

## La visión indigenista en la novela de la revolución mexicana\*

Pilar Bellido Navarro  
Universidad de Sevilla

PARA comenzar podríamos definir el indigenismo literario como una corriente temática más dentro del conjunto que constituye la narrativa de la Revolución Mexicana. Una línea temática que surge además tardíamente, pues el primer ejemplo que podemos citar es el de Gregorio López y Fuentes, *El indio*, novela publicada en 1935. Sin embargo, esta primera definición resulta sumamente simplificadora si tenemos en cuenta que en la preocupación por el indio como tema literario interviene una gran cantidad de elementos diversos. La corriente indigenista no responde a causas bélicas eventuales o contingentes sino que su significación es mucho más profunda. El indigenismo literario es el exponente de un nuevo estado de ánimo, de un nuevo estado de conciencia en ese grupo de intelectuales que hicieron de su labor creadora la tribuna desde donde enjuiciar críticamente el proceso histórico de la revolución.

Diferentes causas influyeron en el nuevo ambiente espiritual que propició la reivindicación de un personaje reducido a una imagen mítica, exótica e idealizada prácticamente desde la literatura virreinal<sup>1</sup>. Ni románticos ni modernistas superaron la visión libresca ya bastante desgastada que resultaba ser producto de la ceguera de los autores ante la terrible realidad que sufría y en la que sucumbía, siglo tras siglo, el indio. El indigenismo modernista es inseparable de otras facetas constantes en este movimiento como el exotismo, el irracionalismo o la actitud antiburguesa. De esta forma, como señala Ricardo Gullón<sup>2</sup>, el interés del modernismo por el indio es más metafísico que social y político y aunque el punto de partida es su innegable espíritu de rebeldía ante el tiempo que les tocó vivir, esta base quedó oculta por los elementos ornamentales en los que el esteticismo modernista se complacía.

Durante las décadas de 1920 y 1930, la Revolución Mexicana exarcebó el sentimiento nacionalista cuyas indagaciones ensayísticas, filosóficas y estéticas se orientaron hacia la búsqueda de la propia identidad. Sin embargo, y sin perder nunca de vista la influencia que en México ejerció el proceso histórico concreto en el surgimiento de la renovada preocupación de los intelectuales por este grupo étnico, no podemos olvidar tampoco que la corriente indigenista aparece en las mismas fechas en casi todos los países latinoamericanos con fuerte sustrato indígena, por lo que el fenómeno supera con claridad los límites precisos de una revolución determinada y necesita por ello una contextualización más amplia.

---

\* Conferencia pronunciada en el II Encuentro, cit.

Las dos décadas mencionadas coinciden con el surgimiento y desarrollo de la vanguardia artística americana que presenta desde sus inicios una evidente inclinación nacionalista, una reivindicación de la propia historia y de las propias raíces, aunque sin desdeñar en ningún momento la asimilación de los elementos cosmopolitas. Nadie es más porteño que Gironde y Borges o más gaucho que Güiraldes, por mencionar tan sólo algunos nombres muy conocidos.

En este contexto es fácil de explicar el surgimiento de una serie de corrientes artísticas centradas en la revalorización de lo autóctono y lo nacional que en algunos países logró identificarse con peculiaridades étnicas y culturales, así es el caso del criollismo uruguayo, que terminó impregnando de criollización al ultraísmo argentino, o la aparición de la poesía negra o afroantillana del Caribe, particularmente de Cuba y Puerto Rico, o el auge de la corriente indigenista en los países andinos, en algunos centroamericanos, como Nicaragua, y en México. En su recuperación de lo autóctono, la vanguardia americana se hizo eco además de los complejos factores políticos y económicos que comenzaban a caracterizar la vida pública de la época. La incorporación a la política y a la economía de esos grupos populares tradicionalmente marginados, como los negros y mulatos en Cuba o los indígenas y mestizos en la región de los Andes, puso de manifiesto la contradicción y el contraste entre su predominio geográfico y su servidumbre, que no tan sólo inferioridad, social y económica. Por lo que la reivindicación artística adquirió con rapidez tintes de denuncia social muy comprometida.

En los países donde se produjo el desarrollo del indigenismo, la vanguardia propugnó la reconstrucción nacional sobre la base del indio. Como señala Mariátegui refiriéndose a la vanguardia peruana: "la nueva generación reivindica nuestro verdadero pasado, nuestra verdadera historia... El vanguardismo busca para su obra materiales más genuinamente peruanos, más remotamente antiguos"<sup>3</sup>. Se retoma la figura del indio, pero ya no sólo como tema, motivo, tipo o personaje de interés exclusivamente literario o plástico sino como resorte fundamental para la rehabilitación de lo propio. En su nueva representación literaria el indio adquiere la categoría simbólica de pueblo, raza, tradición y espíritu. El indigenismo representó una de las tendencias más perfectamente asimiladas a las preocupaciones espirituales de las nuevas generaciones, condicionadas a su vez, como ya hemos mencionado, por las imperiosas necesidades del desarrollo económico y social de los países latinoamericanos.

