

Escribir en la arcilla

**SOBRE ADRIANA
GARCÍA ROEL Y
EL HOMBRE DE BARRO**

La literatura mexicana del medio siglo, un arbitrario período temporal que podríamos englobar entre la década del treinta y la del cincuenta del siglo XX, representa uno de los desafíos más interesantes para la crítica. Tenemos, por un lado, la emergencia y la consolidación de la narrativa emanada de la Revolución y del posterior debate en torno a los rasgos nacionalistas y representativos que deberían tener estas creaciones; por el otro, la confección de una poesía que aspiraba a la modernidad y, por ende, a la total –e ilusoria– autonomía. Alfonso Reyes dominaba el territorio ensayístico y aventuraba los primeros pasos en el campo de la teoría literaria. Los estudios literarios profesionales comenzaban a consolidarse y con ellos las publicaciones especializadas. Y si enfocamos con mayor precisión, diremos que son los años que preceden la publicación de *Al filo del agua*, *Libertad bajo palabra* y *El llano en llamas*.

En ese panorama tan cambiante y a la vez tan establecido, la prensa, vía los suplementos culturales, ocupaba un lugar destacado en la recepción, catalogación y difusión de los gustos y valores literarios. En una antología de textos periodísticos sobre Juan Rulfo, el crítico Leonardo Martínez Carrizales expone cómo la crítica literaria adopta varios registros sociales y profesionales: “Registros que, por un lado, legislan un código de procedimientos acatado por los productores de una cierta clase de bienes culturales y, por otro, imponen una actitud y un comportamiento determinado a los consumidores correspondientes”. La crítica se convierte, así, en una suerte de régimen de producción y consumo de discursos que, como bien apunta Martínez Carrizales, implican no solo una forma de escribir, sino también una manera de leer. En el momento al que me refiero, la crítica periodística ocupa un lugar central. Carrizales apunta que, en México, uno de los registros más vigorosos de la crítica literaria es el periodístico, que irónicamente suele ser el menos atendido a la hora de elaborar trabajos de índole teórica, crítica e incluso historiográfica: “Entre los mecanismos que sancionan el prestigio literario y que promulgan una norma, la crítica periodística de literatura tiene un peso decisivo” (Martínez Carrizales, 1998: 7-8).

Y fue precisamente el premio literario (el Lanz Duret) organizado por un periódico, *El Universal*, el que lanzó a la fama *El hombre de barro*, de Adriana García Roel en 1942. José Luis Martínez, tal vez el crítico más importante del momento, anunció de esta manera el acontecimiento: “La novela seleccionada para el premio del diario mexicano ha sido dada a conocer. Su autora, casi desconocida en el mundo de las letras, se llama Adriana García Roel (es joven, se dice, y alta, fina, nerviosa y dueña de unos serenos ojos azules) y el título de su novela *El hombre de barro*, que tiene por tema la vida de un caserío humilde perdido en el campo” (Martínez, 2001: 226). El tono sexista y algo misógino resalta el asombro de esta premiación.¹

La crítica local es más entusiasta, pero no muy precisa. Héctor González, en su *Siglo y medio de cultura nuevoleonesa*, le dedica a la autora regiomontana el siguiente párrafo: “Es autora de cuentos muy bien logrados; pero su mayor triunfo literario lo constituye hasta hoy el haber ganado el año de 1943 [sic] el premio Lan Duret para la mejor novela del año con *El hombre de barro* (publicada el mismo año de 1943) que contiene una exacta descripción del campo y un reflejo de la vida de los ranchos y haciendas de la región fronteriza de México” (González, 1946: 303).

La mediación del premio parece eclipsar tanto a la escritora como a su libro. Una fama que precedía, y en cierta manera, determinaba la lectura, hasta el grado de convertirse casi en un mito, una leyenda que la persiguió hasta su muerte en 2003, cuando era una suerte de fantasma literario que habitaba la única residencia en pie que quedaba en la popular y comercial avenida Zaragoza de Monterrey. El narrador Hugo Valdés se pregunta al respecto: “¿Habría que pensar que el premio provocó un alboroto provinciano en Monterrey y que desde entonces la narradora se dedicó a vivir de aquella antigua fama? Para contestarnos una parte de esta pregunta tengamos en cuenta, primero, que el Premio Lanz Duret fue instituido en 1941, de modo que *El hombre de barro* fue la segunda novela en merecerlo, y su autor era nada menos que una mujer, para más señas

1 La ensayista María Eugenia Flores repara en este hecho: “...desde su aparición, *El hombre de barro* enfrenta un entorno adverso. [y] afronta prejuicios sexistas y centralistas que reinaban en los ambientes intelectuales de aquellos tiempos...” (Flores, 2013: 27).

una regiomontana de veintiséis años de edad, por lo cual es muy probable que hubiera un prolongado alboroto” (Valdés, 2006: 31).

