

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 14, Núm. 23**

abril-septiembre 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## *Israel*, de José Revueltas: el montaje como técnica en la dramaturgia

Juan Luis Loza León\*

\* Universidad Iberoamericana, México.

*e-mail*: [juanluisiber@gmail.com](mailto:juanluisiber@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5770-8646>

**Recibido:** 11 de octubre de 2022

**Aceptado:** 09 de marzo de 2023

**Doi:** <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2736>

## ***Israel*, de José Revueltas: el montaje como técnica en la dramaturgia**

### ***Resumen***

El artículo aborda la manera en que el montaje, como procedimiento técnico de creación, tiene lugar en el texto dramático *Israel*, del autor mexicano José Revueltas. La primera sección del trabajo ofrece elementos críticos para una revisión de los antecedentes temáticos en la obra narrativa y periodística del autor hasta 1947. En la segunda, se presenta la singularidad de la técnica del montaje de tipo cinematográfico presente en *Israel*, vinculando espacio, personajes, objetos escénicos e iluminación. En la tercera sección se analizan los tres actos del drama para demostrar la operación del montaje en el argumento de la historia, lo que permite apreciar su efectividad.

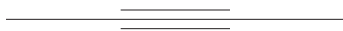
***Palabras clave:*** dramaturgia; negritud; racismo; protestantismo; México.

## ***Israel*, by José Revueltas: Montage as a Dramaturgical Technique**

### ***Abstract***

The article aims to demonstrate the way in which montage as a technical procedure of writing is deployed in the play *Israel*, by Mexican author José Revueltas. The article's first section offers a critical overview of the thematic background in the author's narrative and journalistic work until 1947. The second presents the technique of cinematographic montage that can be found in *Israel* as a writing procedure that links space, characters, stage objects and lighting. The third section discusses each of the drama's three acts, to identify the use of montage in the story's plot, a technique that makes the dramatic text particularly effective.

***Keywords:*** dramaturgy; blackness; racism; Protestantism; Mexico.



## *Israel*, de José Revueltas: el montaje como técnica en la dramaturgia

*CELESTE [en voz queda]: Dios, a ti te devolvemos nuestras vidas. Gracias por ellas aunque jamás hayan gozado de dicha alguna...*

(Revueltas, *Israel* 386)

### El drama y sus personajes

Todo parece indicar que fue en 1946 cuando José Revueltas “había decidido escribir teatro” (Ruiz 239). Un año después escribió *Israel*, aunque sería llevada a escena hasta el 13 de mayo de 1948, “en el local del Sindicato Mexicano de Electricistas” (*ibídem*). La puesta en escena tuvo “música de Silvestre Revueltas y fue acompañada del poema de Langston Hughes, ‘Canto de una muchacha negra’”<sup>1</sup> (251-252). *Israel* es un drama en tres actos escrito para Ignacio Retes y su “Grupo Teatral ‘La linterna mágica’”, a

---

<sup>1</sup> Ruiz Abreu parece referirse a la obra de Silvestre Revueltas escrita el 3 de agosto de 1938 y titulada “Canto de una muchacha negra” (Poema de Langston Hughes), dedicada para Sonia Verbitzky. Silvestre Revueltas escribió *Música para voz y piano* y bajo esa clasificación se conserva el manuscrito original inédito que indica, en la primera página, el modo “recitativo” en que ha de ejecutarse la obra. Esta puede consultarse en el portal digital de datos abiertos de la Facultad de Música de la UNAM como parte de la Biblioteca Digital Silvestre Revueltas (BDREV).

quienes también Revueltas dedica la obra (*Israel* 350). La historia contada se localiza en “Amapola Village, en algún lugar del estado de Texas, Estados Unidos”; con la participación de ocho personajes denominados “gente de color” (351), y uno de ellos mexicano, a quien se le considera “blanco” (365). Amapola Village es un campo petrolero donde realizan trabajo en condiciones deplorables que los mantienen en la pobreza, en medio de una sociedad texana blanca que los discrimina por cuestiones raciales. En este contexto, el mexicano Jimmy González tiene una relación amorosa con Rebeca Smith, la cual se complica porque él es considerado blanco, en tanto que la familia Smith está convencida de que son un pueblo elegido por Dios para esparcir la “negra semilla” (382).

El nombre de la obra, *Israel*, es el mismo que tiene un personaje que nunca aparece en escena, pero cuya presencia fantasmática lo colocan como una especie de cabeza de familia, un patriarca del pueblo bíblico que dirige a su familia a sobrevivir, mientras soportan situaciones de esclavitud semejantes a la del Israel bíblico en Egipto. El anhelo de los Smith está determinado por el apego a las narrativas bíblicas interpretadas desde su tradición protestante: creen en la existencia de “la tierra de Canaán”, como en el relato del Éxodo, una tierra donde fluye leche y miel; se trata de “el Canaán de los negros” que en la obra está relacionado con México, país de “tierras maravillosas donde no se persigue a nadie” (381; 358), según cuenta el mexicano Jimmy González a Rebeca Smith.

El conflicto en la trama de la obra se dispara cuando ocurre el asesinato de Peggy Ryan, “hija de un héroe de la guerra”, del que son inculpados Israel y tío Eleazar, aunque en realidad la acusación alcanza a toda la familia por cuestiones de raza. En el segundo acto, Jimmy, Jonathan y tío Eleazar son encarcelados; ahí reciben humillaciones racistas de parte del Ranger, personaje que aparece en escena; luego, se escucha un rumor de multitud sedienta de sangre: “*Lynch, Lynch, Lynch! We want the negroes and the mexican too. Give us the negroes!*” (377). Para el tercer acto, los inculpados y la familia entera intentan escapar del linchamiento. El escape sería posible por el interior de ductos petroleros que conectan Texas con México. Este último es su tierra prometida, el Canaán de los negros, si logran escapar de la turba y de los policías. Hay en la obra tensión dramática apoyada en un desarrollo lento y cargado de elementos amenazantes, desesperantes, pues ahí está Celeste, Mamá Smith, Rebeca y Esaú, que temen por su vida. Se oye la voz de Israel y de Jimmy, así como de tío Eleazar, que ahora habla, ya que durante la obra fue mudo. También se oyen voces de los perseguidores, que insultan repetidas veces; hay agitación, disparos. La obra termina cargada de alusiones bíblicas con lamentos y entonando el poema de Langston Hughes, “Le pregunto al blanco señor Jesús [...] de qué sirve la oración” (390). Quienes sobreviven a los disparos y al linchamiento morirán de cualquier manera en los ductos, una vez que el combustible comience a fluir. “Escuchadme”, exclama tío Eleazar, “todos hemos llegado tarde para la salvación de nuestro negro cuerpo” (389-390).