Es cierto que la literatura indigenista se enfrentó con numerosas dificultades muy criticadas por los estudiosos de todas las épocas pues logró superar sólo en parte la visión idealizada y estilizada de la figura literaria; en realidad no se ha llegado a elaborar una versión rigurosamente verista del indio. Y esto por diferentes motivos: en primer lugar, los autores pertenecen a etnias, culturas y estratos sociales diferentes de los del indígena a quien no han llegado a conocer en toda su complejidad para poder transmitir su verdadera problemática. Como señala Antonio Cornejo Polar<sup>4</sup>, el referente al que la literatura indigenista se proyecta queda fuera del sistema cultural en el que la obra se produce, con todas las implicaciones socio-económicas que ello comporta. Al autor indigenista le está vedado el conocimiento completo del alma del indio, porque, como afirma Marta Portal, "los instrumentos de su cultura sólo le permiten una captación indirecta de la misma"<sup>5</sup>. De

esta forma, la literatura indigenista desde sus sistemas de producción y consumo, tan sólo ha logrado crear unos proyectos estético-ideológicos que alcanzan apenas sus objetivos, quedando en la mayoría de los casos reducidos a miradas externas y convencionales a una cultura extraña e incomprensible. Estos proyectos estético-ideológicos se convierten en interpelaciones de denuncia e indignación ante unas situaciones reales sangrantes, dirigidas a un sector minoritario de los lectores sensibilizados por los mismos temas, pero alejados ellos también, por su sistema cultural, del referente de la enunciación. Una verdadera literatura indígena sólo sobrevendría, según Mariátegui, cuando los indios estuvieran en grado de producirla<sup>6</sup>.

Sea como fuere, la corriente indigenista no ha detenido su evolución, atravesando distintas etapas y transformando paulatinamente sus enfoques y objetivos. De la primera mirada paternalista a una cultura considerada retrasada, en cuanto que permanecía ajena al concepto de progreso burgués, y débil por la situación de explotación que sufría, se pasó a un interés real por el estudio y la búsqueda de esa "otra" identidad, que ya se reconocía como "otra", en cuanto que se aceptaba distinta en su autonomía de la propia. Comienzan a aparecer en la década de los años cuarenta y cincuenta numerosos estudios científicos, antropológicos y etnológicos, de acumulación de datos que permitirán conocer más detenidamente la materia narrativa y que influirán, como era natural, en la caracterización de la tendencia literaria.

En México, como señalábamos al principio, el indigenismo se desarrolló además favorecido por la Revolución que propició medidas constitucionales tendentes a mejorar las condiciones de vida del indio. Estas propuestas, aunque quedaron reducidas a simples formalizaciones teóricas, beneficiaron la atención prestada al indígena en todos los sentidos. México se descubrió a sí mismo iniciando una línea de reflexión sobre lo autóctono, lo propio que desde este momento deseaba expresarse y definirse. En el desarrollo de esa especie de autoanálisis ahora iniciado, el indio se erige en el depositario de las esencias de lo mexicano, en el representante del alma nacional. Como señala María del Mar Paúl Arranz, en su introducción a *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, "esta reacción artística general, militante y comprometida, erige al indígena, por una parte, en el símbolo de la personalidad mexicana y, por otra, en baremo del proceso revolucionario"<sup>7</sup>. Efectivamente, esta raza oprimida estaba en el centro de mira de los beneficios de la revolución, la pervivencia de su explotación extrema, de su pobreza y su atraso se convierten en el índice más visible del fracaso revolucionario.

Desde 1935 comienzan a aparecer novelas indigenistas que son en un principio el reflejo de la política revolucionaria y que inician por la riqueza y virtualidad creadora del tema una línea de continuidad y progresión que alcanza su máxima complejidad en la década de los sesenta. La nómina de obras es abundante comenzando por la iniciadora de la corriente narrativa en la década de los treinta que ya hemos citado, *El indio* de Gregorio López y Fuentes, seguida por *La rebelión de los colgados* de Bruno Traven (1936) y por *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, publicada en 1937. En los años 40 surge un nuevo brote con las novelas de Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote* (1948) y Ramón Rubín, *El callado dolor de tzotziles* (1949) que se continuará en los cincuenta y sesenta con un conjunto de obras que Joseph Sommers agrupó bajo la etiqueta de "el ciclo de Chiapas"<sup>8</sup> entre las

que habría que mencionar *Los hombres verdaderos* de Carlo Antonio Castro (1959), *Benzulul* de Eraclio Zepeda (1959), *La culebra tapó el río* de María Lombardo Caso (1961) y todas las de Rosario Castellano, *Balún Canán* (1957), *Ciudad Real* (1960) y *Oficio de tinieblas* (1962). A partir de este momento y como señala Marta Portal, "las nuevas novelas indigenistas sólo repiten anécdotas y conductas que logran reforzar los conocimientos etnológicos y reafirmar los hallazgos culturales de las mejores del grupo: *Juan Pérez Jolote* y *Oficio de Tinieblas*"<sup>9</sup>.

