destino con la conciencia* lúcida de conocer los signos del origen.

Revueltas conoce los signos del origen. Lucha y muere con ellos. Y por ellos. Son el suceso más imponente de su ontología (29).

De manera simultánea al desprecio de la academia persiste una terrible indiferencia quizá más dramática. La obra de Revueltas fue descalificada en su momento por denigrar la conciencia social del mexicano. Con estos términos el Partido Comunista censura la visión del hombre expuesta en *Los días terrenales* [1949] y la obra tetral *El cuadrante de la soledad* [1950], ya que en ellas se abona una idea del hombre que rompe con la vaga retórica ideológica que el Partido pretendía proyectar. Roberto Escudero (2009) dejó una crónica ejemplar de lo sucedido en este contexto en un libro titulado *Un año en la vida de José Revueltas*. Ahí se describe cómo, tras la publicación de la novela y la presentación de la obra de teatro, donde Revueltas elabora un desoladora crítica a la política nacional, al Partido Comunista y a la frágil y desgarrada condición humana, se gesta una desproporcionada reacción de algunos ideólogos que llevará al autor a la autocensura. Escudero hace un detallado recuento de los hechos y muestra la manera en la que se pretende “rebajar al escritor a toda costa y con los más bajos recursos, justificando cualquier argumento a la mano, por canallesco que fuera, para preservar una convicción” (24) Revueltas, sacudido por sus jueces, asume esta embestida como un problema de conciencia ideológica y artística. Años después José Emilio Pacheco calificará esta dubitación acertadamente cuando nota que “la modestia de Revueltas no fue pusilanimidad ni soberbia a la inversa” (35) sino una manifestación de su conciencia crítica. Retirar *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad* fue un gesto de humildad porque creía que los otros, los que no están de acuerdo con uno, “también podían tener razón” (54). Esa duda, esa vacilación, propia de la actividad intelectual, fue una virtud ausente en los censores de Revueltas. Y eso que Escudero ha hecho notar con pertinencia, coincide con lo que anticipa Martínez Ocaranza cuando se refiere a la recepción de las obras de su amigo:

Cuando le arroja al mexicano sus terribles novelas, lo hace con conciencia de que los buitres mexicanos lo van a desgarrar, van a sangrar su Ser, sus épicas entrañas.

Lanza sobre sus novelas, sobre sus promethéicas novelas, todos los buitres mexicanos, para que el mexicano se dé un banquete fabuloso.

[...]

Revueltas es terrible. Terrible y temible. Es un Huitzilopochtli trágico lleno de amor para sus hijos. Para sus hijos desgarrados. Es un Laocoonte luchando con los zopilotes que son más macabros que las serpientes. Los mexicanos nacieron de la fornicación bárbara de los zopilotes y de las serpientes. Por eso son tan puros. Tan malvados. Tan hijos de la chingada (Martínez, 2014: 23).

*

Finalmente habrá que dedicar una tercera parte a un minucioso análisis relativo a la relación entre crítica y narración, o lo que puede denominarse también “El *topos narrativo* del desmadre”. Antes se ha dicho que para el poeta el ethos matemático es una *morada* existencial. También se mencionó que Martínez Ocaranza se alimenta de los frutos de la contradicción. Su palabra adánica devoró los frutos envenenados del árbol del conocimiento. Su caída hubiera sido más aparatosa si la geometría no hubiese servido como paracaídas huidobriano. Esta es la clave de la renovación y de la *hybris* dolorosa, de la alegre *hybris*: *volver a destruirse, volver a autodestruirse; encontrar las claves de la infinita destrucción que al ser creadora es la esencia de la conciencia autocreadora*. Y esa esencia de la conciencia autodestructora es poéisis. Es energía creadora en el instante del *desmadre materno*; ahí es posible estar *a toda madre*, en desmadre infinito y absoluto. Ahí es imposible evadir la propia *destrucción para volver a crear la negación de la primera negación*.

Quizá también estamos ante el lugar donde la renovación del espacio del poema es posible como espacio abierto y puro de la creación. Por eso Martínez Ocaranza habla con Revueltas como quien dialoga con su prójimo más cercano. Ambos comparten la misma maldición de poetas nocturnos. Ambos conviven con la certeza de ser hijos del mismo desmadre primordial. Ese es su carácter y esa la impronta de su maldición. Esa es la bendición que maldice a los ciegos que caminan sobre el abismo. Esa es, en fin, la restitución del espacio del poema para el que aún los hermeneutas no han prestado la atención necesaria.

Finalmente hay que notar en esta restitución del espacio del poema algo que no puede disociarse de la reconfiguración del *topos narrativo* llevado a cabo en el pensamiento de Revueltas. Esto puede percibirse acudiendo una vez más al pensamiento benjaminiano. Veámos antes la manera en que el vínculo con la experiencia más directa y las implicaciones

políticas de la narración coinciden con la visión expresada por Revueltas. Sin embargo, hay otras ideas poderosas de esta teoría filosófica que entran en juego. Más allá de las críticas a la novela como género aislado, Benjamin reconoce que algunos autores del siglo XX (por ejemplo, Kafka y Brecht) no dudan en emplear novedosos estilos narrativos que alcanzan a reformular la relación con el pasado y la memoria, poniendo radicalmente en cuestión *la transmisión* de ese pasado y la posibilidad de inserción en la tradición. La problemática de la tradición está orientada al concepto de la transmisión (Überlieferung), inseparable de la narración, lo cual adquiere connotaciones cada vez más políticas, como lo mostrará Benjamin en su tesis *Sobre el concepto de historia* [1940].