---

## Relaciones temáticas con *Israel* en la obra de Revueltas

Anterior a *Israel* y *Los muertos vivirán*, ambas escritas de 1947, en la dramaturgia de Revueltas encontramos una adaptación de la obra de Aleksander Pushkin, *Mozart y Salieri*, llevada a escena con el mismo nombre en mayo de 1947. Previo a estas obras sólo hay noticias de *Doña lágrimas*, escrita en 1941 y nunca llevada al escenario, hasta donde sabemos.<sup>2</sup> Así pues, si bien por aquellos años la creación dramática era nueva en la vida de Revueltas, es importante rastrear posibles relaciones temáticas con *Israel* en sus escritos de 1947 y en los anteriores a este año, sobre todo porque se trata de una obra que representa la negritud, el protestantismo, la discriminación y el hostigamiento por cuestiones raciales. En cuanto a esto último es importante señalar que la cuestión de la persecución por motivos ideológicos es más frecuente en las obras de Revueltas, como el acoso de carácter político hacia los comunistas, pero también la encontramos en torno a cuestiones religiosas en cuentos como “¿Cuánta será la oscuridad?”, escrito en 1944. En esta obra, un pastor protestante y su congregación, todos indígenas, son perseguidos y desterrados por los cristeros hasta matar a algunos y dejar a otros heridos de muerte.

Además del tema de la persecución sanguinaria y brutal de los protestantes en “¿Cuánta será la oscuridad?”, no parece haber antecedentes de una trama que hubiera quedado plasmada en cuentos, novelas o trabajos cinematográficos, similar a la que aparece en *Israel*; es decir, obras que relacionen protestantismo, campos petroleros y personas de color de manera amplia y explícita. En cuanto al tema de la negritud, aunque para 1947 estaban publicadas las novelas *Los muros de agua* (1941) y *El luto humano* (1943), sólo en aquella aparece un “blanco con su cara de negro”, con “[o]jos de negro” con “todo aquello que suelen tener los negros, el vigor extraordinario, la corpulencia, la alegre tristeza, en medio de un rostro sorprendentemente blanco y fino” (*Los muros* 70). El tema aparece más ampliamente en trabajos periodísticos que exponen la discriminación racial con la que Revueltas tuvo contacto en territorio mexicano durante 1943, mientras trabajaba como corresponsal para la revista *Así*. En ellos, Revueltas se propone “denunciar un hecho vergonzoso y humillante”; ahí señala que “[p]uede afirmarse que en la frontera norte de México hay discriminación racial en contra de la gente de color. Fui testigo de casos en Mexicali, en Tijuana y en Nogales”. Este suceso tuvo lugar en un restaurante, donde “hicieron su aparición en la puerta, dos parejas” de personas de color y se les negó el acceso (Revueltas, citado en Valles 62-63). En enero del año siguiente, 1944, cuando en la misma revista *Así* fueron publicadas

---

<sup>2</sup> En *El teatro de José Revueltas*, Ignacio Hernández también se refiere a esta obra como “Doña lágrimas” (334). Hemos tenido acceso a la obra y está planeado que un estudio sobre ella aparezca en un volumen sobre varias obras dramáticas de Revueltas, aún en preparación.

sus crónicas tituladas “Viaje a Perú”, también narra experiencias de discriminación contra un mexicano de “subido color oscuro” al que no se le permitió abordar un camión por ser considerado “*colored person*”<sup>3</sup> (Revueltas, *Visión* 449).

### ***Ethos* protestante**

Otros elementos que resultan importantes son los detalles que definen y conforman el *ethos* protestante de los personajes en *Israel*.<sup>4</sup> Y es que, como pocos autores mexicanos, en la obra de Revueltas están presentes las constantes persecuciones y asesinatos que padecen las comunidades protestantes o evangélicas en diferentes puntos del país. Pese a esto, el protestantismo no sólo no habría sido llevado a escena de otro modo que como herejía en el teatro religioso; tampoco habría sido representado como una religión perseguida cuyos fieles eran impunemente asesinados. Es destacable, también, la asociación que surge al pensar, en Revueltas, al comunista perseguido que tiene ojos para los grupos segregados, haciendo posible la representación estética del protestantismo como una fe en resistencia de la opresión política, popular y económica, aunque, desde luego, nuestro autor siempre muestre, dialécticamente, los fanatismos y problemas que presenta en tanto religión.

En *Israel*, la creación de un ambiente propio del protestantismo cuenta con la figura simbólica de un pastor que debemos suponer; sin que sea mencionado en la obra, corresponde al protestantismo por varias razones, no sólo por estar en EE.UU. y ser denominado pastor (no sacerdote o padre), sino por su característica cercanía con la comunidad, cercanía que ya había aparecido también en el pastor de “¿*Cuánta será la oscuridad?*” que sufre y muere con su comunidad. Del mismo modo ocurre en *Israel*, donde la cercanía familiar del pastor con los personajes lo distingue del sacerdote católico que aparecen en

---

<sup>3</sup> “Viaje a Perú” incluye varios textos entre los que está “Panamá, ínsula de Estados Unidos”, publicados ambos en *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*.