Sobre la base del reconocimiento de la preocupación temática por el indio en todas estas novelas y atendiendo a la relación con la tradición literaria en la que se insertan, se me hace necesario en este momento establecer una especie de periodización que me permita ordenar el numeroso y diverso material del que dispongo. Para ello, seguiré los criterios cronológicos que Alicia Sarmiento establece, a mi juicio acertadamente, en su estudio titulado *Problemática de la narrativa de la Revolución Mexicana*<sup>10</sup>, a partir de los cuales distingue tres etapas en el desarrollo de esta narrativa. Dichas etapas aparecen unidas en su continuidad por la persistencia de un aspecto semántico concreto, en nuestro caso en particular se trata del subtema indigenista, y separadas en su progresión por la renovación de la sintaxis narrativa. A partir del análisis de las obras más representativas de cada etapa, pretendo llegar a perfilar un panorama amplio y diversificado del indigenismo mexicano.

La primera etapa significa el inicio de la corriente indigenista dentro de la novela de la Revolución Mexicana. Un comienzo que nos llega refrendado por la concesión de la primera edición del premio Nacional de Literatura en México a la novela de Gregorio López y Fuentes, *El indio*, en 1935.

La novela fue escrita, como afirma Loló de la Torriente, "en una etapa muy activa y polémica de la antropología mexicana, que después de amplios y profundos sondeos por ajustar la realidad indígena creó una política educativa que alcanzó preponderancia durante el régimen del general Lázaro Cárdenas"<sup>11</sup>. *El indio* apoya una propuesta teórica concreta sostenida por un sector de los indigenistas más activo que veía en la formación cultural del indio una vía útil para su rescate y dignificación. López y Fuentes conocía en profundidad la materia, pues fue un buen estudioso de la cultura indígena y un gran defensor de la recuperación de sus valores. Precisamente por ello, la novela puede recoger costumbres, medios de trabajo, ritos funerarios, leyendas, danzas, caracteres, creencias e ideas que muestran las formas de vida del pueblo retratado.

Este pueblo es el protagonista colectivo de la narración: en ella no se dibuja en sus rasgos particulares ni a un solo personaje. No aparecen caracteres diferenciados, ni siquiera nombres propios para designarlos. Las figuras son sombras que pasean uniformadas por la novela y que adquieren sentido sólo como partes integrantes de un ser colectivo y anónimo que se atemoriza ante la llegada del blanco, se defiende y vuelve a ser utilizado y vencido.

La estructura de la narración se desarrolla, como anota Magaña-Esquivel<sup>12</sup> en tres momentos, tres tiempos que se corresponden con la llegada de los blancos que vienen a robarse el oro, la venganza de los indígenas y la desgracia del muchacho que queda inválido. De esta forma se



desarrolla un delgadísimo y fragmentado hilo argumental, dividido en episodios. Cada episodio puede entenderse como descripción de la vida cotidiana o como símbolos de la historia de ese enfrentamiento cultural. El tercer elemento a destacar en este diseño novelesco es el de la voz narrativa que se entromete en la narración para opinar, juzgar, sentir, buscando crear así una complicidad con el lector al que se pretende infundir un estado de ánimo, un estado de conciencia en relación con la información que se le comunica. La combinación de las tres unidades estructurantes: el cuadro descriptivo, el hilo argumental y la voz narradora configuran el método novelesco de López y Fuentes que surge como resultado de la lucha por captar una nueva realidad, ante la cual resultaban insuficientes los medios de representación costumbristas, surgidos de las antiguas circunstancias. Es indudable la influencia de su actividad periodística sobre su estilo que contribuirá a concederle a su novela el calificativo especial de narración documental o relato histórico-costumbrista-antropológico. Sin embargo, el relato, como ya hemos dicho, no está elaborado en forma de tesis abstracta ni de documento periodístico o folleto turístico y pintoresco, si fuera así, *El indio*, no hubiera conmovido a sus lectores como lo hizo. El escritor traza la realidad, la crea con una plástica realista que no guarda relación con ese "realismo ingenuo" que Adalbert Dassau destaca para las obras de la primera etapa narrativa revolucionaria. Resulta un método eficaz, pues evita la pesadez doctrinaria y conserva algo de ese centelleo de la vida, haciendo del lector un cómplice. No obstante, también estamos de acuerdo con Fernando Alegría al afirmar que "esta técnica, por necesaria que parezca y por efectiva que resulte en ciertos casos, encierra ciertos defectos"<sup>13</sup>. Los mayores problemas residen tal vez en que no se facilita el desarrollo de una verdadera argumentación narrativa y los personajes permanecen tan desdibujados que es imposible la identificación positiva o negativa con alguno de ellos. De esto puede resultar una lectura fría y despegada que impide que la novela alcance los objetivos didácticos y proselitistas deseados.

