

EL DRAMA DE LA VOZ EN *EL LUTO HUMANO* DE JOSÉ REVUELTAS

Francisco Ramírez Santacruz
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

*A la memoria de Andrea Revueltas,
mujer de voz crítica y huellas perdurables*

Del universo sonoro al mundo de la voz

El luto humano, antes que nada, es un libro extraño, misterioso, incluso raro, con nada equiparable en el panorama literario mexicano. De la primera a la última página, de la agonizante respiración de Chonita al incesante aleteo de los zopilotes, *El luto humano* es una novela del sonido y de sus repercusiones en la vida humana.¹ Ante tal saturación de sonoridades, rumores y voces resulta difícil explicar por qué no hemos sabido escuchar a Revueltas. Si *Los muros de agua* comienza a partir de las percepciones sonoras de los reos políticos, *El luto humano* nace del ritmo de la respiración de la niña Chonita.² El único verbo, que se repite tres veces con distintas desinencias en aquella funesta primera página, es “oír”. Así es cómo Revueltas nos pone sobre aviso, multiplicando las menciones sobre el sonido, como si se esmerara por la representación de una realidad audible.

Todo en *El luto humano* produce un sonido, inclusive, aunque parezca paradójico, el silencio. El viento gime (16); en otras ocasiones provoca un “ruido como de mariposa” (33) para, finalmente, con su fuerza de “ráfaga” (33) hacer que las rendijas de las ventanas lloren “al silbar” (34). El metal suena (16). Las aves chillan (96). El río es, por supuesto, uno de los grandes solistas de la orquesta: se escucha “como un lagarto inmenso” (27), que engendra un “ruido infernal” (31), semejante a un “rumor de víbora” (43). La naturaleza de réptil se traduce en una acústica peculiar: “Su deslizarse cauteloso se oía sobre las piedras, con rumor de escamas líquidas, de piel acuática” (36).³ Sobre la tierra seca se oye el “seco rumor de las culebras sedientas” (26), mientras que el campo emite una “música monocorde y lenta” (48). Así como los cuatro elementos se perciben sonoramente, también los hombres: “Antojábase ver en ellos [Úrsulo y Adán] sólo un ruido con forma humana, lleno de tristeza y de rencor. Eran un ruido, un simple entrechocar de cosas sin luz” (24). Incluso la muerte tiene presencia acústica: “Y con forma de agua se oyó cómo la muerte iba caminando del otro lado del muro” (44).⁴

La narración termina por convertirse en una aventura sonora. Por ejemplo, el trabajo del hombre en la época del Sistema de Riego deja, ante todo, un legado aural:

En su torno elevábase un ruido sólido, rítmico y armonioso. Eran los tractores, que aun pequeños tomados a distancia, producían no obstante su rumor vivo y

alentador. Por todas partes el trabajo ordenaba su viril sinfonía y las voces de los jornaleros, llenas de poder y volumen, se oían a intervalos, roncadas, agudas, graves, vibrantes de existencia. [...] Abejas tenaces y roncadas, zumbando dentro de una calma absoluta, era aquel ruido de los tractores; pero se antojaba a la vez que en su rumor había cierta cosa guerrera, como si las ametralladoras estuviesen tableteando bajo la concavidad del cielo, propicia del todo y llena de resonancias. En la guerra sucede así, se miran el cielo, las nubes, el verde color de los campos, y lo único que existe, apenas, es el ruido, como si la muerte estuviese muy lejana. Allí, del otro lado, se escucha el ruido, el ruido, lo único, y parece como una marcha sorda que se detuviera de pronto, con sorpresa, para continuar otra vez y detenerse nuevamente. El aire es quieto, tranquilo, y se oye todo con claridad: al otro lado de la verde colina, la marcha de los pies violentos, primero como si caminasen despacio [...] para luego detenerse, ¡ah!, los malditos. [...] Pero de pronto se reanuda el rumor sordo y un tambor gigantesco —han vuelto los cañones— se escucha. (133-134)

El comunista Revueltas percibe aquí el ruido del progreso. Por el contrario, al fracasar la huelga, los tractores callan e impera el silencio, que también posee un característico sonido:

La huelga paralizó el Sistema de Riego como a los seis meses de que Natividad llegara. [...] No se escuchaba ningún rumor en la vasta extensión. Sin embargo, había un movimiento, un caminar. Justamente un ruido, unos pasos que eran como la negación de todo ruido. Pues una huelga es aquello al margen del silencio, pero silencioso también. Los huelguistas callan, pero tienen una voz. [...] Los hombres tienen otra voz y otra manera de caminar y otras miradas, y en el aire se siente algo poderoso que sube como una masa firme. Se trata del asombro. [...] Del asombro y del júbilo. Un pie no camina solo, sino que está unido a otros pies que a millares se articulan sobre la voz, sobre el pulso, en los sueños, en las largas noches. Se oyen los pasos. [...] Esos hombres, profundamente reunidos en torno de la bandera roja, no se mueven. No se mueven, se escuchan. Hay una campana en la inmensidad de la vida que ellos doblan removiendo capas terrestres y celestes para que se oiga, aunque permanezcan ahí, mudos, quietos y en silencio bajo la bandera. (156-157)⁵

No sólo destaca en *El luto humano* la reproducción a gran escala de los sonidos que habitan el mundo como en la cita anterior, sino también el lirismo para describir con imágenes inusuales un evento acústico por más insignificante que suela parecer como el esfuerzo por achicar la barca en que se transportan Adán y Úrsulo, que se asemeja a “un ruido como de paladar en movimiento” (18). Se decanta una intención por alejarse de sonidos de codificación sencilla y, más bien, se busca la aventura lírico-acústica: “Las campanas del humilde templo dejaban, con el aire, notas trémulas

y angustiosas, como ramas diminutas arrancadas a otra, corpulenta y central. Aquello parecía un lamento de auxilio en mitad de la noche turbia” (21).⁶

Ahora bien, ¿cómo son los habitantes de un mundo estructurado por el sonido?, ¿cómo viven?, ¿cómo oyen? y, tal vez más importante aún, ¿cómo hablan? Precisa advertir que estamos frente a personajes emergidos de una poderosa cultura oral, donde la memoria juega un papel perentorio.⁷ Todos están dotados de una gran capacidad auditiva, pues se han acostumbrado a oír lo que se dice de ellos y de los demás, a saber, viven “de oídas”.⁸ Son también hombres y mujeres poseedores de una memoria sonora excepcional, ya que muchas de sus reminiscencias se originan a raíz de algún sonido o evento acústico.⁹ *El luto humano* está poblado de seres que se reconocen por la voz y son capaces de desentrañar las intenciones de sus semejantes por medio de las entonaciones del habla.¹⁰

Es evidente que ningún sonido cautivó más a Revueltas que la voz humana. Los personajes murmuran (16), bisbisean (23), musitan (35) y balbucean (36). También gritan (44), claman (57), conjuran (53), insultan o maldicen (92); igualmente pueden llorar (29), sollozar (57) o gemir (27). En sus vidas hay cantos (35), aunque pavorosos y sin solemnidad, rezos (27), alabados (35), plegarias bisbiseantes (33) y jaculatorias (36).

Su forma de expresarse es registrada más allá de un acento local o de clase social. Se habla “con firmeza y desolación” (26), “con ritmo monótono y obstinado” (38); se dice “con tristeza” (85), “como con ternura” (97) y “con tono misericordioso” (174). Cuando molestos, los hombres gritan “brutalmente” (86), responden ora “con entonación colérica” (105), ora “con una suerte de cólera” (39).¹¹ El sacerdote pronuncia frases “con el alma convencida” (43); la mujer de Adán se dirige a él “aprensiva y dulce” (119); Úrsulo, encorajinado, se limita a expresarse “con los dientes apretados” (58); un anónimo indígena articula sus interrogaciones en “entonado español” (124); y Cecilia, ante las insinuaciones carnales de Calixto, contesta “muy suavemente” (40) o “muy débilmente” (42).

Es muy probable que no haya taxonomía acústica más amplia y minuciosa en todo *El luto humano* que la de la voz. De ella sabemos que puede ser “indispensable, desconfiada, sorda” (16), “uniforme y sin emoción” (23) o incluso “rencorosa” y “conmovida” al mismo tiempo (16).¹² Algunos dialogan con voz “húmeda” (26), otros son propietarios de una voz “bronca” (96), “grave” (119), “de volumen tangible” (28), “enérgica y cortante” (123) e “inextinguible y viviente” (69), mientras otros más tienen una voz “suave” (124), “simple” (160), “trémula” (56), “desfalleciente” (74), “humilde” (75) o “queda y nostálgica” (134). El catálogo es aún más extenso: “queda voz alcohólica” (37), “voz estentórea” (38), “voz queda y sombría” (95), “robusta y confiada” (114) o “llena de dignidad y orgullo” (157). En algunas ocasiones los adjetivos se desbordan y dan la impresión de no ser suficientes (“[voces] roncas, agudas, graves, vibrantes de existencia”, [133]), en otras se opta por comparaciones detalladas: “ronca [...] como febril y

apresurada” (105), “voz queda y dulce, como un niño” (142) o “voz como si charlara con un niño obstinado” (174).¹³ Se amonesta con “voz irreal, abstracta” (41) y se maldice “en voz baja” (92). A veces una sola voz no basta y emergen las “voces bárbaras” (36) o “voces llenas de poder y volumen” (133). Las descripciones, finalmente, rebasan el aspecto sonoro e invaden el antropológico, como cuando se habla de una “voz anterior al paganismo” (26).