<sup>4</sup> Utilizamos el término *ethos* en para señalar una forma de vivir de individuos ligados a una determinada comunidad. En este sentido, asumimos que la forma de vida protestante tiene características propias a las que Revueltas prestaba atención meticulosa. Dicho más claramente, entendemos un *ethos* como una forma-de-vida; es decir, un modo de hacer surgir la vida que se acompaña de una serie de gestos y maneras, usos y costumbres. Al respecto, nos inclinamos por seguir la propuesta de Giorgio Agamben: “La forma-de-vida es en este sentido, una ‘manera surgente’, no un ser que tiene esta o aquella propiedad o cualidad, sino un ser que es su modo de ser, que es su surgir y es continuamente generado por su ‘manera’ de ser. (En este sentido debe leerse la definición estoica del *éthos* como *pegé bíou*, ‘surgente de la vida’)” (*El uso* 402).

otras de sus obras, como en *El luto humano* (1943), en la que la presencia del sacerdote católico-romano aparece frecuentemente desde el inicio de la novela, pero éste se muestra alejado de la comunidad. “¿Es muy lejos?” pregunta e incluso desconoce su existencia. “¿Aún vive gente ahí?”, insiste, para luego de un tiempo asesinar a Adán (*El luto* 26). En cambio, el pastor Williams de *Israel* no aparece en escena. Ha muerto tiempo antes, pero los personajes mencionan que estuvo cercano al parto de Mamá Smith para infundir valor cuando dio a luz a Israel, su único hijo. Otra representación sacerdotal creada por Revueltas aparece de modo cruento en “La frontera increíble” (1945-1946), donde el cura siente “asco” y “vergüenza”, mientras imparte los santos óleos (*Dormir en tierra* 38).<sup>5</sup> O la figura inquisitorial del sacerdote que aparece en “La hermana enemiga” (1947), quien aconsejaba a una niña: “camina por la calle con humildad, con vergüenza de los hombres y temor de Nuestro Señor” y luego tocó sus senos diciendo, “[t]odavía no los tienes tan grandes, hija mía. Apenitas” (72).

Por todo esto, es claro que Revueltas construye un ambiente característico del protestantismo, con un cuidado importante de gestos y detalles, notorio aún más en la evidente meticulosidad para con el uso del lenguaje y pasajes bíblicos en la cotidianidad de los personajes, que le permite distinguirlo del catolicismo, al grado tal que cuida el uso de la palabra *orar* y sólo al final usa el término *rezar* en una acotación. Un elemento relevante es el uso frecuente de la *Biblia*, propio de las prácticas cotidianas protestantes; de hecho, los personajes la llevan consigo, hasta en momentos cercanos a la muerte. Es notorio y, desde luego, trascendente que en esta creación dramática Revueltas llega a proponer, incluso, a través del personaje Jonathan, la existencia no sólo del “Jesucristo de los negros”, sino también un “Jesucristo negro” al que se dirige en sus oraciones (*Israel* 374).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> La figura sacerdotal es analizada por Pedro Trigo en el capítulo titulado “José Revueltas: El luto humano o la desposesión como resultado de la conquista espiritual”, ahí propone la idea de una “desposesión religiosa” manifiesta en la relación entre las figuras sacerdotales y los creyentes (87).

<sup>6</sup> La propuesta de una cristología negra llegará años más tarde con la llamada Black Liberation Theology impulsada por el teólogo protestante James H. Cone, quien en un texto publicado originalmente en 1975, *God of the Oppressed*, sostiene: “Es sólo dentro del contexto del pasado, presente y futuro de Jesús, como aspectos de su persona relacionados con las Escrituras, la tradición y la existencia social contemporánea, que estamos obligados a afirmar la negrura de Jesucristo” [It is only within the context of Jesus’ past, present, and future as these aspects of his person are related to Scripture, tradition, and contemporary social existence that we are required to affirm the blackness of Jesus Christ]. (139). Antes de este libro fue publicado, en 1969, *Black Power and Black Liberation*, también de James H. Cone, siendo esta última obra la primera presentación sistemática de una teología de la liberación negra.

## El montaje como técnica crítica

Una vez colocada la obra que nos ocupa en el contexto de la producción escrita de Revueltas, apreciamos que sale de la regularidad de los textos que la preceden, tanto en las características de los personajes que usualmente trabajaba en sus obras como el tratamiento que reciben de parte del autor, pues se trata de la única obra hasta 1947 que –además de su localización en Texas– se ocupa de personas afrodescendientes, en un ambiente religioso protestante, y que está situada en un campo petrolero. Estos elementos quedan unidos en la vida de los personajes que conforman la trama, misma que gira en torno al asesinato de una mujer y del que se acusa a la familia de color y a un mexicano. Este crimen funciona como dinamizador de las acciones, pero al mismo tiempo como pretexto para revelar la religiosidad como fenómeno para comprender el mundo y asumir una forma de vida, es decir, el *ethos*. La obra adquiere complicaciones o nudos importantes porque está anclada a los conflictos raciales estadounidenses durante los años en que la obra fue escrita, de ahí que la blanquitud del mexicano en escena se vuelve también importante para la negritud y, desde luego, para quienes se ostentan como la blanquitud americana y que terminan siendo, en los hechos, asesinos de la familia de Israel. La trama, pues, está enmarcada por la explotación, donde la discriminación y asesinato se justifican por cuestiones raciales.

*Israel*, como drama en tres actos, también constituye una crítica temprana a la modernidad capitalista y sus efectos devastadores sobre el medio ambiente y el tejido de las relaciones humanas. Una obra que muestra el trance de una sociedad agrícola a una economía del petróleo desde su lado negado o *moridor*, y es en esa crisis en la que se localizan los padecimientos de los actores centrales de esa economía capitalista del desarrollo, la mano de obra, centralizada en una comunidad de color en Texas, y donde la figura de un mexicano aparece como montaje que produce choques simbólicos o asociaciones dentro de la narración; por ejemplo, el montaje de color blanco y negro, espacio urbano y espacio rural, familia y turba asesina, etcétera.<sup>7</sup> Las personas de color no aceptan de buen agrado la relación de una mujer joven de su familia con un mexicano; hay un problema de tipo racial que, según su juicio, los debe mantener separados. De esta manera, la relación dialéctica de los opuestos, que es producida mediante el montaje, no es otra cosa que la puesta en relación de dos elementos antinómicos, que pueden ser colores, símbolos y espacios, los cuales permiten que la dramaturgia haga visibles los mecanismos de reproducción del racismo que los de color padecen sobre ellos mismos. Éstos, en suma, funcionan como una determi-

---

<sup>7</sup> Hacemos referencia al libro *José Revueltas. Una literatura del lado moridor* de Evodio Escalante, pero también, desde luego, a la expresión del mismo Revueltas, que parecía expresar el lado negado o desagradable de la realidad.



nante de cuya presencia no se percatan ninguno de los sectores, ambos blancos y de color, que se consideran a sí mismos como pueblos elegidos. Visto con un poco más de atención, el personaje mexicano parece no escapar a esa dinámica. Revueltas se pregunta “¿Qué es el montaje?” y a continuación anota: “[t]omemos la definición que hace Eisenstein en su libro *El sentido del cine*”, donde

La parte A, derivada de los elementos del tema que se desarrolla, y la parte B, derivada de la misma fuente, en yuxtaposición, dan origen a la imagen [representación] en la cual el tema está más claramente encarnado.