Por otra parte, hay que comentar, como indica Brushwood<sup>14</sup>, que el novelista adopta la actitud de un reformador social, no la de un etnólogo, aunque siente el problema del indio con simpatía. Sin embargo, al percibirlo desde la orilla de la única cultura que el autor considera como viable, no logra penetrar verdaderamente en el alma indígena, lo cual, como ya veremos, intentarán conseguir los novelistas posteriores. López y Fuentes no ve lo que el indio es desde el punto de vista indígena, sino desde el suyo propio. Cuando afirma su propuesta de reintegrar al indio la confianza, cuando confiesa que éste siempre ha sido engañado, lo hace desde la perspectiva del narrador omnisciente que se sitúa al otro lado, desde la otra cultura y siempre desde la oferta de integración y de asimilación del indio para que cumpla con los fines cívicos impuestos por la dominación.

El proceso revolucionario sólo se hace presente en la comunidad indígena en forma de grupos guerrilleros vencidos, que en su huida atraviesan la ranchería, llevándose a los jóvenes de la tribu con falsas promesas que jamás se cumplen. La mirada de los indios, en este caso compartida también por el narrador, sigue siendo de desengaño y desconfianza.

En definitiva, el mundo indigenista en la novela de López y Fuentes es un espectáculo contemplado desde fuera, sin que la mirada signifique comprensión y aceptación de las diferencias. Se trata de la denuncia de una situación de abandono y de la propuesta en forma de tesis,

débilmente novelada, de una salida de asimilación social como única solución posible para resolver la situación insoportable del indio. Propuesta lanzada no como interpelación al pueblo indígena sino a aquel sector de la cultura ilustrada "bien pensante" y más sensibilizado ante esta problemática, al que tal vez se pudiera comprometer a la acción y a la solidaridad.

La segunda etapa en la evolución de la temática indigenista puede datarse en 1937 con la publicación de la novela de Mauricio Magdaleno, *El resplandor*. Esta obra es en opinión de John Brushwood "la mejor novela mexicana de los años treinta"<sup>15</sup> y según Marta Portal "la novela antecedente y anunciante de las mejores de los cuarenta"<sup>16</sup>.

Es Brushwood quien afirma que Mauricio Magdaleno plasma "el carácter de la 'otredad' del indio más claramente que Gregorio López y Fuentes"<sup>17</sup>. El autor demuestra que, aunque el indio es diferente siempre, el enfrentamiento cultural desaparece cuando a la raza dominante le interesa. Magdaleno cuenta con más recursos que López y Fuentes para novelar y supo darle a su obra unas perspectivas que la otra no poseía. Mejor preparado que su antecesor, más cosmopolita y culto, las lecturas de Joyce, Woolf, Dos Passos, Faulkner le permiten la adopción de nuevas técnicas narrativas. El perspectivismo, las diversas formulaciones del *fluir de conciencia*, las fragmentaciones temporales, la ruptura de la linealidad discursiva hacen posible que el autor penetre con más facilidad en el interior de sus protagonistas cuya personalidad se conforma de este modo con perfiles más complejos. Con todo, y a pesar de las claras diferencias que acabo de esbozar con rapidez, Magdaleno mantiene todavía una visión sistemáticamente causal de los hechos y la condición de la novela como representación de una realidad dada. En relación con la estructura del narrador, la novela conserva, pese al cruce de voces interiores formuladas según la técnica del monólogo interior, una voz narrativa omnisciente que abre, organiza y cierra el relato. El narrador domina el relato, enjuiciando y valorando acciones y personajes, evitando cualquier autonomía interpretativa por parte del lector. Este intrusismo no deja lugar a dudas sobre el deseo de manipulación ideológica de la novela. Todo ello indica que, a pesar de las innovaciones técnicas mencionadas, el diseño novelesco de *El resplandor* como composición no se desvía de la norma de la novela tradicional, aun cuando adquiere mayor complejidad interior, sobre todo en la primera de las tres partes en que está dividido el relato.