Adriana García Roel entraba, de esta manera, a la literatura mexicana por la puerta grande, con los reflectores puestos sobre ella.

Un año después, la editorial Porrúa lanzaría la novela. Sin embargo, la recepción crítica, fuera de las notas de prensa, ha sido desde entonces escasa. ¿En dónde ubicar a *El hombre de barro*? ¿Qué sitio ocupa en el contexto recién mencionado?

El primer capítulo manifiesta claramente hacia dónde va (o quiere ir) la novela: es, o pretende ser, una mirada crítica sobre la posrevolución. El campesinado mexicano, ese hombre de barro, sigue marginado, fuera de la historia, pasando penurias y miserias: “Sobre estos trabajos, sobre estas penas, sobre estas lágrimas mucho ruido se ha metido desde que principió nuestra revolución. Se ha gritado recio, se ha hablado largo, se han proclamado no sé cuántas cosas de mejoras y de derechos y de reivindicaciones. Todo ha sido ruido” (García Roel, 1956:9).

Ante ese ruido, la voz narrativa articulará palabras legibles, descripciones precisas: hará de la linealidad no solo una técnica literaria sino un discurso político. La estructuración del texto es desigual, con una marcada inclinación por la estampa, sobre todo en los primeros capítulos, para posteriormente dar paso a una argumentación que tarda en cobrar fuerza. El resultado, sin embargo, es un texto ambiguo y poco clasificable. José Luis Martínez al reseñar el libro fue tajante: “*El hombre de barro* es un reportaje novelesco o un grupo de relatos entrelazados por la comunidad de un ambiente, pero no es una novela. Tiene un interés documental; ninguno artístico” (Martínez, 2001: 242).

Esa negación, ese rechazo a considerar *El hombre de barro* como novela resulta significativo porque revela el montaje crítico y teórico que comenzaba a

“SOBRE ESTOS TRABAJOS, SOBRE ESTAS PENAS, SOBRE ESTAS LÁGRIMAS MUCHO RUIDO SE HA METIDO DESDE QUE PRINCIPIÓ NUESTRA REVOLUCIÓN. SE HA GRITADO RECIO, SE HA HABLADO LARGO, SE HAN PROCLAMADO NO SÉ CUÁNTAS COSAS DE MEJORAS Y DE DERECHOS Y DE REIVINDICACIONES. TODO HA SIDO RUIDO” (GARCÍA ROEL, 1956:9).

operar y a regir en el campo literario mexicano del medio siglo. Era una apuesta por la profesionalización del oficio literario, pero también, y tal vez por eso mismo, un tácito rechazo a las formas periodísticas de narrar. La realidad mexicana, como

tema, había sido uno de los tópicos fundamentales de la narrativa, al menos desde la década del veinte, cuando se llevaron a cabo diversas polémicas en torno a la naturaleza de la “novela nacional”. Sin embargo, ya en las arengas de críticos como Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde se hacía evidente la necesidad de separar la voz del narrador de las voces de los personajes (incluso cuando el mismo narrador fuera un personaje). Se podía aceptar el coloquialismo en los personajes, pero nunca en el narrador.

José Luis Martínez rechaza, entre otras cosas, el uso de lenguaje coloquial (plagado de mexicanismos, según su reseña) que utiliza la voz narrativa de *El hombre de barro*: “La señorita García Roel y con ella todos los novelistas, pueden hacer hablar a sus personajes con el lenguaje dialectal que deseen –no se exponen más que a la incomprensión–, pero cuando ellos mismos como narradores, tomen la pluma, deben hacerlo en un lenguaje tan correcto como sea posible” (Martínez, 2001: 240).

Tal deslinde demuestra el abismo que aún existía (agrandado por los discursos críticos, tanto los de orden público, como la prensa, como los de corte académico) entre las manifestaciones consideradas como “alta cultura” (entre ellas, por supuesto, la literatura), y las expresiones populares de la “baja cultura” (la oralidad, el folclor, las artesanías, y un largo etcétera). García Roel presenta una narración ambigua ante esta separación, pues si bien la narradora pertenece al ámbito letrado y no duda en ejercer la corrección gramatical en alguno de los personajes, no constituye un elemento completamente



ajeno al mundo descrito y recreado. El paso del testimonio (surgido de la oralidad) poco a poco va cediendo el paso a la narración omnisciente, aunque sin desprenderse nunca completamente del ambiente descrito.