O: la representación A y la representación B deben ser escogidas entre todos los aspectos posibles del tema que se desarrolla y estudiadas de tal manera, que su yuxtaposición –la yuxtaposición de esos elementos y no de otros alternados– evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema (*El conocimiento* 64).

Es decir, lo que llamamos montaje “tiene como relación inmediata con la organización, con la integración específica de los trozos”, y es a partir de trozos hábilmente seleccionados que el “tema se irá integrando mediante agregaciones sucesivas” y así “se convertirá en argumento” (*ibídem*). Dicho esto, se hace claro que, cuando nos referimos al montaje, no hacemos alusión a la puesta en escena de la obra dramática, sino a una operación estética o técnica que tiene lugar en la dramaturgia y que después puede ser llevada al escenario.<sup>8</sup> Dado que en estas líneas nos ocupamos del texto dramático, queremos señalar la manera en que consideramos que esta operación ocurre a nivel de la narración. *Montaje* es un término para la operación que se ha hecho más presente en el cine, haciendo de éste su espacio más habitual; se trata de una operación que, en sus inicios, fue motivo de asombro, pero en la actualidad es todo lo contrario: se da como un hecho de tal modo que es necesario hacer consciente su operación como técnica estético-artística. Al respecto, André Gaudreault en *El relato cinematográfico*, señala que “el montaje alternado pudo

---

<sup>8</sup> En cuanto al uso del término *montaje*, téngase en cuenta que lo usamos para indicar una estrategia de creación impulsada y practicada en el cine, quizá con antecedentes claros en Sergei Eisenstein y su técnica de trabajar con los materiales filmados para la cinematografía en tanto modo de creación. Sin embargo, en concreto, nos referimos a la conjunción, incluso la separación de dos elementos que podrían o no ser adversos, pero que son puestos uno junto a otro o que son separados uno de otro para producir un rendimiento narrativo en la creación escénica o dramática. En cambio, para referirnos a una obra dramática llevada a la escena, utilizaremos en todo momento el término *puesta en escena*; de este modo distinguiremos un procedimiento técnico creador como el montaje del trabajo conjunto que implica llevar a la escena teatral una historia.

sorprender cuando se introdujo en la primera década del siglo, mientras que hoy es una figura tan usual que, si se han respetado ciertos principios de *raccord* y de montaje, ya no puede detectarse” (53).

Para valorar en su justa medida la operación de montaje introducida por Revueltas de manera original en la dramaturgia, es necesario, entonces, pensar en el montaje primero como una necesidad producida por las limitaciones del espacio escénico de la que nuestro autor parece ser consciente, como incluso puede notarse en los manuscritos y bocetos en los que preparaba la dirección de la obra *Mozart y Salieri*.<sup>9</sup> Es decir, que también el montaje atiende a “un problema de articulación espacial”, como en el caso de *Israel*, donde ocurre la representación de una casa, una cárcel y un ducto petrolero en un mismo escenario, pero esta “falta de espacio” también toca a los personajes, que deben exponer en un mismo escenario las tensiones dramáticas que son producidas no sólo por la actuación de cada cual, sino por las escenografías que, en el caso de Revueltas, son pensadas en el mismo texto dramático como parte del lenguaje con el que se expresa la obra en tanto montaje de fragmentos que son espacios y devienen emociones (95-96). Además, aquí debemos incluir que, como dramaturgo, también piensa como parte del drama a los diferentes tipos de iluminación, juegos de colores e, incluso, los objetos que articulan las relaciones entre personajes; así puede notarse atendiendo a las acotaciones del texto dramático. La cuestión del montaje aparece en Revueltas como el mismo proceso mimético, sin que éste quede reducido a la cuestión de la imitación o reflejo de la realidad, porque, como Escalante señala:

Lo que Revueltas pretende, y esto lo declara en un prólogo memorable,<sup>10</sup> es captar no un reflejo mecánico, directo de la realidad, sino su movimiento interno, aquel aspecto de la realidad que obedece a leyes y a través del cual esta realidad aparece en trance de extinción, en franco camino de desaparecer y convertirse en otra cosa (18).

Es verdad que, en la obra que nos ocupa, encontramos mayor complejidad que la hallada en las crónicas periodísticas, donde las personas de color también aparecen. En *Israel* es

---

<sup>9</sup> Nos referimos a los manuscritos y bocetos hechos por nuestro autor, cuando preparaba la única puesta en escena que sabemos dirigió en mayo de 1947, mismo año en el que escribió *Israel*. Estos documentos se encuentran en el archivo José Revueltas Papers; en ellos puede notarse la distribución espacial o escénica de los personajes, así como la de los componentes de la escenografía. Revueltas parece plenamente consciente de las posibilidades de visión desde los diferentes puntos donde el público está ubicado; esto determina lo que este puede y no puede ver cuando la obra está en curso.

<sup>10</sup> Se refiere al prólogo de la edición de 1961 para *Los muros de agua*.

notoria una voluntad estética para el uso emotivo de las contradicciones humanas, de la iluminación y del espacio; por eso, aunque no puede negarse que como escritor Revueltas se nutría de materiales extraídos de sus experiencias vividas, sería un error pensar que sus obras son un calco de su vida o “reflejo” de su realidad, porque precisamente sería ignorar el trabajo estético sobre esos materiales en el proceso mimético.<sup>11</sup> *Israel*, pues, es una obra *sui generis* en el haber artístico de Revueltas que nos muestra la necesidad del artista de experimentar nuevos territorios o ambientes que no había experimentado tampoco en su trabajo cinematográfico, pese a que ya contaba con más de 15 trabajos entre adaptaciones y guiones.<sup>12</sup>

El montaje puede aparecer de múltiples maneras, pero aquí queremos destacar aquellas en las que el color, el territorio y la religión, por un lado, así como la luz y la oscuridad, por otro, son jugados en el texto dramático como elementos que pueden producir algo más que información para el espectador o lector y llega a crear una condición emotiva. En términos de Revueltas, el montaje es “una síntesis dialéctica” de “entidades adversas” o distantes que busca expresar un “sentimiento” (*El conocimiento* 17; 113). El arte, según el propio Revueltas en el mismo libro citado, busca la creación de síntesis:

Sin embargo, la síntesis que el arte conjunta jamás puede concebirse como un puro proceso de comprensión o como una suma aritmética de cantidades homogéneas. En este sentido el arte es un fenómeno de transformación de la cantidad en calidad. [...] la síntesis que el arte representa implica la combinación de lo opuesto, la fusión de valores encontrados; «en una palabra, cierto tipo de monstruosidad, casi como si fuera una especie de incesto que el artista consume con la naturaleza» (17).