Mauricio Magdaleno presenta la vida de una comunidad otomí de la que conoce su historia y su presente y nos los describe mediante una técnica de representación en círculos concéntricos cuyo eje central está en un sinfín de explotaciones del indio por el blanco, cíclicas y repetidas. Todo ello augura un futuro de sucesiones también cerrado sobre el mismo centro. La fórmula le sirve para demostrar con toda claridad que el círculo simbólico de la esperanza seguida de la traición no terminará nunca. Por ello el mensaje de la novela es el del fracaso con la Revolución de fondo. Las repeticiones de hechos idénticos convierten también en idénticos los tiempos pasado, presente y futuro. La correlación de las fuerzas nunca cambia, las situaciones son inevitablemente las mismas. Una sensación pesada de inmovilismo se hace sentir a lo largo de toda la novela y adquiere su mejor representación en una especie de simbolismo complejo, "geosocial", lo denomina Marta Portal<sup>18</sup>, que se resume en la identificación del hombre con la tierra. Experiencia vital, espacio y tiempo se

unifican en un todo solidificado de apariencia inmutable, aunque sólo para el indígena. Los otomíes parecen resecos e idénticos entre sí, resultando reproducciones humanas de la tierra también reseca que habitan.

*La vida se anuncia en el vientre de las mujeres sin espasmo de tortura y la muerte es un incidente que sorprende a los jóvenes y a los viejos sin malograr una faena o interrumpir un caudaloso acceso de energía. La energía en la tierra del otomí, se reconcentra en longevidad y en monstruoso mimetismo con el mineral y el cacto. Cincuenta, cien años, son nada, un minuto en la existencia del páramo. Donde nunca floreció la esperanza de algo, tampoco tiene razón de ser la medida de nada. "Allá, tras lomita": dice el indio, y quien inquiere corre días y días y no alcanza el sitio buscado. Tras lomita, dentro de veinte años, y la voz repite la monótona naturalidad de un paisaje sin fronteras y que por lo mismo es ajeno a la noción del tiempo y del espacio. Veinte años... Toda una vida, que a fin de cuentas no suma sino ochenta, noventa o cien, cuando va bien... ¡Qué más da para quienes no pueden conjurar los nerviosos resortes de la conciencia..., para quienes el nacer y el morir no son más que los cabos de una suerte tremenda! Ni la piedra, ni el nudoso órgano, ni el mezquite se quejan ¿Por qué habían de quejarse?<sup>19</sup>.*

Como afirma María del Mar Paúl Arranz, "El resplandor es un alegato moral, una fuerte requisitoria contra la corrupción y la demagogia con que se manipula, engaña y defrauda a quienes se pretende favorecer"<sup>20</sup>. Magdaleno no comparte las teorías salvadoras de la educación para liberar al indio, la historia de Saturnino Herrera, joven otomí que es elegido entre los de la tribu para educarse en la capital y después redimir a su pueblo, al que en cambio traiciona llegado el momento por un efecto de desclasamiento y de asimilación a la cultura dominante, confirma sus opiniones. La novela no ofrece salida, incluso queda en el aire el interrogante de si el indio podrá sobrevivir en la sociedad moderna sin que ello implique necesariamente la pérdida de sus señas de identidad. Aunque el novelista logra mantener a lo largo de la novela el respeto a la "otredad" cultural, en ningún momento se le concede al indio la posibilidad de opinar sobre su propia vida y no se percibe una valoración implícita de la cultura y de la mentalidad que está describiendo. Sin embargo, aunque en esta novela el punto de vista siga siendo exclusivamente el del hombre blanco, siempre comprensivo y solidario, el análisis sincrónico y diacrónico que el autor realiza sobre las relaciones entre las dos culturas enfrentadas es el más complejo y completo que hasta ese momento se había realizado en el contexto del indigenismo mexicano.

Después de la obra de Magdaleno se inicia una tercera fase en la corriente indigenista que coincide con la publicación de una serie de obras centradas todas ellas temáticamente en los indios tzotziles y tzeltales de Chiapas. Se trata de una etapa muy amplia que Joseph Sommers, como ya he señalado más arriba, ha denominado "el ciclo literario de Chiapas"<sup>21</sup>. Se distingue de los períodos anteriores porque parte del punto de vista del propio indio. Los autores demuestran poseer un buen conocimiento de la antropología indígena y al tratar de penetrar en su particular psicología y cosmología "revelan una conciencia antes inexistente"<sup>22</sup>. Ahora se novela desde criterios culturales e ideológicos distintos, intentando una mayor comprensión humana del indio y abandonando los objetivos de asimilación cultural planteados por las obras precedentes. Esto tendrá como resultado



la creación, por fin, de personajes indígenas más convincentes, con personalidades que provocan una impresión de autenticidad que antes no se percibía. Sin olvidar las dificultades de penetración en una cultura diferente a la que debe enfrentarse el escritor indigenista que continúa sin ser indio, hay que destacar los esfuerzos sinceros por reducir las distancias e intentar producir, desde esta perspectiva, obras artísticamente más válidas.