Es notoria la inclinación, casi compulsiva, por describir y caracterizar las voces de personajes principales y secundarios. Cabe preguntarse por qué tanta insistencia en precisar si una voz es tierna, dulce, grave, rencorosa o como de niño. Seguramente se debe a que la voz es un elemento esencial del personaje. Pero, ¿caso un lector podrá saber intuitivamente cómo suena una “voz húmeda”?¹⁴ De lo anterior se deduce que Revueltas pedía un lector capacitado en reproducir (aunque sea mentalmente) un amplio registro, nutrido de tonos cultos y populares, de formas del decir; alguien con un profundo sentido del oído y dueño de un gran arte vocal.¹⁵

En *El luto humano* los personajes no mantienen diálogos áfonos, sino más bien exhiben su gran sensibilidad al sonido y a la voz, sirviéndose de la última para reconocerse entre ellos; lo cual a su vez debería permitirle al lector comprenderlos mejor. Más allá de las precisas caracterizaciones,¹⁶ la obra ofrece una penetrante reflexión sobre la voz, su repercusión en el trato humano y su efecto seductor o devastador, como si para Revueltas las profundidades del alma humana se conocieran, sobre todo, por el oído.

Resulta inapropiado profundizar en tan breve espacio sobre el sonido en *El luto humano* y la obra de Revueltas en general. Tampoco se pretende un examen pormenorizado del fenómeno de marras ni una indagación sobre la herencia literaria y sonoro-musical que le sirve de marco. Asimismo se ha desistido de clasificar qué personajes tienden a murmurar o a gritar, cuáles tienen una voz clara o trémula, o quiénes acostumbran rezar o llorar. Dicho procedimiento hubiese develado vínculos interesantísimos,¹⁷ pues las modulaciones de la voz descubren cómo son en realidad. Algunos entonan de una forma y otros pronuncian de otra.¹⁸ *El luto humano* es un eslabón cardinal de la historia del sonido en la literatura hispánica,¹⁹ sin embargo, lo que importa ahora es entender cómo y por qué la voz es, para nuestro autor, una especie de encarnación del alma.²⁰

Entonación y motivación

Revueltas suele colocar en la entonación los anhelos, motivaciones e intenciones que sus personajes se esmeran por mantener a resguardo de los lectores, de otros personajes y, a veces, de sí mismos. Al analizar las 14 voces que dan vida a la más genial obra española, *La Celestina*, Stephen Gilman sostiene que su autor, Fernando de Rojas, “descubre que sólo en las entonaciones cambiadas es donde reside una posibilidad remota de conocer al hombre y a la condición humana” (33). Algunos enigmas del estilo revueltiano —calificados erróneamente como descuidos, contradicciones o franca mala redacción—²¹ hacen sentido a la luz de una naturaleza

del lenguaje similar a la de la tragicomedia española, a saber, la “esencia oxymorónica de razón sintáctica y sinrazón emotiva” (Gilman 33).

Las relaciones erótico-amorosas del cosmos narrativo del duranguense son proclives a la frustración, ya por celos, ya por triángulos amorosos irresueltos, ya por un destino trágico que las ve nacer. *El luto humano* no es la excepción: Cecilia, actual esposa de Úrsulo y cónyuge de Natividad —su verdadero amor— previo a su asesinato, es el objeto de deseo de Calixto. Codiciada por varios, hoy padece la muerte de su hija, Chonita, a cuyo velorio acuden varios residentes del mermado pueblo:

—Cecilia —balbuceó Jerónimo, borracho—, lo sentimos mucho...

Y repitió en seguida: “Mucho, mucho”, en tres tonos diferentes de voz.
[...]

Súbitamente, como si aquellas palabras hicieran falta para ello, todos sintieron una piedad inconcebible. Las lágrimas les oscurecían la garganta y una mezcla de sentimientos abatía el pecho: ora tristeza o rabia, ora sensualidad o miedo, ora lascivia torpe y escondida.

—Sí, lo sentimos mucho, Cecilita —agregó por su parte Calixto, oprimiéndole la mano con un subterráneo, defendido deseo, a tiempo que experimentaba una cólera impotente contra la barriga descomunal de su mujer.
(36)

La diégesis queda subordinada a la entonación como elemento generador de sentido, pues no es el contenido de las palabras de Jerónimo la motivación para que Calixto se arme de valor y exteriorice su deseo reprimido, sino los tres distintos tonos de voz empleados por el primero. Ahora bien, de los tonos ignoramos sus atributos precisos, pero el hecho de que el narrador se tome el tiempo de advertir la variedad en la entonación es por sí solo significativo. Ante presumibles tonos de conmiseración, familiaridad y afecto, Calixto reacciona celosamente y nombra a la mujer por tanto tiempo deseada: “Cecilita”. Más adelante, mientras procura acariciarle los senos aprovechándose de la oscuridad, Calixto reincide:

—Úrsulo no la quiere, Cecilita... -oyó por encima del hombro la queda voz alcohólica.

El diminutivo estaba anegado de deseo, un deseo imperativo, que quería ser poderoso, todopoderoso, capaz de atraer sin remedio.

—No la quiere... —insistió, oprimiendo. [...] Las demás gentes, asustadas del silencio, reanudaron su canto monótono y entonces la voz de Calixto, junto a Cecilia, uniósse al coro sin que su mano, entre los senos de la mujer, desistiera.

—...mil veces, Dios mío...

Y no por hipocresía, pues su voz temblaba desconsideradamente y las palabras “perdón, clemencia, Dios mío” eran otra cosa anhelante. (37)

La voz de Calixto se hermana con el tono alcoholizado de Jerónimo, quien dio el primer pésame a Cecilia. Pero mientras aquél sólo transmitía una genuina compasión,²² Calixto se empecina en acosar sexualmente a Cecilia, injertando su inoportuno deseo en el diminutivo. A ese tono se le sobrepone más adelante el del alabado, formándose una interacción tonal y semántica entre erotismo y religión, entre la liturgia y la alcoba.²³

Minutos después, a la espera de Úrsulo y del cura, Calixto somete a Cecilia a un nuevo hostigamiento:

—¡Tome algo, Cecilita...!

Continuaba usando el diminutivo como un expediente impune de su lubricidad. Una sombría sensación se adueñaba de su cuerpo, corriendo, cálida y temblorosa, al pronunciar la palabra Cecilita, y hubiese querido, otra vez, oprimir entre las suyas la mano de ella, o percibir el contacto enloquecedor —lleno de latidos rabiosos— de aquella masa firme de mujer. (40)

A sabiendas de que poseer a Cecilia es un acto imposible, Calixto elige autocomplacer sus oídos. Su lascivia y lujuria encuentran una válvula de escape en el diminutivo, produciéndose un gozo auditivo en sustitución del carnal, como si el efecto fisiológico de aquella sensación placentera sólo pudiera ser iniciado, a falta de una relación sexual, por una entonación cargada de deseo incontrolable. La fantasía sexual de Calixto habita, en consecuencia, dentro de las coordenadas del sonido, pues se nutre de la pronunciación voluptuosa del nombre de su inasequible objeto de deseo. Visto así, el placer se deriva del tono y de las fantasías y no de una situación real; dicho de otra manera, la vida depende no de los ojos con que se mire, sino del tono con que se diga. Ahora bien, si Cecilia se había mostrado distante ante los avances de Calixto, poco a poco pasa de la resistencia a la resignación, originada no por un deseo auténtico, sino por el cansancio derivado del prolongado acoso: “No. No quiero nada, Calixto... —contestó ella muy suavemente” (40). Por vez primera Cecilia pronuncia el nombre de su acosador y, al hacerlo “muy suavemente”, da pie a que Calixto perciba una leve claudicación ante el asedio. Fino catador de los sentimientos ajenos a través del oído, el hombre sabe que está frente a la señal auditiva esperada para cerrar su cerco:

—La quiero, Cecilita..., desde hace mucho tiempo..., no de hoy, ahora que me ve borracho...

[...]

—No puede ser, Calixto... -dijo muy débilmente.

Nunca su resistencia había sido tan endeble. Sentir el vapor de aquel hombre tan junto a sí y no poder rechazarlo. Porque ocurría que estaba débil; débil del alma, y un abandono la enervaba, le dolía por el cuerpo aproximándola al pecado.

—¡Váyase, Calixto, por favor...! (41-42)

La oposición de la mujer se resquebraja. Su debilidad del alma no se revela en sus palabras, pues éstas le exigen enfáticamente a Calixto que desista. Más bien, su desgarró interior se desprende de la contradicción entre el sentido literal de sus palabras y la entonación con las que las pronuncia: “¡Váyase!”, escuchaba [Calixto] aún junto a los oídos, y la palabra no era adversa sino próxima, alentadora, llena de insospechadas cercanías” (42). Claramente se observa —mejor dicho, se escucha— cómo el tono revela su trágica condición humana.