Hugo Valdés llama a la técnica de escritura empleada por García Roel en la primera parte de la novela como “antropología de las costumbres”. Lo cierto es que buena parte del texto podría leerse como una suerte de crónica, sustentada en la estampa como figura principal. Las descripciones oscilan entre la escena bucólica y romántica cuando el río y la naturaleza son los protagonistas, y el realismo crítico pero también empático cuando se aborda la vida y costumbres de los personajes.

El contraste mayor se da entre dos tipos de temporalidades que entran en conflicto a lo largo del texto: el tiempo cíclico de la vida rural, y la temporalidad lineal y progresiva del ámbito urbano, representado por la voz narrativa: “Me maravilló la coordinación del despertar de estos niños. Admiré la facilidad captadora de sus cerebros, la precocidad de los sentidos para penetrar los genésicos misterios que ante ellos se multiplicaban. Aprendían de la naturaleza misma” (García Roel, 1956: 31).

Ante el discurso progresista emanado de la Revolución, las escenas descritas en *El hombre de barro* adquieren por momentos el tono de denuncia. La asimetría entre el proyecto de nación posrevolucionario y el “atraso” del campo se hacen evidentes en cada una de las páginas. En *El hombre de barro*, el campesino espera ser moldeado con los grandes relatos de la modernidad. Sin embargo, la escritura de García Roel no es totalmente didáctica ni representa una apología a los grandes baluartes de la civilización. Es, en buena medida, un proceso formativo también: trazos y letras en una arcilla que espera cocerse y volverse obra concreta.

El hombre de barro se enmarca en un contexto de transición para la narrativa mexicana. No es ya una novela de la Revolución, pero tampoco una obra que escape a su órbita. Los modos de contar presentaban, asimismo, profundas transformaciones. El distanciamiento temporal de los acontecimientos bélicos y de las reformas sociales principiaba a marcarse. El testimonio seguía teniendo relevancia; su

perspectiva, sin embargo, cambiaba. Ya no tomaban la voz los protagonistas de la contienda, sino la primera generación que había accedido a los beneficios de una educación masiva.

Demos una vuelta más a la tuerca, y digamos que, aunado a todas esas transformaciones, el hecho de que la autora de la novela sea una mujer no es un dato para dejar de lado. La escritura de mujeres había iniciado un periodo “silencioso” (pues la crítica de la época no dio cuenta de su existencia) de profundas transformaciones. En 1931 Nelly Campobello había publicado *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, una recopilación de relatos que, en palabras de Jorge Aguilar Mora, son en rigor “textos de imposible definición” (Aguilar, 2001: 11) donde se experimentan nuevas maneras de contar los acontecimientos armados de la Revolución mexicana.

En esa estela de cometa podríamos inscribir a *El hombre de barro*, añadiendo que García Roel, a diferencia de Campobello, procede de la formación magisterial y universitaria. La formación literaria de la autora se lleva a cabo en un periodo definitorio para las letras mexicanas. Su recreación parte de la observación y no de la memoria, como en el caso de Campobello. La voz narrativa de *El hombre de barro* recoge lo que escucha y describe lo que observa en los alrededores del caserío junto al río: “Nosotros no podremos asomarnos a todos los jacales –ison tantos!– pero nos detendremos en este, en ese en aquel otro. Observaremos a los hombres, a las mujeres y a los niños que en ellos viven. Trabaremos amistad con ellos; entonces sabremos de sus vicisitudes, averiguaremos sus debilidades, reconoceremos en sus pasiones las mismas que a nosotros nos flagelan, y nos sorprenderemos al descubrir que su espíritu, como el nuestro sueña de vez en cuando con batir alas y elevarse del fango” (García Roel, 1956: 12).

El registro funciona en varios niveles: crea un sistema narrativo que avanza en círculos y no de manera lineal; hace de las descripciones una vía sólida para la argumentación; y utiliza el diálogo de los personajes como forma testimonial directa.