Así pues, raza, color, territorio, género y familia, a la par que religión, son tópicos claves de las antinomias modernas que el texto dramático consigue exponer como contradicción o conjunción de opuestos. Esta potencia estético-política en *Israel* la hace una obra relevante, por su técnica y por las síntesis logradas a partir de la conjunción de entidades adversas entre sí. Entre las obras que preceden a *Israel*, tanto en el terreno del cuento, la narrativa y

---

<sup>11</sup> Desde luego, aludimos a la idea de cierta ala del marxismo que comprendía la literatura y el arte como un reflejo de la realidad (véase, al respecto, el breve pero preciso libro *Marxismo y crítica literaria* de Terry Eagleton).

<sup>12</sup> Véase, para seguir los detalles los guiones y adaptaciones de Revueltas, el capítulo de Francisco Peredo titulado “La dramática fílmica de José Revueltas en el cine mexicano”. Un listado de la obra cinematográfica de Revueltas lo recogimos de la “Filmografía” de Dulce Karina Palafox López. Ambos textos están incluidos en el libro de Francisco Peredo y Carlos Narro, *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*

el periodismo, parece destacar una operación que se dirige o se enfoca, para decirlo con los términos de Escalante, en captar “su movimiento interno” (18). Visto en esta perspectiva, la relación que conecta a los indígenas protestantes mexicanos segregados por la política revolucionaria es la segregación y persecución que, en el caso de *Israel*, se ocupa de exponer una realidad que costó la vida de miles de personas de color en los EE. UU. a manos de personas de piel blanca que gozaban de impunidad legalizada, ofrecida en aquel entonces por las leyes Jim Crow. *Israel* es un trabajo estético que muestra, mediante el desarrollo dramático, las injurias y asesinatos por divertimento hacia las personas legal y culturalmente vulnerables, por su color de piel y cómo todo este ambiente permitía –y permite aún, ciertamente– que algunas vidas sean dignas de duelo, mientras que otras no lo son, como ya ha mostrado Judith Butler en su obra titulada *Marcos de guerra, vidas lloradas*.

## El montaje del espacio

En *Israel* no sólo aparecen personajes no comunes en el teatro mexicano. También surgen espacios no habituales en la obra revueltiana, donde expone una excesiva y acelerada industrialización petrolera que arrasa con la vida humana en un ambiente caracterizado por el racismo y la explotación laboral. Ha de señalarse que, en la construcción de escenarios a nivel descriptivo, puede verse cierto montaje de ímpetu hegeliano, tanto en su descripción como en el orden de aparición, cuya distribución no sólo funcionaría como guía para la puesta en escena, sino también en la lectura del texto dramático de manera muy clara. Primero, aparece la casa a modo de tesis; enseguida, la celda como antítesis de la casa y, finalmente, el oleoducto como síntesis (en su punto más bajo y no al más alto).<sup>13</sup> Cada uno de los espacios escénicos narrados tiene una construcción simbólica particular: la casa como hogar de aceptación habitable y festivo, la celda como lugar de aislamiento, castigo y exclusión inhabitable y, finalmente, el oleoducto como un no-lugar que funciona como lugar inhabitable también, pero con carácter de transitorio, espacio de trance entre un lugar y otro, colocado bajo una frontera, justo entre dos territorios y de manera subterránea, un espacio oscuro diseñado para que circule el petróleo y no un lugar para el habitar de personas. Un lugar que se convierte, por su propia dinámica, en lo que el petróleo ha significado para los personajes de la obra: una forma de la muerte.

Revisando el proceso de montaje de entidades diversas, no puede ignorarse tampoco el juego de oposiciones que el autor va poniendo en contraste evidente durante toda la obra:

---

<sup>13</sup> Véase la noción de síntesis en su punto alto y bajo en Žižek, *El títere y el enano*.

blanco/negro, interior/exterior, agricultura/petróleo y luz/oscuridad. La iluminación juega un papel importante por estar notablemente dispuesta en el texto dramático –la dramaturgia mexicana de la época se ocupaba de la historia contada y de los diálogos, dejando la escenificación teatral y el paisaje lumínico a cargo de la dirección de escena–, haciendo posible que en el proceso de lectura puedan encontrarse los elementos esenciales que componen los escenarios para cada acto. Así, primero aparece una casa iluminada, aunque con zonas oscuras; luego, una celda más bien lúgubre y, finalmente, un oleoducto oscuro. La sola aparición de los ambientes escénicos determina en gran parte el desarrollo de la escena en diferentes niveles de complejidad lumínica. La casa deja de ser acogedora y es necesario huir; la cárcel no les permite salir, pero se convierte en un encierro que libera a los personajes y los acerca más a la igualdad, y, finalmente, el oleoducto que no sólo captura, sino que también ofrece posibilidades de transformación, aunque devenida tragedia mortal. Las salidas o alternativas que ofrece Revueltas con su drama pueden no ser gratificantes para un público que busca finales felices, pero ciertamente él no parece interesado en halagar el gusto de los espectadores-lectores, aunque sí en confrontarlos con una cruda realidad que no satisface al consumo y de este modo obligar a pensar en el hecho presentado. “Revueltas no concede”, como escribía Carlos Monsiváis, y puede ser que su marxismo sí sea como proponía Adolfo Sánchez Vázquez, un “marxismo trágico” (“José Revueltas” 34; “La estética terrenal” 71); en todo caso, puede notarse que la construcción de los escenarios no sólo son decorados para que los diálogos tengan lugar, sino que condensan lo afectivo, simbólico y conceptual de modo importante para el desarrollo del drama, en conjunción dialéctica con los personajes y sus actuaciones, logrando innovaciones escénicas relevantes en el teatro mexicano de la época, como la voz fuera de escena o como el movimiento de los actores emulando la cámara lenta.<sup>14</sup> Otras innovaciones esperarán un par de años más y llegarán con *El cuadrante de la soledad*, en 1950, con el acompañamiento de Diego Rivera.