Otro momento álgido de esta relación, que se juega subrepticamente en la entonación, acaece cuando la casa se ha empezado a inundar. Antes de abandonarla, Cecilia abre un baúl para retirar algunas pertenencias guardadas celosamente. Calixto se aproxima y, con la inflexión de la voz, le insinúa que se siente más cerca de ella que nunca:

—¡Dámelo! —dijo acariciando el abanico.

Ahora, quién sabe por qué, se sentía fuerte para tutearla. Anticipaba de esta manera la posesión, daba calor al lazo. [...]

—¡No puedo! —respondió Cecilia.

[...]

—Como recuerdo... —insistía Calixto.

Comprendía Úrsulo que si ya no se cuidaban de él, era porque el fin estaba próximo y él estaba desarmado frente al fin. Aquellas relaciones apenas insinuadas, apenas en vago comienzo, entre su mujer y Calixto, aumentarían poco a poco, gradualmente y ante su propia vista [...]. (50)

La transición de la forma pronominal *usted* a *tú* es la culminación del deseo erótico de Calixto. El sugestivo tuteo y el cálido suspiro de la voz, aunado al “Cecilita”, consuman la posesión de la mujer. Nadie, salvo su marido con quien comparte el lecho, se dirige a ella en tonos semejantes. Esto resulta incluso evidente para Úrsulo, quien reconoce en la forma de hablar de su esposa y Calixto el drama sentimental que se despliega frente a sus ojos. Para decirlo en términos más sensuales aún: si otros se excitan imaginando ciertas situaciones sexuales en su fantasía, para Calixto —condenado a ser devorado por los zopilotes— dicho proceso actúa a través del oído y de las infinitas variedades de los tonos del deseo y del placer. Por otra parte, no debe sorprender que éste sea el punto final del drama de la voz entre Cecilia y Calixto; el narrador no volverá a insistir sobre esta relación, pues las posibilidades han quedado agotadas.²⁴

La voz y la muerte

Al cesar el drama de tonalidades entre Cecilia y Calixto, da inicio otro donde la voz de ella desempeña un papel definitivo en relación a Jerónimo, otro de los asistentes al velorio y esposo de Marcela. Jerónimo es la primera víctima de la inundación y la segunda muerte a la que asistimos,

después de la de Chonita. Se ha visto cómo el fenecimiento de la pequeña está enmarcado por el aspecto sonoro. En el caso de Jerónimo se trata de una muerte no por intoxicación alcohólica, como parecería a primera vista, sino por la palabra, mejor dicho, por el tono en que ésta es expresada. Jerónimo Gutiérrez no llevó flores al velorio, pero sí una botella de tequila. Rápidamente se alcoholiza y con insistencia ofrece la bebida espíritosa a la concurrencia. Discurre, borracho, de las desgracias sufridas y del trágico final que les espera.²⁵ Luego cae en un letargo del que no despertará jamás. Sin embargo, durante su sopor profundo Jerónimo tiene la facultad de escuchar absolutamente todo lo que se dice y sucede a su alrededor. Privado de la palabra, muestra un oído atento a las entonaciones ajenas y a los sentimientos que las suscitan, pues ellas, más que las acciones, determinarán su destino final.

Cuando los asistentes al velorio optan por abandonar la humilde casa, Úrsulo toma el cadáver de Chonita y le ordena a Calixto cargar al ebrio de Jerónimo: “Y sin percibirlo había dictado una sentencia: ‘Ya no va a despertar’” (53). Después de varias horas de caminata entre agua y fango, Calixto no soporta más el peso y deja caer a Jerónimo, que se hubiese ahogado en ese instante de no ser porque Úrsulo le encarga a Marcela el cuerpo de Chonita y se echa a hombros el del ebrio. Úrsulo, sin embargo, padece un dilema moral y se percata de que, en realidad, él debe cargar a Chonita y Marcela a su marido:

Hacía una figura grotesca Marcela con su marido. Renqueaba caminando pesadamente y con las piernas abiertas, parecida a un animal extraño, prehistórico, que tuviese algo de mujer, de mujer sangrienta y fea, con su joroba, con su pirámide, como a esos dromedarios a lo que les nacen yerbas y plantas en la insensible piel. (60)²⁶

Bajo el influjo de estas imágenes se aproximan los lectores al final del capítulo V, donde asistimos a la muerte de Jerónimo narrada desde una doble perspectiva: la de los hombres y mujeres que lo rodean y la del mismo Jerónimo, quien parecía no estar al tanto de la situación, pero, en efecto, escucha cada palabra de lo que se habla sobre su porvenir:

Escuchó a sus espaldas un gemido:

—¡Ayúdame, no puedo más!

Era Marcela, con Jerónimo.

Úrsulo miró fijamente y con indiferencia:

—¡Déjalo que se muera!

[...]

—¡Déjalo!

Marcela no se sintió herida con el egoísmo de Úrsulo. Casi lo comprendía en aquel momento extraño. Ella misma estaba tocada por el veneno de la muerte, innoble y bajo. Dejar a Jerónimo, sí, que se ahogara. (64-65)

Los desolados personajes deliberan sobre el futuro de Jerónimo como si él estuviese ausente. Marcela admite no soportar más el peso de su marido y, por consiguiente, Úrsulo le sugiere abandonarlo a su suerte. Marcela vacila, pero el uso del imperativo en boca de Úrsulo termina por convencerla, al grado de que el narrador reproduce en estilo libre indirecto el terrible fallo. La oración “Dejar a Jerónimo, sí, que se ahogara” es desde el punto de vista tonal compleja, debido a la confluencia de dos entonaciones. La insistencia de Úrsulo en abandonar a Jerónimo (repite dos veces “¡Déjalo!”) siembra la duda en Marcela, que hasta ese momento se había mantenido leal a su esposo y había hecho todo lo posible por salvarlo. Su indecisión se refleja en el sintagma “Dejar a Jerónimo” —voz de Marcela en estilo indirecto libre. Ahora bien, sólo una lectura en voz alta pone a descubierto que se trata de una interrogación y no de una afirmación, pues Marcela, quien ama a su esposo y en distintas ocasiones ha solicitado la ayuda de los demás para cargarlo, enfrenta un conflicto moral ante su debilidad corporal. De allí de que, en realidad, se deba leer el sintagma con signos de interrogación: “¿Dejar a Jerónimo?”.²⁷ Lo extraordinario es que en la pregunta convergen dos voces y sus respectivos tonos: por un lado, la voz de Úrsulo, quien ha insistido en dos ocasiones que desasista al ebrio, y, por otro, la de Marcela, quien se cuestiona si es capaz de llevar a cabo tan atroz sugerencia. Es un caso de bivocalidad.²⁸ Bajtín habla de dos tonos superpuestos en la bivocalidad; es evidente en este caso que el tono de Marcela es el dominante y de allí que el imperativo de Úrsulo derive en una interrogación. Con el adverbio “sí” el titubeo muda en convicción: Marcela ya está convencida de dejar a Jerónimo. Aquí sólo hay una voz y un tono. Finalmente, con el sintagma “que se ahogara” retornamos al terreno de la bivocalidad. Si en la primera parte de la oración (“Dejar a Jerónimo”) prevaleció el tono de duda, ahora en la voz de Marcela predomina el tono de egoísmo de Úrsulo, quien dos veces había dicho “¡Déjalo que se muera!” con rabia y desesperación. De esta forma, Revueltas expresa en los cambios de entonación dentro de una sola oración el conflicto humano y moral que quema por dentro a Marcela.

Al coro de voces (de Calixto, Úrsulo y Marcela) que han promovido el abandono del borracho se suma una última voz:

El grupo se había detenido y las dos mujeres sujetaban el cuerpo del ebrio. No era indebido dejarlo ahí, sino antes bien natural y lógico. [...]

—¡Deja a Jerónimo! —dijo Cecilia. ¡Vámonos, por Dios!

Ella faltaba únicamente. Faltaba su testimonio de egoísmo y odio. [...]

De pronto, un milagro: Jerónimo se sacudió fuertemente apartando a las mujeres, y de una manera grotesca, risible, caminó unos cuantos pasos, a grandes zancadas, para caer. Había muerto algunos segundos antes. (65)

También Cecilia insiste en que se deje al borracho. A partir de este párrafo se origina una de las más enigmáticas páginas de nuestra literatura. Jerónimo se levanta milagrosamente, pero se

advierde que había muerto unos segundos antes. A continuación todo se narra desde la perspectiva de Jerónimo y el lector se entera de que estuvo al tanto de los movimientos y de las palabras de los demás durante su agonía. Se describen sus alucinaciones frente al cadáver de Chonita, sus obstinados ofrecimientos de tequila a Cecilia y sus intentos vanos por que no lo abandonen. También se lee cómo Jerónimo percibió los momentos en que lo cargaban y, por supuesto, la discusión sobre su futuro mientras él, supuestamente, yacía inconsciente:

“¡Llévatelo tú!, escuchó una voz metálica. “Se refieren a mí”, pensó. Se puso a llorar entonces con toda su alma, pues no quería dejar a sus amigos: a la buena de Cecilia, que lo quiso tanto en vida; a Calixto, con quien a veces tomaba copas; a Úrsulo. ¡Eran tan buenos todos! Quiso decir algo, protestar, pero lo llevaron a fuerza, a través de un mundo donde el viaje duró quinientos años. Después, hecho un viejo, Jerónimo regresó, y he aquí que de pronto se hizo una claridad intempestiva y grandiosa en su cerebro, en la sola fracción de un milésimo de segundo:

¡Deja a Jerónimo —escuchó la voz de Cecilia—; vámonos, por Dios!