De entre las numerosas novelas que constituyen este ciclo, dos han sido las más influyentes: la primera, de Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote*, que inaugura características importantes que marcarán en lo sucesivo el indigenismo literario y la novela de Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, en la que esta temática alcanzará una complejidad y profundidad que no han sido superadas por ningún otro logro posterior.

La obra de Ricardo Pozas relata la vida de un indígena tzotzil desde la perspectiva de un antropólogo que presenta los materiales recogidos en sus investigaciones bajo la forma narrativa de la autobiografía ficticia. Como tal, es una obra híbrida que combina elementos antropológicos y literarios. Por esto mismo John Brushwood considera que no se trata de una novela, sino de la presentación de la vida de un indio realizado por un científico, aunque un poco más tarde terminará reconociendo que el libro ocupa realmente una posición intermedia entre la descripción científica y la novela<sup>23</sup>.

*Juan Pérez Jolote* aporta por primera vez a la literatura indigenista algo que le faltaba, un personaje indígena, un ser normal, "nuestro contemporáneo", lo llama Octavio Paz. El protagonista es un indio en estado puro porque no ha recibido influencias foráneas de ningún tipo. Su personalidad es distinta de la del blanco pues su sistema de valores ha sido fraguado en la interacción entre su mundo cultural indígena restrictivo y las incursiones al mundo nacional blanco que no lo ha recibido fraternalmente en ningún momento.

Según Joseph Sommers podría considerarse a este personaje el Lazarillo de Tormes de la literatura indigenista<sup>24</sup>. En una prosa desnuda, este indio cuenta su vida con una gran humildad, desde el presente de su agonía, aunque esto no lo sospechamos hasta la última frase. En su narración suprime todo atisbo de emoción y a diferencia del pícaro castellano, mantiene siempre una candidez e inocencia incontaminada. Ve, oye y sabe, pero no se corrompe.

El paso por la Revolución de este indio chamula es idéntico al de todos sus congéneres literarios. Empujado por una serie de motivos personales que no guardan relación con la ideología, la política o los deseos de mejora social, que ni siquiera intuye, Juan Pérez Jolote fue primero federal, más tarde carrancista hasta licenciarse del ejército tras su paso por las filas de Villa. Sin otra posibilidad de vida a pesar de su esfuerzo, de su capacidad de trabajo y de su honestidad, el tzotzil vuelve entonces a su "paraje", integrándose en su comunidad. Al final del libro, ya viejo, atrapado por el alcoholismo, se deja llevar por una decadencia que, a pesar de todo, no acepta; "Ya no tomes más, me dicen mi Lorenzo y mi Dominga, pero yo no puedo dejar de tomar. Hace días que ya no como... Así murió mi papá. Pero yo no quiero morirme. Yo quiero vivir"<sup>25</sup>. Con esta frase acaba la



novela. Una obra en la que la labor creadora se manifiesta en el acierto a la hora de seleccionar el material, desechando gran parte del recogido, en la ordenación de los hechos narrados y en el dominio por parte del autor de la técnica autobiográfica que consigue captar la atención del lector hasta el final del relato.

El mensaje último es trágico, pues la injusticia que la sociedad blanca comete con este indio es demasiado evidente. Se trata de un hombre honesto, trabajador, con una gran capacidad para adaptarse a cualquier tipo de circunstancias, hábil y luchador que se ve obligado a restringirse a la forma de vida marginal de una tribu estancada en el pasado. El futuro sólo existe para ella en función de la reiteración de los hechos pasados: Juan Pérez muere como su padre y esto confirma que su hijo morirá sin remedio como él. En definitiva, lo que Ricardo Pozas hace es relatar la vida de un indio dándole la palabra, para que desde su propio yo comunique al lector su idiosincrasia, sus esperanzas y sus fracasos. Su mensaje es el de la desgracia y la frustración de una raza que en su "otredad" merece mejor suerte.

Pero sin lugar a dudas, la obra más sobresaliente del ciclo de Chiapas es la novela de Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, publicada en 1962. Esta obra destaca entre las de su grupo, porque presenta logros semánticos y sintácticos incomparables en el desarrollo de la literatura indigenista. Es la novela más elaborada de todas las de su temática. Con una técnica narrativa de minuciosidad galdosiana, la autora nos presenta la degradación de dos culturas enfrentadas, haciéndonos penetrar en los dos mundos a través de un copioso paisaje humano, que aquí sustituye al físico de sus novelas anteriores.