## El montaje como vínculo libidinal

Además de la creación de un ambiente protestante y las escenografías espacialmente descritas, como ambientes, la iluminación y el color de los personajes que aparecen en *Israel*,

---

<sup>14</sup> La voz “[f]uera de escena” que Revueltas emplea en varias ocasiones en este drama, no era ajena a los escenarios teatrales de la época, pero ciertamente resultaba más común en el cine; puede decirse lo mismo del movimiento en cámara lenta anotado en las didascalias: “Cada uno se va desencadenando de su inmovilidad con movimientos suaves y despaciosos, como en un sueño o en un film de cámara lenta” (*Israel* 387).

deben destacarse al menos otros elementos importantes que funcionan como un tipo de montaje, sobre todo porque, a partir de ellos, se organizan los actos, provocan distintos diálogos, son objeto de conversación o porque en torno a ellos giran las acciones. Se trata aquí de un montaje afectivo, sí, pero que expone la intimidad con la cosa que aparece en el exterior, algo que ha sido expuesto de manera excepcional por Jacques Lacan con el término *extimidad*, pues, como señala J.A. Miller, “[l]o éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior”, porque los objetos que están aparentemente fuera del sujeto en la obra que estudiamos dan a ver, o dejan a la vista, su condición éxtima:

El término *extimidad* se construye sobre *intimidad*. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo –puesto que *intimus* ya es en latín un superlativo–. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño (13-14).

La exposición de los vínculos libidinales entre los sujetos y los objetos dejan desnuda su condición éxtima, desplegando una fenomenología de la condición humana frente a lo que aparentemente no le es íntimo. Un objeto cotidiano, “la cosa”, es resaltado por Revueltas al hacer girar la escena en torno al vínculo libidinal con el objeto (13). En el primer acto aparece la discusión de tono infantil sólo por la posibilidad de que el personaje ausente llamado Israel use una llave Steelson, discusión que se antoja ridícula e injustificada; sin embargo, el acto termina convirtiendo dicha llave en la posible arma homicida que haría girar toda la historia. Luego, en el acto segundo, la armónica de Jimmy es deseada por Jonathan, pero este se ve envuelto en un cúmulo de razones absurdas para no aceptar el ofrecimiento de Jimmy, quien lo invita a tocar alguna melodía con ella. En el tercer acto, con actitud infantil, Esaú se aferra a ser quien ordene la forma en que será usado su reloj argumentando que es de oro y diamantes, y cuya función es romper la expectativa acrecentada en la medición del tiempo. En cada acto puede notarse que, pese a la utilidad que ofrecen, los objetos son más que objetos por el vínculo libidinal entre el sujeto y el objeto que opera de forma velada: la llave Steelson, que no puede usarse por las órdenes de Israel; la armónica, que no debe tocar Jonathan por ser de su enemigo, y el reloj al que Esaú olvidó dar cuerda en un momento clave. En suma, Revueltas utiliza la estrategia de poner en relación a los personajes mediante los objetos con el fin de movilizar el drama acto por acto, a la manera de yuxtaposición o puesta en relación (montaje) de elementos cargados de emotividad y simbolismo dentro de las diferentes situaciones dramáticas. Y como parte del mismo montaje, el distanciamiento de los objetos permite producir rupturas o transiciones que generan el flujo continuo de las situaciones del drama. El montaje aquí, sin duda, atañe a la cuestión de la forma dramática.

## Acto primero: la casa y la llave Steelson

En este acto tienen lugar los preparativos domésticos previos a una fiesta ofrecida para despedirse de “la Congregación, con la más hermosa de las fiestas”; debido a que partirán hacia “los hermosos campos de Florida, a sus grandes y apacibles sembradíos de tabaco” (*Israel* 352; 355). Al inicio aparecen los personajes femeninos Rebeca, Mama Smith y Celeste discutiendo sobre usar o no una llave Steelson, propiedad de Israel, personaje que, por cierto, nunca aparece en escena. Esta llave se convierte en el objeto en torno al cual se va desarrollando el acto, primero como una herramienta de exclusivo uso de Israel, cuya ley parece inviolable como un patriarca fantasmático, para luego convertirse en la presunta arma del homicidio de Peggy Ryan.

Pero, antes de avanzar más en la trama, es necesario detenernos en el escenario descrito en el texto. Lo primero a notar es que se trata de una pequeña casa de madera que describe de la siguiente manera:

*Es una especie de sala que sirve al mismo tiempo de dormitorio y de cocina. Una gran ventana, al fondo, se abre hacia la noche y a través de ella puede verse el bosque que forman las numerosas torres de los pozos petroleros; así mismo, gracias a la proximidad de la carretera, continuamente barren de luz el interior de la casa las ráfagas luminosas de los automóviles que pasan velozmente, atronando el aire con el ruido de sus motores (352).*

La descripción de la escenografía construye las contradicciones del progreso económico que trae consigo la explotación del petróleo. La contradicción se asoma enseguida, mientras la casa parece ser pequeña y hace pensar en hacinamiento, pues en ella habitan cinco personas. Afuera, la industria es un bosque petrolero; al ser de noche, los automóviles iluminan el interior de la casa con ráfagas luminosas y generan ruido con sus motores. La casa está adornada y las mujeres están alegres, una de ellas canta a labios cerrados. El piso “*reluce impecable pintado de amarillo congo*”. Revueltas añade: “*Sin embargo y no obstante la alegría de esta casa, deben existir, en la escena, ciertas zonas que podrían llamarse tristes, ya sea por la luz que caiga sobre ellas o por algún objeto característico que les dé esa naturaleza*” (*ibídem*). Esto último muestra la especial atención que Revueltas mantiene como dramaturgo vinculado al ambiente cinematográfico, respecto a la cuestión lumínica en el escenario y muestra plena conciencia de que “la luz”, al intervenir un espacio, puede ser “protagonista de la acción” porque “[s]u acción transforma todo lo que vemos”; es decir, la iluminación escénica llega a ser elemento central en el lenguaje dramático (Sirlin 7).