Sí, la voz de Cecilia. Ella también quería que lo abandonasen. Sobrevino entonces la sombra y en ese instante debe haber sido cuando Jerónimo, ya muerto, caminó unos pasos a grandes y ridículas zancadas. (66)

¿De qué murió Jerónimo? La respuesta del texto es terriblemente inequívoca. Jerónimo, hacia el final de su existencia, se percató cómo cada una de las personas a las que él estimaba y amaba, a quienes consideraba “buenos”, deciden “dejarlo”, abandonarlo a su suerte. Sin embargo, no es sino hasta que escucha la voz de Cecilia que se consuma el desenlace fatal. Párrafos más arriba el narrador ya había reproducido las palabras de Cecilia, pero ahora en lugar de repetir “dijo Cecilia”, el texto se presenta desde las emociones del ebrio: “escuchó la voz de Cecilia”. La primera versión carecía de cualquier vínculo emocional, no así la segunda, al grado de que en estilo indirecto libre, el narrador retoma dicha emoción que conmovió hasta sus entrañas a Jerónimo y, finalmente, lo asesinó: “Sí, la voz de Cecilia”.

Como si Cecilia fuese la mujer que había amado en secreto al igual que Calixto,²⁹ Jerónimo parece resistir las palabras de Úrsulo y Calixto que abogan por su abandono; a sus oídos dichas voces debieron sonar como maldiciones. Lo que no es capaz de soportar, sin embargo, es que Cecilia también crea que no vale la pena ayudarlo. No cabe duda de que Jerónimo muere al escuchar la voz de Cecilia que con entonación egoísta, parecida a la de Úrsulo, ordena que se le abandone. Allí, dice el texto, “sobrevino la sombra”. El tono de la voz de Cecilia, y no el mensaje, es lo que mata a Jerónimo y, de esta manera, culmina su agonía, representada como una intensa y exclusiva experiencia acústica.

La voz en acción: una trayectoria vital-sonora

Los personajes de *El luto humano* enfrentan la muerte con los recursos de la memoria y la voz, cuya combinación le posibilita a cada uno su respectivo canto de cisne. Precisa advertir que los recuerdos suelen estar enmarcados por un tejido amplio de situaciones orales. Cecilia, por ejemplo, rememora sus diálogos con Natividad, y Úrsulo revive su pasado a través de varias conversaciones suscitadas en la hacienda donde fue procreado. Sin importar a qué rincón de su memoria acudan, siempre hay una plática o un coloquio que recrear antes de la muerte, como si fuese un hecho indispensable para la transición final. En consecuencia, Revueltas se ve obligado a abordar la frontera última del lenguaje, que no es otra cosa sino la muerte.³⁰ En una especie de *Danza de la muerte* de la primera mitad del siglo XX mexicano, el duranguense le pasa revista en *El luto humano* a distintas, variadas y múltiples formas del agonizar y del morir. En su mayoría éstas son recreadas artísticamente por medio de situaciones orales. En dichas conversaciones antes de la muerte cada personaje nos permite oír —más que ver— sus más intrínsecos miedos, deseos e inconfesables tentaciones. Evocando a Jung se podría decir que estos hombres y mujeres tocan, aunque por limitado período de tiempo y ante la fatalidad, su *sombra* (36-39).

Uno de los protagonistas, cuya biografía está ligada a los vaivenes de la voz, es el anónimo cura. Agobiado por preguntas sin respuesta, el sacerdote remueve su pasado a partir de cuatro situaciones orales que tienen como común denominador ser iniciadas por la voz. En cierto sentido, la ruta de su vida, deshilada en el capítulo VI, es un itinerario de voces. La primera situación oral acaece dentro del templo de Santo Domingo en Oaxaca, descrito en términos auditivos típicos del universo sonoro revueltiano.³¹ Allí el joven seminarista observa, camino al coro, el árbol de la vida que tapiza el techo de la entrada al templo y experimenta fuertes emociones que devienen en una intensa experiencia acústica:

Pero antes de llegar lo contuvo un canto extraño. Escuchó desde la escalera: un canto en falsete, roto por continuas desarmonías, bárbaro. Extendíanse las notas a ras de tierra, cual si la voz partiese de una inconcebible garganta vegetal, con espinas y agrio zumo, como si del chicayotl humilde y agresivo, uniéndose a esta voz de aquí, o como si de las biznagas hirientes de un yermo. [...] Y súplicas, lágrimas, tristeza, desesperación, soledad absoluta, sentido de lo miserable, todo eso reunía como si tuviese a la vez algo de animal que llorara. (69)

Bella, profunda y detallada es la descripción de la voz. De la caracterización, cargada de elementos que subrayan la liga esencial entre tierra y voz, sobresale un tecnicismo del arte vocal: el falsete, originalmente escuchado en las iglesias medievales donde sólo asistían hombres y se requerían voces agudas, produce un canto melodioso, asociado en México a los cantos de los velorios o al huapango. A los oídos del seminarista llega un decir musical, cuyo sentido está anclado en la voz, pues es ésta la que transmite los sentimientos de tristeza, desesperanza y soledad. La voz y sus

tonos adquieren, entonces, la facultad primordial en cuanto transmisores de un mensaje sin necesidad de ser verbalizado; convirtiéndose así en prueba contundente de que estamos frente a personajes más sensibles a impulsos auditivos que lingüísticos, conscientes de que los matices de la voz expresan mejor que el lenguaje aquellos dolores calificados como indecibles. Donde éste fracasa, la voz no; ella acompaña al hombre en sus momentos de mayor dolor o alegría, cuando al lenguaje le es imposible codificarlos: un grito, un gemido, un suspiro, una queja, un murmullo, dicen más que mil palabras.

Atento al canto extraño, el joven sube la escalera del coro para descubrir el origen de la voz:

Al dirigir su vista hacia las naves distinguió, allá abajo, a un hombre arrodillado junto al reclinatorio, los brazos en cruz. De aquel hombre partía la voz desafinada y monorrítmica, triste como el silbar de una flauta de barro. Pero no era un canto. El hombre lloraba de rodillas, los brazos en cruz, con su pantalón de manta y la deshecha cobija. Lloraba en su lengua zapoteca lágrimas viejísimas. “Patroncito”, decía en español, y después las voces de su pueblo. (70)

Anteriormente habíamos percibido una voz sin cuerpo, lo cual brindaba a la escena un elemento fantasmagórico o maravilloso. Ahora no sólo se especifican las modificaciones de la voz, que se escucha “desafinada y monorrítmica”, sino también se suma un símil en aras de calificar la tristeza que la embarga. Se concluye, finalmente, que no es un canto, pero sí una especie de llanto. Se trata de un hombre lamentándose en lengua zapoteca, cuyo decir transmite un tono prehispánico y su herencia de ritmos e imágenes sonoras.³² Dicho legado vocal, parcialmente extinguido con la Conquista, es el que rescata Revueltas y lo enfrenta al hispánico en un choque no sólo de dos lenguas —zapoteca y español—, sino, ante todo, de dos tonos, que representan el enfrentamiento de dos culturas.³³

Una parte del drama de la Conquista —la oposición entre cultura oral y escritura dominante— se desplaza a un nivel de conciencia fónica en la voz del indígena, que murmura en tono prehispánico frente al Dios de los españoles; en su voz pervive la huella de una cultura oral silenciada brutalmente (Lienhard 3-72). Muchos años después el cura comprende el significado literal de aquel rezo, sin embargo, su esencia —el estado anímico y espiritual del hombre— ya le había sido transmitido desde el primer instante por la voz.

Posteriormente el sacerdote experimenta tres situaciones orales más asociadas a uno de los tonos predominantes del capítulo y de la obra: el murmullo. La primera situación, el rezo del indígena en zapoteco, no puede imaginarse sonoramente si no como murmullo; la segunda tampoco, pues se trata de una confesión. Enfermo de recuerdos, el cura también revive ésta. Lo primero que se escucha, como sucedió con el indígena junto al reclinatorio, es una voz carente de cuerpo:

Cierta noche sin estrellas, tranquila, lo sorprendieron unos pasos junto a su habitación, en la pequeña iglesia del pueblo. [...]