Estamos ante una peculiar forma de fusionar la crónica y la ficción literaria, donde se dejan de lado tanto las pretensiones periodísticas como las

artísticas. El ejercicio es simple: la narradora deja la ciudad y se adentra en el campo: "Desde lo alto del cerro divisábamos la ciudad; ni uno solo de sus rumores nos llegaba" (García Roel, 1956: 9). El trayecto no solo es geográfico, sino sumamente simbólico. Dejar el ámbito urbano significa también apartarse del terreno cultural y letrado; por el contrario, ingresar al campo representa lo opuesto: entrar a una temporalidad cíclica, repetitiva y sustentada en la oralidad. En palabras de Raymond Williams: "El campo atrajo sobre sí la idea de un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple. Mientras que la ciudad fue concebida como un centro de progreso: de comunicación, de luces. También prosperaron las asociaciones hostiles: se vinculó a la ciudad con un lugar de ruido, de vida mundana y de ambición, y al campo, con el atraso, la ignorancia y la limitación. El contraste entre el campo y la ciudad, como dos estilos fundamentalmente distintos de vida, se remonta a la época clásica" (Williams, 2001: 25).

La idealización del campo (un tema recurrente, por ejemplo, en la poesía de los árcades mexicanos del siglo XIX), había dejado hace tiempo de ser efectiva. La revolución había expuesto la explotación y marginación de los campesinos. Sin embargo, para el momento de la aparición de *El hombre de barro* ya se habían llevado a cabo la reforma agraria y la implantación de escuelas rurales para la instrucción primaria. De ahí que la novela adquiera una dimensión crítica mucho mayor. Su denuncia no es solamente contra el atavismo esencial adjudicado normalmente a la vida rural, sino al fracaso de las reformas sociales. Ahora bien, si nos quedamos únicamente con ese factor, le estaríamos dando la razón a las agrias críticas de José Luis Martínez: considerar al libro un testimonio y no una novela. El asunto es más complejo. Lo fundamental de *El hombre de barro* no reside en su confección como artefacto literario, sino en la articulación de diversos elementos discursivos que estaban en gestación al mediar la cuarta década del siglo XX. Metamorfosis en la forma de trabajar literariamente la realidad (de reinventarla y apropiarla); readecuaciones en la conductas públicas y privadas, así como en los comportamientos de artistas, intelectuales y lectores; revisión de las políticas culturales y sociales; y, en general, un reacomodo en el campo literario mexicano.

La novela se transforma, así, en campo de cultivo de algunas formas narrativas que habrían de cobrar fuerza en algunos años: la apropiación de las formas orales de contar, por ejemplo, será elemento fundacional en la obra de Rulfo (llamada por Ángel Rama como transculturación narrativa); el dispositivo de la representación literaria como crítica a la construcción homogénea del estado-nacional; y el contraste entre quien narra y quienes son narrados como vía para la acentuación de las diferencias.

Una última aproximación a la novela nos revelaría también la heterogénea construcción de las literaturas regionales, desarrolladas en oposición al canon central, y generalmente subordinadas a conceptos y clasificaciones marginalizadoras. ¿Qué ha pesado más en el olvido crítico actual de la obra y la escritora? ¿El hecho de ser mujer o el de ser una escritora regiomontana? Seguramente ambos. Podríamos afirmar que la modernidad de la narrativa mexicana llegó en la década del cincuenta, sin embargo, la revisión del momento previo resulta fundamental para visualizar procesos más complejos y contradictorios. Ha llegado la hora de la revisión de ese corpus y de confrontación de las estrategias de homogenización de ese campo simbólico que llamamos literatura mexicana.

Adriana García Roel seguirá, por el momento, siendo un fantasma, y su obra: una escritura trazada en la arcilla de un territorio ignoto denominado literatura regional. ●

Referencias

- Aguilar, J. (2001). "El silencio de Nelly Campobello", en Campobello, N. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Ciudad de México: Era.
- Flores, M. (2013). "El hombre de barro. Mirador del agro 'norestense'", en Arredondo, C., Enderle, V. y Terán, M. (Coords.). (2013). *Diez ensayos de literatura nuevoleonesa*. Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México: UAZ/UANL.
- García Roel, A. (1956). *El hombre de barro*. Ciudad de México: Editorial Botas.
- González, H. (1946). *Siglo y medio de cultura nuevoleonesa*. Ciudad de México: Editorial Botas.
- Martínez Carrizales, L. (1998). *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una Antología*. Ciudad de México: FCE.
- Martínez, J. L. (2001). "Premio nacional de literatura", en *Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949*. Ciudad de México: Conaculta.
- Valdés, H. (2006). *Ocho ensayos sobre narrativa femenina de Nuevo León*. Monterrey: CONARTE.
- Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.