La escena está llena de elementos contrarios que han sido colocados para producir efectos de énfasis emotivos o de sentido: la alegría interior a la casa contrasta con la vida fuera de ella; los espacios oscuros y tristes, con el piso amarillo congo. Esta contradicción también aparece en el plano histórico de la obra y se revela en los diálogos de los personajes como pasado en la obra que resulta contrario o a veces iluminador del presente. Así, incluso el llamado desarrollo moderno es contrapuesto al tiempo pasado considerado agrícola e inferior:

Amapola Village no era tan mala sino hasta que vinieron estos lamegüevos de la Standard Oil con sus carreteras y su petróleo. Antes de ellos nuestra casa estaba solitaria y tranquila. [*Como si le asaltara una duda.*] Ciertamente que el petróleo es negro, pero eso no lo hace mejor. El hombre puede vivir sin petróleo, apenas con lo que santa y buenamente ofrece la superficie de la tierra. Ya ves, antes Amapola Village era un inmenso plantío de algodón y no obstante vivíamos... [*Pausa. Otra duda.*] Ciertamente que el algodón es blanco, pero eso no lo hace menos bueno. Es que con la naturaleza sucede al revés que con los hombres: lo blanco es bueno; y lo negro es malo (*Israel* 356).

Rebeca de 17 años se alista para la fiesta con un “[b]lanco vestido que contrasta con el negro color de su piel” (*ibidem*). El excesivo arreglo hace sospechar a su madre y abuela que tiene novio. Es ahí donde confiesa que está enamorada de Jimmy González, el mexicano blanco que despierta rechazo por su color. Rebeca dice amarlo. Las mujeres discuten, toda la familia Smith parece rechazar la relación. “Él no es como los blancos que conocemos”, expone Rebeca, “[ú]nicamente su piel es blanca; todo lo demás es negro: su alma es negra, sus buenos sentimientos, su honradez, su cariño. Todo es negro en él”. Rebeca dice haberlo entendido una noche, cuando la oscuridad se vuelve reveladora de la realidad:

[...] la oscuridad era tan espesa que no logramos vernos los rostros. Entonces era como si desnudos de toda vestidura, estuvieran ahí nuestros espíritus, uno dentro del otro, iguales, hermanos, sin diferencia alguna dentro de aquella gran alcoba de tinieblas. Él hablaba y no eran sus labios los que pronunciaban las palabras, sino algo o alguien muy grande que nos hacía ser, al uno y al otro, una sola unidad, que nos hacía pertenecer al mismo universo, a la misma misteriosa nación del alma donde no hay desigualdad entre los seres y todos tienen derecho al bien, a la justicia y al amor (358).

La religiosidad de los personajes de color de *Israel* les hace sentir un pueblo elegido por Dios; viven bajo la idea de que su color de piel garantiza bondad, mientras que el blanco es símbolo de maldad. Es una especie de ley divina que los hace creer que su raza es especial



y que merece extenderse por toda la tierra –como se verá en acto tercero–; en ese contexto aparece lo dicho por el pastor Williams, recordado con dificultad por Mamá Smith al oír las palabras de Rebeca, que eran semejantes a las que el pastor Williams externó después de que los blancos abusaran sexualmente de su hija:

Los blancos no son malos por ser blancos: hay también muchísimos blancos buenos, así negros malos. Lo que pasa es que los hombres aún son criaturas muy atrasadas. Casi todavía no somos, en verdad, seres humanos. Si un blanco peca, ése es también pecado de los negros. Si un hombre, quienquiera que sea, peca en el más lejano lugar de los lugares de la tierra, ese pecado también nos corresponde, porque todos somos uno y lo mismo (359-360).

Después de esto llega Esaú, de 20 años, quien baila y está alegre por la fiesta. Descubre que su hermana tiene medias de nylon. Ella señala que se las ha regalado Peggy Ryan, una prostituta blanca, de modo que su madre le pide devolverlas. Mientras que todo esto pasa, llega tío Eleazar, que es mudo, con la llave Steelson de Israel ensangrentada y, aunque no se descubre aún la razón, Celeste exclama: “¡Es inocente! ¡Lo he visto! ¡Es inocente! ¡Me lo acaba de decir Dios!” (364). Tío Eleazar sólo señala hacia afuera y van enseguida a revisar: se trata del cadáver de Peggy Ryan. La llave Steelson está ensangrentada y buscan deshacerse de inmediato de ella. Mamá Smith toma la Biblia y todos se disponen a huir, aunque Rebeca dice: “Yo esperaré el amor”. Luego, cae el “*Telón. Fin del primer acto*” (366).

## Segundo acto: la cárcel y la armónica

Una vez más, los escenarios de la obra destacan, el “[i]nterior de una celda en la cárcel” del condado, las “[r]ejas al fondo y un pasadizo al otro lado de las rejas [...]”. *Las paredes de la celda estarán dispuestas para permitir el punto de vista original mediante el juego de ángulos y el claroscuro de los diferentes planos. La luz es gris y deprimente*” (*Israel* 366). Así resalta una vez más que el texto dramático ya contempla la iluminación como lo hizo en el primer acto, así como la disposición de los componentes escenográficos: “*Se encuentran Jimmy González, en un primer término; hacia el proscenio y al fondo en último término, tío Eleazar y Jonathan Lincoln Fletcher*”. Jimmy –que es mexicano– “*ejecuta, en la armónica, una vieja canción mexicana*” (*ibídem*).

El sonido de la armónica es objeto de discusión entre Jonathan y Jimmy. El primero está molesto por el sonido en una actitud contradictoria, porque, al mismo tiempo, está embelesado por el sonido mientras admira la “bonita armónica” de Jimmy, que en realidad

se llama Jaime, según lo confiesa pronto. Y dado que Jonathan no quiere hablar con Jimmy, se propone conversar con tío Eleazar, que es mudo. Pero Jimmy interviene frecuentemente dando sugerencias de temas para charlar: “Háblale del Mississippi, Jonathan”, aunque éste lo rechaza frecuentemente (368). Jimmy le habla de su país; lo describe con amor y nostalgia. “[E]scucha una cosa: con sólo que tu negra planta se posara en su entrañable tierra, serías libre de un golpe, pues bajo el cielo de México los negros y los blancos son hermanos”. Jonathan no lo puede creer, el contexto no permite esa posibilidad: “Sería demasiado hermoso” porque “¡No hay en todo el mundo una tierra donde los negros sean libres y felices!” (369). Jonathan rompe la plática con Jimmy, vuelve a dirigirse a tío Eleazar y durante la charla aparecen detalles que permiten aclarar algunas situaciones apenas insinuadas en el primer acto, como la causa de la muerte de “la hija del pastor” Williams: “más de veinte blancos poseyeron su cuerpo hasta dejarla agonizante”, explica Jonathan (370).