Después de los pasos, al otro lado de la puerta, una voz: que le abrieran, era preciso. No se veía la ventana de tan sin estrellas que estaba todo, y la voz, ahí.
(71)

El hombre de la voz venía a verlo para revelar un solo pecado, que consistía en haber apaleado a su perro, El Príncipe, hasta romperle el cuerpo. Durante su confidencia el penitente explica que la única razón para golpearlo fue haber mordido una de sus ovejas y pregunta, en tono de murmullo con toda seguridad, si Cristo no habría tomado el lugar de su perro mientras lo castigaba.

Los santos óleos encuadran la tercera situación oral. Una mujer epiléptica le solicita al cura ir a su casa, si bien sus propósitos son ajenos a una auténtica devoción:

—¡Aproxímese usted...! —dijo ella quedamente-. Por piedad..., estoy muy débil...
Él sabía todo. Sabía que era mentira aquella voz desfalleciente [...]. (74)

La mujer le ofrece su cuerpo en una escena de fuertes connotaciones eróticas. Él la rechaza, no sin antes lastimarla físicamente. Más allá de la invitación a la cópula, cabe advertir que la conversación entre ambos se desenvuelve en un tono de voz queda, aunque fingida, semejante al murmullo.

La cuarta reminiscencia —otro diálogo— evidencia la sensibilidad acústica del cura; nuevamente la acción se origina a partir de una voz. Después de huir de la casa de la epiléptica, el sacerdote se refugia bajo la entrada de una casa:

—Se moja usted, padre... —oyó una voz humilde.

Volvióse y en el quicio de una puerta estaba Eduarda, encogida, con unos ojos indulgentes y puros.

Era Eduarda la única prostituta del pueblo. La visitaban jóvenes labradores que recibían el bautismo sexual con asombro, un poco tímidamente, y regresaban a sus casas con una seguridad y la voz ronca. (75)

Como es costumbre, se detalla la voz del nuevo personaje. Obsérvese que se trata, en este caso, más de la jerarquía del tono que del timbre de voz. Lo más llamativo del pasaje es que las acciones devienen actos sonoros con sentido, pues el rito iniciático de la sexualidad culmina en la “voz ronca” de los jóvenes. A partir de aquí la voz asume un papel protagónico hasta convertirse en generadora de la acción:

El sacerdote abrió los ojos con espanto. El simple oír una voz femenina lastimaba su espíritu, pero en esta ocasión —y esto fue lo que le hizo sorprenderse— aquello era un llamamiento nuevo hacia otras cosas que quién sabe qué sería. (75)

Al puntualizarse el género femenino de la voz, ésta se viste de tonos agudos y de un irresistible efecto seductor. Eduarda provoca con su voz sensaciones hasta ahora desconocidas por el cura:

—Pase usted —se atrevió a decir—, no se moje... Yo aguardaré aquí afuera para no tentarlo...

Nunca había oído el cura que alguien le hablase de una manera tan directa, simple y justa. “Para no tentarlo”. Pronunciada así, como una palabra inmensa, reintegrándole una dignidad y una libertad de las que hasta entonces carecía. Porque al reconocerse como objeto de tentación, la prostituta otorgaba al sacerdote un don poderoso y nuevo. (75-76)

El párroco reconoce con su receptivo oído el efecto liberador que encierra la entonación de la prostituta. Eduarda le brinda un oasis de reconocimiento, aceptación y cariño. Se trata, además, de un momento sin paralelo en toda la obra, donde las reminiscencias suelen provocar dolor y decepción. No así en este caso. Gracias al tono de las palabras de Eduarda, el anónimo cura se conoce a sí mismo. No sorprende, en consecuencia, que el sacerdote viva esta experiencia crucial en términos sonoros:

—¡Eduarda...! —llamó en voz queda-. ¡Eduarda...!

Fue un ruido, primero; un ruido extraterrenal y profundo, el de la puerta, al abrirse para que la mujer entrara con su cuerpo que ocupaba el universo. (76)

En tono de murmullo el cura llama a su lado a Eduarda, lejos ya del pecado y de la culpa, rodeado del más maravilloso sonido que alguna vez haya escuchado.

La trayectoria vital-sonora del cura se resume en cuatro situaciones orales: rezo, confesión, sacramento y absolución. Todas inician de manera idéntica: una voz sin cuerpo se oye o llama. Importa más aún que las cuatro situaciones sean dichas en voz queda, a un volumen casi imperceptible. Se trata, a todas luces, de murmullos. La vida del cura concluye cuando cesan las voces por recordar y su propia voz ya no es capaz de generar sonido alguno. Final congruente de una vida que gira en torno a la palabra murmurada. Al cesar la voz, cesa la acción, y con ella, la vida.³⁴

De la voz del polvo a las huellas habitadas

El luto humano es sólo la punta de lanza de una obra novelística ambiciosa, donde se produce una reflexión casi antropológica sobre la voz humana, sus milagros, sus contradicciones y sus misterios. Como ningún otro escritor mexicano, Revueltas se esmeró por caracterizar meticulosamente las variedades, los tonos y las sutilezas de la voz. A través de las páginas de *El luto humano* se deja intuir ese lejano arte de lectura y dictado en voz alta o, visto desde una perspectiva más sensual, podemos asomarnos al placer o gozo de la palabra hablada. No es casual

que Revueltas haya elegido las primeras páginas de este texto para prestarle su voz en la colección “Voz viva” de la Universidad Nacional Autónoma de México.³⁵

Varias interrogantes surgen de lo anterior: ¿cuál es el tono con que hay que leer *El luto humano*?³⁶ ¿cómo debe ser esa voz? ¿a qué tradición vocal hay que acudir? y ¿cuál es la voz mejor capacitada para dar vida a los personajes? Se impone recordar el rezo del indígena en Oaxaca, descrito inicialmente como un “canto en falsete”. Si en su origen el falsete estuvo asociado a las iglesias medievales, posteriormente fue utilizado en la ópera. En México dicha técnica vocal está identificada con la música popular, cuya letra habla de lamentos, ruegos y quejas. La versatilidad del falsete, a mi parecer, puede servir de guía para leer *El luto humano*. ¿Acaso el arte de Revueltas no amalgama sabiamente elementos cultos y populares? A todas luces, su originalidad, consumada por primera vez de manera integral en *El luto humano*, no reside necesariamente en incorporar para esos años técnicas narrativas novedosas a la literatura mexicana —similares a las de la nueva novela norteamericana representada por Faulkner, Dos Passos y otros—³⁷ sino en fundar su propuesta en lo popular —incluso folclórico— y sus varios elementos, siendo uno de ellos la reactivación de un tono asociado al pueblo, que conlleva connotaciones de lucha étnico-social, dolor y mestizaje.³⁸ Descuidar este aspecto seguirá contribuyendo a pensar en Revueltas como un escritor fallido, que nunca logró entregar una obra maestra, cuando, en realidad, estamos frente a un creador de proporciones geniales y de gran curiosidad por las posibilidades de la variante mexicana del español.

¿Qué es la voz humana para Revueltas y qué implicaciones tiene para su arte novelístico? Hay que partir del supuesto de que la palabra “voz” significa en nuestro autor mucho más que la acepción común. A veces sustituye a otros vocablos como “persona”, “sentimiento”, “ser” o “hacer”. Natividad era voz. Por eso cuando lo matan, lo primero que Cecilia observa es: “sin una palabra ya en sus labios” (54). El ejemplo más clásico se presenta en el capítulo VII, cuando Calixta y su esposo se enteran de la muerte de Chonita. Ellos duermen cuando

Una voz le sonó dentro, como desde una fosa:

—¡Calixta, Calixta...!

Dentro, sí, opaca, abriéndose paso a través de una selva orgánica y opositora.

—¡Calixta...!

Pero no. Oíase afuera, empapada, temblorosa.

—¡Ábranme, por favor...!

La Calixta, torpemente, se levantó para encender un mechero. Sí, esta voz era otra que no la suya interna, la que se le oía en el abdomen, afelpada e irreal.

Al abrir la puerta estaba ahí Cecilia [...]. (89)

¿Quién dio la noticia? ¿La voz o Cecilia? Lo cierto es que Revueltas trata a la mujer como si sólo fuese voz y viceversa; la ambigüedad se apodera del pasaje y sugiere que si le pudiésemos preguntar a los personajes quiénes son, su respuesta sería: “yo soy voz” o “yo soy mi voz”.