De entre el conjunto de personajes creados por la autora, unos más convincentes que otros, destaca sobremanera el de la curandera tzotzil, Catalina Díaz Puiljá. Ésta, que desempeña uno de los dos papeles femeninos más importantes de la novela, es, al mismo tiempo, uno de los personajes más destacados, por su calidad artística, de toda la literatura indigenista. Se trata de una protagonista india descrita por primera vez con gran versatilidad "con sus grandezas y sus flaquezas, con su psicología peculiar y sus problemas individuales"<sup>26</sup>. Las acciones de Catalina junto con sus manifestaciones orales, los monólogos interiores y los comentarios del narrador se mezclan dando lugar a una técnica de representación que permitirá dibujar la complejidad artística del personaje. El mayor acierto reside en que auna lo universal de su sentimiento de frustración por su esterilidad, con lo local representado en su respuesta personal al hacerse *ilol*, maga, curandera, exégeta de las creencias míticas de su raza.

Pues bien, este personaje alienta y abandera la rebelión de los indios que es el mayor exponente del enfrentamiento entre el mundo mexicano y el indígena y el tema principal de la narración. Todo en esta novela, acontecimientos, motivaciones y personajes son el resultado de la imbricación inevitable y de la mezcla singular de las dos culturas, que aunque se sitúa en el contexto de la Revolución Mexicana, supera con creces cualquier tiempo histórico, porque sus orígenes están en concepciones cósmicas irreconciliables. Desde este punto de vista, *Oficio de tinieblas* sobrepasa incuestionablemente las fronteras de México.

Por ello, y aunque la rebelión indígena se ubica en el período de Cárdenas y en los años siguientes de asentamiento de la revolución y la reforma agraria, el mayor acierto de Rosario Castellanos es haber contrapuesto dos concepciones temporales para subrayar el contraste cultural. Conforme a la mentalidad occidental, la acción se sitúa en el contexto histórico que ya hemos descrito, sin embargo, para el tzotzil el tiempo se registra desde otras coordenadas sujetas al proceso de transformación en la conciencia colectiva de la realidad en mito. Un proceso necesario que les permite vivir de acuerdo con sus creencias sobrenaturales elaboradas siglo tras siglo y que les faculta para entender el presente y el futuro sólo desde la luz de un pasado de temor y de tinieblas, tal vez las mismas que las del título. El fracaso de la revuelta significa para ellos tan sólo el retorno al tiempo primitivo, a la oscuridad eterna en una abolición del tiempo sucesivo:

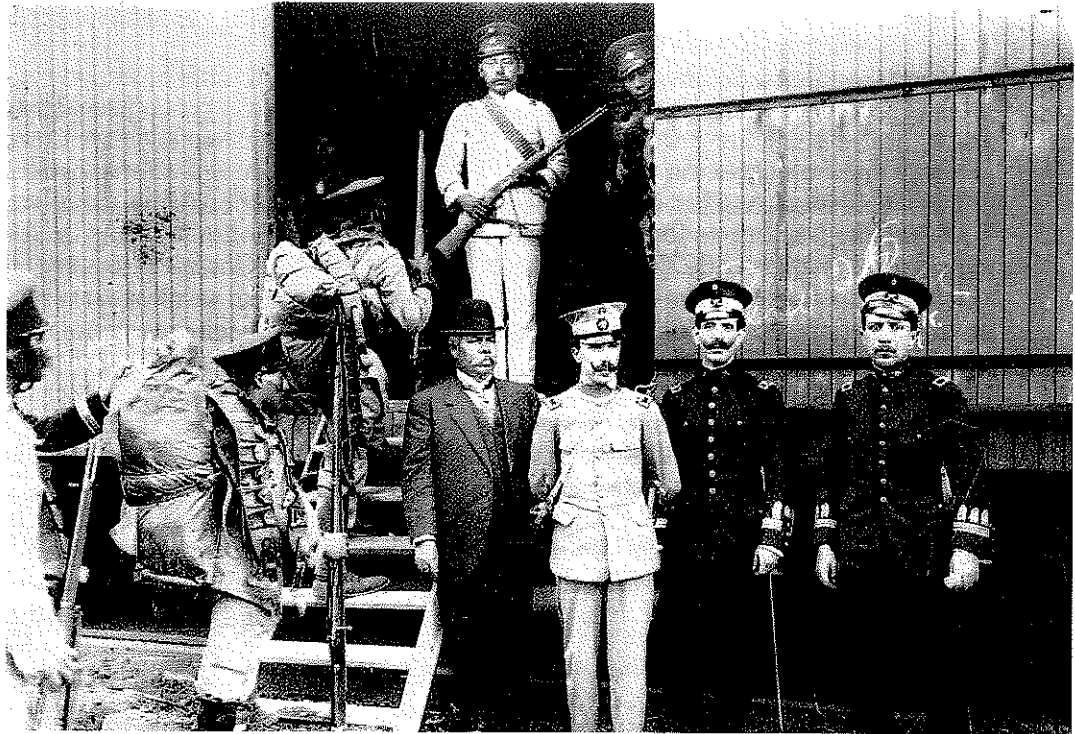
*No existe ni antes ni hoy. Es siempre. Siempre la derrota y la persecución. Siempre el amo que no se aplaca con la obediencia más abyecta ni con la humillación más servil. Siempre el látigo cayendo sobre la espalda sumisa. Siempre el cuchillo cercenando el ademán de insurrección<sup>27</sup>.*