Las Tesis de Benjamin no pueden leerse sin tomar en cuenta el cansancio del sistema académico, el cual es calificado como una “ciencia burguesa” de la historia, como un elemento más de la exacerbada situación crítica –en lo político y lo social– imperante en Europa antes de la Segunda Guerra (Gagnebin, 2016). Para fundamentar esta crítica a la cultura europea, el marxismo cobra cada vez más relevancia en la obra benjaminiana hasta tornarse en una evidente reflexión crítica de la cultura y la sociedad industrializada y, particularmente, sobre la escritura de la historia. Entonces el problema de la narración desemboca en el fundamento de la percepción del pasado y del futuro, es decir, en la pregunta por la posibilidad de transformar el presente histórico. En ese giro radica la importancia de las Tesis de Benjamin redactadas al final de su vida, y ello da pie a un concepto de narración histórica que va más allá de una narrativa lineal progresiva, con lo cual rompe con la ortodoxia marxista y la narrativa lineal del historicismo. Cuando Benjamin habla de “cepillar la historia a contrapelo” (2005: 35), vislumbra un significado oculto en la voz y la letra de historias que exigen otro tipo de narración. Podemos observar que esas reflexiones prefiguran varios debates historiográficos contemporáneos sobre la historicidad en general, sobre el sentido de lo cotidiano, sobre lo continuo y lo discontinuo de la temporalidad; sobre luchas y resistencias de actores conocidos o anónimos.

En razón de ello algunas ideas de Benjamin pueden emplearse para percibir lo que hemos llamado aquí el *topos narrativo* de la obra de Revueltas. Por ejemplo, podemos remitir a los años en la prisión de Lecumberri [1968-1971], el escenario donde encontramos una vez más las obsesiones y fantasmas del escritor. Ahí se describe la vida presidiaria en su cotidianidad degradante: los poderes coercitivos, la reintegración psicológica, los infiernos de la disciplina. *El Apando* es una “pequeña novela límite porque lleva al límite todos los cuestionamientos. La cárcel misma no es sino un símbolo, porque es la ciudad cárcel, la sociedad cárcel”

(Revueltas y Cheron, 2001: 164). Si la expresión “el apando” alude a la celda de castigo, al encarcelamiento dentro de la prisión, al cerco categórico de lo que Revueltas llama “geometría enajenada”, la narración, por su parte, apenas deja respirar al lector, quien trata de transitar por la lectura de un solo párrafo. Escritura enclaustrada, sin puntos y aparte como transcurre ahí la vida misma. Eso es fundamental para establecer contacto con la propia respiración de seres envilecidos física y éticamente que, como en el caso de *El Carajo*, llevan al peor de los presos a poseer, según Revueltas, un “instrumento para una visión ética de la realidad. El problema de la libertad se condensa tan claramente en *El Carajo*, que representa toda la infamia, toda la humillación, toda la ignominia de estar preso” (167). Entonces lo que termina por describirse en esa pequeña obra son los entresijos laberínticos de rejas que invaden la totalidad del espacio. El lector descubre con desolación que, en la cárcel –y fuera de ella–, el hombre habita esa *Geometría enajenada*. El problema desde esa perspectiva tan mundana puede ser, sin embargo, como lo dice el propio Revueltas, un problema del pensamiento, esto es, algo “un tanto filosófico, ontológico” pues:

la geometría es una de las conquistas del pensamiento humano, una de las más elevadas en su desarrollo [...] hablar de *geometría enajenada* es hablar de la enajenación suprema de la esencia del hombre. No el ser enajenado desde el punto de vista de la pura libertad, sino del pensamiento y del conocimiento (172).

Si se pretende interpretar esto *a contrapelo*, y en la perspectiva que hemos tratado de esclarecer siguiendo la lectura de Martínez Ocaranza, habrá de reconocer entonces desde una perspectiva histórica que apele a la existencia que “uno de los aciertos más monstruosos de llamada «...Revolución Mexicana...» es el haber mandado a Revueltas a las Islas Marías. Allí se gestó el signo de la creación auténtica” (Martínez, 2014: 70).

Bibliografía:

- Aristóteles (2015), *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos.
 Benjamin, Walter (2001). “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. España: Taurus.
 Benjamin, Walter (2005), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias
 Escudero, Roberto (2009), *Un año en la vida de José Revueltas*. México: UAM.

- Gagnebin, Jeanne Marie (2016), *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras*. México: UNAM.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy (1989), *L'absolu littéraire*. Paris: Du Seuil.
- Martínez Ocaranza, Ramón (1981), *Autobiografía*. Morelia: UMSNH.
- Martínez Ocaranza, Ramón (2014), *José Revueltas (O El Verbo Torturado)*. Morelia: Jitanjáfora.
- Mendoza, Vicente T. (1974), *El corrido mexicano*. México: FCE.
- Negrín, E. (1995), *Entre la paradoja y la dialéctica: una lectura de la narrativa de José Revueltas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - El Colegio de México.
- Perdomo, María Teresa (1988), *Ramón Martínez Ocaranza. El poeta y su mundo*. Morelia: UMSNH.
- Revueltas, Andrea y Phillippe Cheron (2001), *Conversaciones con José Revueltas*. México: ERA.
- Revueltas, José (1980), *El luto humano*. México: ERA.
- Revueltas, José (2013), *Los muros de agua*. México: ERA.
- Valente, José Ángel (2014), *Poesía completa*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, María (2007), *El hombre y lo divino*. Madrid: FCE.