La voz, según Zumthor, es en el inconsciente humano una forma arquetípica y ayuda a conformar rasgos que “predeterminan, activan y estructuran en cada uno de nosotros sus primeras experiencias, sus sentimientos, sus pensamientos” (12). El erudito concluye que

la imagen de la voz hunde sus raíces en una zona de lo vivido, escapando de las fórmulas conceptuales y que solamente pueden presentirse: existencia secreta, sexuada, con unas implicaciones de una complejidad tal que sobrepasa todas sus manifestaciones particulares y cuya evocación, según la palabra de Jung, “hace vibrar en nosotros algo que nos dice que realmente no estamos solos”. (12-13)

No me cabe la menor duda de que Revueltas realizó su arte verbal partiendo de su conocimiento, intuitivo o consciente, sobre los alcances de la voz en la configuración de la conciencia humana. Baste con un ejemplo revelador. Alejándose de la intriga principal, *El luto humano* se torna por unas cuarenta páginas en una de las más penetrantes novelas sobre la Revolución Mexicana. En un campamento militar se escuchan durante la noche diversos corridos de vasta temática (de guerra, de amor, de crímenes, de prisioneros, etc.). Cuando un hombre termina de interpretar uno de estos corridos, se da pie a una reflexión sobre el carácter del mexicano, sus orígenes y el misterio de la voz, en términos sorprendentemente afines a los sugeridos por Zumthor:

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, rabioso 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)

El tema que se desprende de la cita, además de las implicaciones simbólicas y el sustrato psicológico de la voz, es el de su relación con la tierra. Sabemos que Revueltas eligió la condición terrenal como argumento cohesivo de su producción novelística.³⁹ El sonido y la tierra es una constante en *El luto humano*. Hay, empero, un peculiar ruido que llamó poderosamente la atención de nuestro autor y que brinda una estimulante clave interpretativa: el de las pisadas. Desde un principio se enfatiza la cualidad sonora del andar: “Oíanse las pisadas de Adán, firmes, como si pertenecieran a la tierra misma, seguidas de los pasos de Úrsulo y el prevenido andar del cura” (28).⁴⁰ La tierra y los pies forman un vínculo indisoluble, por decirlo así, ancestral.

Desde el inicio se sabe que los protagonistas no tienen salvación: “En efecto, iban a desaparecer para siempre: asimismo la región entera y el país y el mundo. Pero aquellos pasos, aquel buscar, perdurarían por los siglos, cuando el viento, cuando alguien se detuviera para escuchar la voz del polvo” (61). Los pasos, a su vez, representan el obstinado vivir de los hombres. Al caminar, se deja un registro, lo que la cita denomina “la voz del polvo”, a saber, huellas. La cadena semántica es la siguiente: pie-paso-pisada-voz del polvo-huella. Revueltas anheló a lo largo de toda su obra dejar registro de esos hombres terrenales que caminan, que quieren vivir pese a todo, y lo logró desde 1943 cuando con *El luto humano* identificó perfectamente que todo lo que tiene que ver con la voz también tiene que ver, en última instancia y de manera irremediable, con la vida y la muerte. Refugiados en un techo, esperando el desenlace, los protagonistas saben que el fin está cerca:

Llevaban tres días sobre la azotea y, desfallecientes, no eran capaces de pronunciar la menor palabra, moribundos casi, respirando con dificultad.

Se abandona la vida y un sentimiento indefinible de resignación ansiosa impulsa a mirar todo con ojos detenidos y fervientes, y cobran las cosas su humanidad y un calor de pasos, de huellas habitadas. (91)

Ante la muerte, los personajes retornan al origen. El último eslabón de la cadena semántica es la “huella habitada”. Ahora estamos preparados para comprender el significado de esta misteriosa y única expresión. Si “Los días terrenales” es la denominación para todo lo que pasa sobre la tierra, sus habitantes no pueden ser otra cosa más que huellas habitadas, es decir, huellas mnémicas vocales. En ellas resuenan el paso, la pisada, el ritmo de la vida, del andar, del amor y de la respiración. Una obra de arte que se juega buena parte de su esencia en la voz humana, no podía llamarse de otra manera, pues “Las huellas habitadas” es el primer título que Revueltas escogió para su segunda novela.⁴¹

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Domínguez Michael, Christopher. “José Revueltas: lepra y utopía”. *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. México: Ediciones Era, 1997. 359-423.
- Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- García Flores, Margarita. “La libertad como conocimiento y transformación”. *Conversaciones con José Revueltas*. Comps. Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Ediciones Era, 2001. 67-83.

- Gilman, Stephen. "Entonación y motivación en *La Celestina*". *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII: homenaje a Horst Baader*. Coord. Frauke Gewecke. Fráncfort: Vervuert, 1984. 29-36.
- Illades, Gustavo. "Morir de oídas: voz y entonación en *No oyes ladrar los perros*". *Memoria y literatura: homenaje a José Amezcua*. Coords. María José Rodilla y Alma Mejía. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2005. 57-66.
- Jung, Carl G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Trad. Miguel Murmis. Barcelona: Paidós, 2009.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. Hanover: Ediciones del Norte, 1991.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana, siglo XX. 1910-1949*. México: Robredo, 1949.
- Monsiváis, Carlos. "Revueltas: crónica de una vida militante ('Señores, a orgullo tengo...')". *José Revueltas: la lucha y la esperanza*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2010. 15-64.
- Negrín, Edith. *Entre la paradoja y la dialéctica: una lectura de la narrativa de José Revueltas (literatura y sociedad)*. México: El Colegio de México-UNAM, 1995.
- Perus, Françoise. "La otra cara de la luna: pasadizos entre *El luto humano* y *Pedro Páramo*". *José Revueltas: la lucha y la esperanza*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2010. 227-252.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- Ramírez Santacruz, Francisco. "De ratas, rateros y antropofagia inquisitorial: *Los errores*, una historia de horror". *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. Eds. Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata. México: Miguel Ángel Porrúa / BUAP / UNAM, 2007. 315-343.
- . *Ensayos de literatura mexicana y española (De "La Celestina" a José Revueltas)*. México: Eón / UTEP / BUAP, 2010.
- Ramírez y Ramírez, Enrique. "Sobre una literatura de extravío". *Los días terrenales*. Por José Revueltas. Coord. Evodio Escalante. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 337-351.
- Revueltas, José. *Dormir en tierra*. 1960. México: Ediciones Era, 1978.
- . *Los errores*. 1964. México: Ediciones Era, 1979.
- . *El luto humano*. 1943. México: Ediciones Era, 1980.
- . "Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas". 1956. *Las evocaciones requeridas II*. México: Ediciones Era, 1987. 287-314.
- Revueltas, Silvestre. *Silvestre Revueltas por él mismo*. México: Ediciones Era, 1989.

Ruiz Abreu, Álvaro. *José Revueltas: los muros de la utopía*. México: Cal y Arena, 1992.

Rulfo, Juan. “No oyes ladrar los perros”. *Pedro Páramo y El llano en llamas*. México: Planeta, 1986. 199-203.

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Trad. María Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus, 1991.

Notas

¹ Sobre el aleteo de los zopilotes se lee en las últimas páginas: “alas ruidosas” (181) o “aleteando ruidosamente” (184). De hecho, el sonido de las alas clausura la novela, cuando las aves rapaces deciden lanzarse sobre sus víctimas.

² El inicio de las tres novelas de la maravillosa década creativa de los 40 (*Los muros de agua*, *El luto humano* y *Los días terrenales*), en la que también se escriben un libro de cuentos (*Dios en la tierra*), innumerables guiones y artículos de nota roja o de carácter político, así como la espléndida obra teatral “El cuadrante de la soledad”, está influido decisivamente por una dimensión aural y vocal. Para una profundización sobre este tema y su posterior desarrollo en *El apando*, véase Ramírez Santacruz, *Ensayos* 47-63.

³ Otro ejemplo similar: “Percibía [Úrsulo] con claridad el correr firme del agua. No cantaba, no, como la de los arroyos, que juega, que danza; algo había de ronco, algo de colérico en su irse deslizándose arteralmente sobre las piedras” (41).

⁴ Estamos, en efecto, ante un universo sonoro donde lanchas, remos, armas, etc., suenan: “La Cautibadora, ahí junto, ya hablaba su lenguaje de madera golpeada” (18); “¿Por qué se escuchaban con tanta claridad los remos en mitad de la tormenta? Aun cuando muy grandes, son pequeños junto al río. [...] No debe escucharse su rumor cuando el lamento de la tempestad lo ocupa todo. Era como si el río fuese tierra y los remos paletadas sobre el vacío de otra tierra, mortuoria y sin consuelo” (19); “[...] el rumor limpio del ajuste [de las armas], lleno de exactitud” (143).

⁵ Una situación de prosperidad y felicidad se explica por sus sonidos: “Antes, cuando todo era tranquilidad, en la plaza se oía claramente el rumor de los percales, al ser medidos con una vara de madera. Un rumor a papel, a hogar, a esposa, a casa limpia. Pero cuando murió Natividad ya no se escuchaba ese ruido desde hacía tiempo” (177). Obsérvese la maravillosa construcción “rumor a”.

⁶ Los rezos se perciben como “un ruido con sueño” (33). Otro ejemplo: “Las balas, al azar, producían rumores diferentes: ora un silbido, ora una detonación hueca [...]” (95-96). Estas aventuras lírico-acústicas son típicas del estilo revueltiano a lo largo de toda su producción en prosa.

⁷ Marcela es el único personaje que alude, en una sola ocasión, a la cultura escrita, cuando rememora una lectura sobre la muerte en la silla eléctrica (182-83).

⁸ “Únicamente de oídas [el cura] los conocía [a Úrsulo y Adán]” (23).