Con la utilización de esta simbología temporal para representar una dicotomía fatal e inevitable que siempre sembrará la tragedia entre los dos mundos, Rosario Castellanos demuestra una vez más en la historia de la literatura que no existe forzosamente un conflicto entre arte e ideas. Porque el mensaje de la novela es claro e inquietante y la denuncia social evidente: la corrupción de la sociedad cerrada sobre sí misma y al progreso por el dudoso privilegio de la explotación del indio; la corrupción de la Iglesia que traiciona su papel de apostolado y defensa del débil, por su histórico situarse al lado de los ricos; la corrupción de la política y los políticos, por descuido o por cuidado de sus intereses personales. La atmósfera de la novela es la de decadencia, de odios y miedos colectivos, el balance definitivo es inquietante, pero sus resultados no se nos presentan descriptivamente, sino que se desprenden subjetivamente en función de la trama narrativa con toda la naturalidad y la complejidad que encierra siempre el oficio literario. Por eso tal vez, y aunque el buen oficio de Rosario Castellanos nos halla transmitido un mundo en tinieblas, su reivindicación del indio, sin idealizaciones ni romanticismos falsos, y su admiración por la capacidad del indígena de albergar la esperanza y sobrevivir en la oscuridad de la desgracia nos haga percibir la chispa mágica de una posible resurrección de la luz que borre las tinieblas, mensaje último, desde nuestro punto de vista, de esta novela, una de las más sugerentes y sugestivas de su género.

En conclusión, la novela indigenista surgida desde las mismas entrañas de la Revolución Mexicana, constituye la realización más completa y acabada de esta temática en la narrativa latinoamericana. Desde sus inicios puramente testimoniales hasta sus expresión más depurada, la visión del indio fue adquiriendo a través de las obras de sus cultivadores, una dimensión de realidad, que sin dejar de ser mítica, trata de encontrar las auténticas raíces culturales del pueblo mexicano. Aspiración esta última no exenta, por supuesto, del deseo de alcanzar una sociedad libre de prejuicios, más justa y solidaria. Asignatura que todavía hoy sigue pendiente.

## Notas

1. Eugenio Chang-Rodríguez (abril-junio 1984): "El indigenismo peruano y Mariátegui" en *Revista iberoamericana*, n° 127, pp. 367-393.
2. *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 67-83.
3. *Peruanicemos al Perú*. Lima, Amauta, 3ª ed., 1975, p. 74. Citado por Mihai G. Grünfeld (1995): *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, pp. 42-43.
4. Véase "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núms. 7-8, 1978, pp. 7-21.
5. *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 248.
6. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1952, p. 359.
7. Madrid, Anaya-Mario Muchnik-Ayuntamiento de Málaga, 1992, p. 14.
8. "El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria" en *Cuadernos Americanos*, núm. 2, 23, 1964, pp. 246-258.
9. *Op. cit.*, p. 249.
10. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo-Facultad de Filosofía y Letras, pp. 35-44.
11. "Tres momentos de un novelista" en Rogelio Rodríguez Coronel (ed.) (1975): *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*, Cuba, Centro de investigaciones literarias. Casa de las Américas, p. 309.
12. "Prólogo" a *El indio* de Gregorio López y Fuentes, México, Porrúa, 1972, 5ª ed., p. XVII.
13. "López y Fuentes: trayectoria y temas" en Rogelio Rodríguez Coronel (ed.): *Recopilación de textos...*, cit., p. 290.
14. *México en su novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 369.
15. *Ibidem*, p. 371.
16. *Op. cit.*, p. 167.
17. *Op. cit.*, pp. 369-370.
18. *Op. cit.*, p. 173.
19. Mauricio Magdaleno: *El resplandor*, ob. cit., pp. 67-68.
20. "Introducción" a *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, cit., p. 43.
21. Véase "El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria" en *Cuadernos Americanos*, art. cit., pp. 246-261.
22. *Ibidem*, p. 247.
23. *Op. cit.*, p. 50.
24. Art. cit., p. 250.
25. Ricardo Pozas (1992): *Juan Pérez Jolote*, México, Fondo de Cultura Económica, 16ª. ed., p. 113.
26. Véase Sommers, art. cit., p. 257.
27. Rosario Castellanos (1988): *Oficio de tinieblas*, México, Joaquín Mortiz, 12ª ed., p. 362.



Ejército regular mexicano: época de Porfirio Díaz.