⁹ Una de las experiencias más sobresalientes de la vida de Calixto está vinculada al sonido de las monedas de oro durante un episodio de su infancia. El personaje recuerda aquella vivencia infantil cuando, siendo un revolucionario, se dispone a asaltar una hacienda donde de niño trabajó como peón: “Calixto se retiró a un extremo, junto a las sillas sacerdotales, y entonces pudo ver un espectáculo lleno de esplendor, que parecía un sueño: don Melchor, de espaldas al visitante, abrió el gran armario sacando una bolsa repleta de monedas. Después, por toda la estancia, como una resurrección, como si nada de ahí fuese viejo o

empolvado, sino joven, fuerte, prometedor, un sonido de campanillas, se dejó oír saliendo de las monedas de oro. Esto fue inolvidable y ahora que se trataba de entrar a saco en la ciudad, Calixto volvía a representarse el sonido aquel de las campanillas” (95). En otra ocasión, el sonido motiva los recuerdos de un soldado: “Al escuchar el hiriente toque del riel, que parecía oírse por los dientes como si a éstos los golpearan con unas pinzas, Onofre, uno de los soldados, recordó a su perro Gazul, que sufría tanto con el sonido de los clarines” (122). A partir del recuerdo de marras se construye un episodio en torno a Gazul y al sonido. Finalmente, llama la atención que lo que perdura de los hombres después de su muerte sea su voz: “Ésa fue la primera vez que Adán tuvo trato con Natividad, y recordaba con precisión todo, su voz, sus ojos, su manera de colocar las palabras y el color en el sitio justo” (156).

¹⁰ Cuando Adán recibe la visita de un agente del gobierno para indicarle a quién debe asesinar, se lee: “[Adán] había reconocido la voz [...]” (112). Asimismo, basta sólo un ligero cambio en la entonación para que se convierta en un celoso fuera de control y se selle el destino de un personaje secundario, cuando su mujer, la Borrada, le comenta que durante su ausencia Gabriel quiso “jugar” con ella: “La palabra *jugar*, con aquel acento preciso y lleno de intención, era tan sólo una forma de establecer que Gabriel —uno de los soldados— había querido poseerla” (127; cursivas en el original). Posteriormente, Adán le dispara a Gabriel. Es de esperarse que la descripción del asesinato se incline hacia el aspecto sonoro: “Gabriel había salido de las casuchas con dirección a Onofre. [...] Más que el disparo, Onofre creyó escuchar el ruido que la bala produjo en la carne al penetrar, como si una pequeña piedra hubiese caído sobre un lecho de arena húmeda” (128-129). Más importante aún: si bien Adán había previamente asesinado por encargo, la de Gabriel fue la primera muerte “que consumaba por iniciativa propia y esto le hizo sentir una especie de terror” (129). A raíz de este evento, Adán no volverá a ser el mismo, pues “[por] primera vez tuvo miedo de matar, cuando aquello parecía simple y sin complicaciones” (130). El miedo, de aquí en adelante, lo esclavizará en todas sus acciones. Esto quiere decir que un tenue cambio de entonación en la voz de su mujer fue suficiente para transformarlo en el hombre que dudará en matar a Natividad y será conmovido por la pena de Úrsulo.

¹¹ Otra variante de un habla encolerizada: “[...] dijo Adán con una indolencia reptante, saliéndole las palabras llenas de apatía, de frialdad, como callada amenaza” (22). De Úrsulo es común que se le describa en su forma de hablar como “rabioso” (44).

¹² Por ser un ejemplo de gran interés y a reserva de adelantar algunas futuras conclusiones, lo reproduzco en su totalidad. En una conversación, al inicio del libro, Úrsulo le solicita apoyo a Adán:

-A Cecilia se le murió la niña...

A Cecilia; como si aquella niña no fuese también suya, aunque, en verdad, era Cecilia quien la había perdido.

Oyó entonces cómo el machete, suavemente, con dulzura, fue colocado de nuevo en el horcón. Y la voz rencorosa:

-¡Entra! —aunque también casi conmovida. (16)

La voz “rencorosa” y “conmovida” pone a descubierto los sentimientos de Adán, pues, por una parte, estos dos hombres se odian a muerte y, por otra, Úrsulo acude a su enemigo para pedirle ayuda en un momento de gran desolación. Es la entonación la que revela el carácter verdadero del asesino, Adán, que también puede conmoverse ante el dolor humano. Se trata de un conflicto resuelto en una paradoja: el rencor y la empatía. Es sugestivo que Edith Negrín identifique a la paradoja como un elemento constitutivo del arte revuelto, en general, y de *El luto humano*, en específico (23-45). Dicho componente infiltra, en este caso, las capas más sensibles de la emoción y toma forma en una voz casi imposible de reproducir. Otro ejemplo

surge cuando Adán le ordena al padre que se arregle para que lo acompañe a ver a Chonita: “Y lo curioso que, a pesar de la forma imperativa, la frase había sido pronunciada tiernamente” (26). La entonación exterioriza la complejidad de un alma desgarrada, en debate, escindida.

¹³ En la siguiente comparación se contextualiza asociativamente el sonido: “[...] dijo quedamente, como si estuviera en un templo” (129).

¹⁴ En el mundo sonoro de Revueltas se trata de una voz que se dice con lágrimas (26).

¹⁵ Un lector así deberá tener registradas en su memoria una cantidad considerable de registros vocales para no caer en una orfandad oral y ser incapaz de escuchar el arte de Revueltas.

¹⁶ El narrador es capaz de distinguir entre ritmo (“hablaba con ritmo monótono y obstinado” [38]), acento (“con aquel acento preciso y lleno de intención” [127]), timbre (“voz grave” [164]), tono (“con entonación colérica” [105] e intensidad (“voz estentórea” [38])). Además de la atención detallada y metódica a las modificaciones de la voz, abundan las acotaciones introductorias de un discurso del tipo “habló con voz suave”.

¹⁷ La voz de Calixto es bronca; la de Natividad, robusta y confiada; la mujer de Adán tiene una voz grave y, en otras ocasiones, una nostálgica. Se podría incluso estudiar la relación de la voz con el medio ambiente; el cura, por ejemplo, se enfrasca en una disputa por el control sonoro de la novela, que enfrenta al hombre con la naturaleza: “[El sacerdote] había estado rezando en voz queda, sin cesar, pero a medida que el rumor de la tempestad era más grande, su tono se elevaba, empeñado en vencer, en conjurar” (53).

¹⁸ Por ejemplo, aunque asesina a sueldo, Adán es un miedoso en el fondo. En el ejército solía susurrar “tímidamente frente a sus superiores” (131). A la vez, la forma virtuosa de ser de Natividad se refleja en su manera de hablar: “Afirmaba sus palabras con un vigor desconocido [...]” (131). El mismo personaje manifiesta su gran respeto por los hombres en sus entonaciones: “Y el tono de la pregunta elevaba a Jerónimo Gutiérrez, simple jornalero, otorgándole dignidad legítima, inalienable estirpe” (132).

¹⁹ La obra de Revueltas pide a gritos una monografía sobre el sonido que esté mínimamente a la altura del gran estudio de Estrada sobre Juan Rulfo.

²⁰ Emociones o situaciones anímicas se explican por la voz como el miedo: “[...] el combate franco es distinto, aunque también ahí se sienta el miedo. Y ocurre así: primero es un cambio en la voz; ya no es la misma, sino ligeramente ajena: se la oye como desde otro lugar y maravilla, extraña, cómo empieza a penetrar dentro del ser, otro, ignorado, que quién sabe de qué es capaz. Repite uno la palabra: “¡Carajo!”, y sí, en efecto, otra garganta, otra voz” (93). A su vez, Calixto siente una enorme inseguridad al dirigirse a Cecilia durante el velorio: “su voz temblaba desconsideradamente” (37). El miedo es un tema que obsesionó a Revueltas en toda su obra. En *Los errores*, por ejemplo, cuando El Muñeco teme que Lucrecia lo haya abandonado, se lee: “¿A quién es a la que ya no voy a encontrar? —dijo en un hilo de voz, con miedo de saber, los ojos muy abiertos, sin mirada” (182). Para un desarrollo de este tópico, ver mi artículo “De ratas, rateros y antropofagia inquisitorial: *Los errores*, una historia de horror” (319 y 334).

²¹ Véanse José Luis Martínez (221-226) para *El luto humano* o Enrique Ramírez y Ramírez (337-351) sobre *Los días terrenales*. Las más severas críticas, sin embargo, fueron para *Los errores*. En una nota anónima, aparecida en *El Universal* en 1964, se hace gala de una incomprensión monumental del arte verbal de Revueltas: “[...] todo esto indica que Revueltas no lee lo que escribe, que no se corrige, que no se cuida” (citado en Ruiz Abreu 365).

²² Más adelante se verá que Jerónimo probablemente también desea a Cecilia en secreto, pero, al momento de comunicar su pésame, es honesto.

²³ Es un guiño irónico de Revueltas que el alabado aludido sea interpretado para pedir perdón por los pecados, es decir, pertenece a los llamados “Cantos de perdón”. Reproduzco el *incipit*: “Perdón, oh Dios mío/ perdón e indulgencia/ perdón y clemencia/ perdón y piedad. // Pequé, ya mi alma su culpa confiesa,/ mil veces me pesa de tanta maldad./ Mil veces me pesa de haber mi pecado,/ tu pecho rasgado, oh suma beldad”.

²⁴ A pocos minutos de su muerte, Calixto confiesa: “No podré ya poseerla” (185). Habla desde la imposibilidad de dialogar con ella y poseerla nuevamente por la voz. Otro ejemplo de entonación y motivación sería cuando un federal manda a fusilar a un campesino porque su tono de voz es lo que le exaspera: ese tono humilde, pero desafiante y burlón, lo despoja de toda autoridad (77-79).

²⁵ Como suele suceder con todos los personajes, el narrador se esmera por particularizar la voz de Jerónimo para que el lector pueda reproducirla en su imaginación. No es un capricho estilístico, sino un elemento fundamental para la interpretación: “Jerónimo, ebrio ya, hablaba del río, de que Úrsulo tardaba, de mil cosas, con ritmo monótono y obstinado” (38). Más adelante pronostica “con voz estentórea” (38) que todo se anegará.

²⁶ Nótese la afinidad con la descripción en “No oyes ladrar los perros” (1953) de Rulfo, donde se presenta un caso de “muerte de oídas”, según identificó, con su habitual maestría, Gustavo Illades (57-66): “El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda” (Rulfo 201-202).

²⁷ Que Revueltas no lo haya puntuado así, es una evidencia más de que contaba con un lector de fino oído, a quien, por otro lado, le otorgaba responsabilidad y libertad interpretativas.

²⁸ En la palabra bivocal, el diálogo se retrae al interior del discurso propio, en el cual se introduce la palabra ajena, provocando un cruce de voces y tonos (Bajtín 258).

²⁹ Jerónimo la llama “la buena de Cecilia”. Por otra parte, desde *Los muros de agua* Revueltas se mostró fascinado por el caso de la mujer capaz de despertar los deseos eróticos de casi todos los hombres que entran en contacto con ella. Esta situación emparenta a Cecilia con Rosario, figura central de la primera obra de nuestro autor. Sobre la última, reflexiona Domínguez Michael: “Pocos han reparado en la novedad de la figura de Rosario como personaje central en *Los muros de agua*. No sólo por su sacrificio, sino por la red de deseo que provoca, esa comunista desterrada es la primera mujer deseante en la literatura mexicana” (368).

³⁰ El tema fue intensamente recreado en los cuentos “La frontera increíble” y “El lenguaje de nadie” de *Dormir en tierra* (1960) y, también, en “Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas” (1956), donde se reproduce el lenguaje de la agonía en un tono muy similar al de *El luto humano*. Sea dicho de paso que la agonía de Silvestre Revueltas marcó profundamente a su hermano. No debe extrañar que ese ambiente sea reproducido en *El luto humano*, obra que requiere un tono de luto o de agonía para su lectura. Resumen ejemplarmente la indagación sobre el lenguaje de la agonía y la muerte, y su posterior ejecución artística en *El luto humano*, los siguientes párrafos del primer cuento aludido: “¿Cómo comunicarles, entonces, la verdad de la muerte, si él poseía ahora un lenguaje extraño y antiguo, no comprensible para nadie sobre la tierra? [...] Aquellos hombres que rodeaban a Jesús en los instantes de su agonía, no habían comprendido las últimas palabras del que ya hablaba el lenguaje de la muerte” (40-41). Aunque se requiere un estudio mucho más exhaustivo, no es aventurado sostener que con *El luto humano* Revueltas se propuso la indagación más

profunda, extensa y mejor lograda de la literatura mexicana en torno a este extraño lenguaje que rodea a la muerte.

³¹ “Las figuras graves de sacerdotes, guerreros, monarcas, partiendo en árbol, en rama duradera del gran cadáver que como tierra ardiente se tendía ahí, fecundo y sobrenatural, eran como el tiempo inmóvil, como una realización de la vida. Todo aquello no había muerto nunca y el templo era como una voz inextinguible y viviente” (69).

³² Revueltas tenía un refinado oído para las lenguas prehispánicas, cuya cualidad musical apreciaba: “Y en seguida repitió [Adán] la frase en lengua indígena donde, tal vez por la melodía silbante y quebrada del idioma, no se transparentaba cólera alguna. Las vocales, como sin esqueleto cuando van solas, en esta lengua cobraban un ritmo lleno de proporción y gracia, merced a las consonantes, tes, eles y equis, puestas ahí con empeño de música” (122).

³³ Al estudiar la voz con que el autor de *El llano en llamas* leía sus textos, Estrada sentencia sagazmente: “Rulfo no se propone estilizar las voces del campo, sino que habla desde un *tono arcaico* que parecería guardar mensajes antiguos. En México, el tono del drama indígena del periodo prehispánico debió de quedar perdido junto con los de la música, para quizá sólo subyacer como parte de la realidad cultural posterior, a través del hablar, por ejemplo, como ocurre en particular con los grupos étnicos indígenas y mestizos más aislados por la geografía, que es el caso de los pobladores de Jalisco” (23; cursivas en el original).

³⁴ Más allá de los múltiples paralelos entre *El luto humano* (1943) y *Pedro Páramo* (1955) el concerniente a la oralidad y a los aspectos sonoros, en general, y al tono de los murmullos, en particular, me parece intrigante. Desde un principio se insiste en esta característica: “Y como hablaban era sólo un modo de silencio, empequeñeciendo las voces hasta hacerlas un monótono transcurrir” (35). Otro ejemplo más, además de los ya señalados, es que Calixto se inaugura vocalmente en la novela bajo el sello del murmullo: “-Tarda Úrsulo con el cura... -musitó Calixto, que antes no había dicho una palabra” (35); contrasta, por cierto, con su voz “bronca” de revolucionario (96). Por otra parte, la novela de Revueltas, en varias ocasiones, insiste sobre el carácter fantasmagórico de sus personajes, que viven un purgatorio al recordar traiciones, asesinatos, deseos reprimidos y varios complejos no resueltos: “Y este país era un país de muertos caminando, hondo país en busca del ancla, del sostén secreto” (25); “Habrían muerto ya y esto, a lo mejor, era lo que seguía después de la vida: nubes, campanas y un ojo de cíclope en mitad del universo, acaso Dios. Caminaban, en efecto, dentro de su ataúd y la carne viva se les había tornado de madera funeral, crujiente” (81); “Los unía aún la sogá y caminaban sobre el agua en un mundo posterior a la muerte, anguloso, difícil” (82); “Estaban muertos, se sentían muertos y ya para qué todo” (82). Para una reciente indagación sobre los ecos de *El luto humano* en *Pedro Páramo* y el diálogo implícito de Rulfo con Revueltas, véase Perus 227-252.

³⁵ Hay mucho que decir sobre esta grabación como que el autor lee de un manuscrito que no es idéntico al libro publicado por Ediciones Era. Por cuestiones de espacio postergo esta discusión para otro momento.

³⁶ Monsiváis considera que el tono que da unidad a la obra es el “elegíaco” (34). Creo que su apreciación es certera; en este trabajo se ha sugerido un tono de agonía o de luto, afín al tono de marras.

³⁷ Sobre el “encandilamiento con las aportaciones técnicas de la novela vanguardista internacional” y “la tecnificación narrativa”, véase Rama (20).

³⁸ En este sentido no está muy lejos de la visión artística de su hermano Silvestre, quien en una nota autobiográfica de 1932 registra: “Toco el violín y he dado recitales en todo el país, pero no me interesa posar de virtuoso, por lo que me he dedicado a la composición y dirección de orquesta, una pose mejor,

quizá. Me gusta toda clase de música. Puedo soportar hasta a algunos de los clásicos [su admiración por Bach y Beethoven era proverbial] y algunas de mis propias obras, pero prefiero la música de mi pueblo, que se oye en la provincia” (29). Por otra parte, describir un llanto con el tecnicismo de “falsete” es sólo un botón de muestra de la influencia de su hermano en su educación sonora; sospecho fuertemente que tal vez Silvestre sea el responsable de haber sensibilizado a su hermano en los aspectos sobre el sonido y la voz en la prosa.

³⁹ “Yo hubiera querido denominar a toda mi obra *Los días terrenales*. A excepción tal vez de los cuentos, toda mi novelística se podría agrupar bajo el denominativo común de *Los días terrenales*, con sus diferentes nombres: *El luto humano*, *Los muros de agua*, etcétera” (en García Flores 70).

⁴⁰ En el citado pasaje sobre el Sistema de Riego, hay alusiones similares: “Sin embargo, había un movimiento, un caminar. Justamente un ruido, unos pasos que eran como la negación de todo ruido. [...] Un pie no camina solo, sino que está unido a otros pies que a millares se articulan sobre la voz, sobre el pulso, en los sueños, en las largas noches” (156-157).

⁴¹ Ignoro cuándo Revueltas decidió cambiar el título a *El luto humano*, pero todos los cuadernillos originales, donde por cierto ya está prácticamente lista la obra, llevan en la portada el rótulo “Las huellas habitadas”. Agradezco a Andrea Revueltas y a Philippe Cheron su generosidad de permitirme ver los originales.