En otro momento, Jonathan lee el periódico y exclama: “Son puras mentiras, pero divierten. [Sentencioso] La verdad es lo único que no divierte a nadie” (*ibídem*). Mientras lee, descubre que las integrantes de “[e]l Comité de Damas Cristianas de Amapola Village protesta[n] por el ultraje y asesinato de Peggy Ryan”, para luego rabiarse: “¡Buitres! ¡Perros! ¿Qué dijeron cuando la muerte de Marjorie Williams?”, quien fuera hija del pastor (371). Luego lee que hay noticias sobre su sentencia: los dos hombres de color serían condenados a muerte y Jimmy a 15 años de prisión. Eso desata un alegato de protesta por los privilegios de los blancos de los que el mexicano es parte. Éste se encarga de convencer a Jonathan de la igualdad entre ellos. “Hablas muy bonito y eso debe ser algo malo también”, dice Jonathan para enseguida pedir al “Jesucristo negro” capacidad de creer en las palabras de “un blanco” (372; 374).

El Ranger saca de la celda a tío Eleazar y lo lleva a otro lugar para golpearlo y asegurarse de que en realidad no habla. Se acercan Jonathan y Jimmy a la reja tratando de ver la luz del reflector, pero “*de pronto sale una cuchilla hiriente de claridad fría, que lame el suelo*”, la puerta donde lo torturaron abrió (376). Momentos después, tío Eleazar es devuelto a la celda, ya maltratado por los golpes; se incorpora y le da un beso en la frente al mexicano Jimmy, quien celebra el acto: “¿Lo has visto?” y, contento, exclama: “Me ha reconocido como uno de sus iguales” (377).

La escena termina con un contraste de sonidos que resultan relevantes, porque en la escena había contraste de colores, de luz y de sombra, de petróleo y algodón. Aquí, la escena que inició con la armónica termina con ésta misma. Sin embargo, hay sonidos de “*voces iracundas que gritan sangrientamente: Lynch, Lynch, Lynch! (sic)*”. Los gritos del exterior y el sonido de la armónica se contraponen. Jonathan extiende su mano “*lenta, suave y casi amorosamente hacia Jimmy*”. “¡Préstame tu armónica, mexicano! Mi canción será más fuerte que sus voces porque es una canción de amor”. Luego “[p]one los labios en la armónica y ejecuta una canción. Las voces de la multitud crecen, pero sobre ellas se eleva la

*música de Jonathan, intrépida, valiente, esperanzada, llena de vehemencia y de fe*". Cae el "[t]elón lento. Fin del segundo acto" (378).

### **Tercer acto: el oleoducto y el reloj**

En este acto aparece un escenario que resulta innovador para 1947:

*Interior de un túnel u oleoducto que aún no se encuentra en uso [...]. Un corte transversal permite al público ver el interior del túnel, cuyos brazos se alejan hacia el fondo, perdiéndose, al dar vuelta, a los extremos del escenario. El vértice que forma el codo del túnel da directamente sobre el centro del escenario. Al abrirse el telón la escena está vacía. Al lado izquierdo, sobre la pared del túnel se advierte visiblemente bien pintada de blanco una franja vertical, encima de la cual se ve el número veintisiete debajo de la letra K, que indica el kilómetro veintisiete del túnel (Israel 378).*

Como en los actos anteriores, Revueltas maneja los silencios y los sonidos, marcando segundos de silencio al inicio para que sus personajes vayan emergiendo paulatinamente. Además, este tercer acto tiene una característica distinta a los anteriores, debido a un tipo de acústica provocada por el túnel: "*Las voces se escuchan muy claras y sonoras debido a la acústica particular del túnel, que las prolonga más allá de su alcance natural, pero en cuanto los personajes entran a escena instantáneamente recobran su tono*" (*ibídem*). Se trata de un gesto sonoro interesante si tenemos en cuenta el final del acto segundo, donde la armónica y los gritos llenos de rabia contrastan a dos niveles, el conceptual (como el odio contra el amor) y el sensible-sonoro (la armónica contra los gritos). Asimismo, la iluminación vuelve a ser importante en este tercer acto, pues "[l]a escena transcurre en penumbras", pero adicionalmente Revueltas introduce un contraste de sonidos, ya que "[s]e escucha primeramente la risa fresca, primaveral y cálida de Rebeca", y es posible deducir que hace esto buscando lograr una síntesis mediante la conjunción de entidades simbólicamente contrarias, penumbra/primavera, que permite la creación de un valor emocional nuevo en el público. Además, a nivel sonoro también ocurre un montaje, si se tiene en cuenta la sonoridad del acto anterior que enmarca la tragedia, mientras que este acto crea un tono tranquilo y alegre. Este nuevo valor sonoro-emotivo no sólo ocurre a nivel de la redacción o narrativo, ni únicamente a nivel conceptual; su momento más acabado ocurre durante la puesta en escena, aunque de esta no tengamos registros.

En la escena aparecen, de nuevo en un diálogo, los personajes Celeste, Mamá Smith, Rebeca y Esaú. Hablan sobre Jimmy y la manera en que los salvará; recuerdan al reverendo

Williams y hablan de soportar el sufrimiento. Esaú canta entre labios un himno espiritual negro; de pronto, busca su armónica que cree perdida, la encuentra y toca “Mi muchacha espera en Alabama” (379). Como puede notarse, Revueltas consideró, como parte del desarrollo dramático de la obra, la música, el sonido y la iluminación, así como algunos espacios, como los ductos de la industria del petróleo, que difieren de los tradicionales escenarios utilizados en los años 40 del teatro mexicano. Así, ya dentro del oleoducto aparece una nueva fuente de iluminación. Aquí, la luz es provista por cerillos, lo que produce una luz escasa, generando un ambiente intrigante para la escena. Mamá Smith le pide a Esaú mirar el reloj, pero este se niega alegando “que es de oro y que en su maquinaria tiene quince rubíes” (380). La actitud de Esaú con su reloj parece infantil y que Revueltas pretende hacer notar al ser reiterada en personajes de los otros actos, como sucede con la llave Steelson de Israel y, luego, en torno a la armónica de Jimmy.

La familia Smith cree que caminando dentro del oleoducto llegará a la tierra de Canaán –tierra bíblica donde fluye leche y miel– y esperan que, a manera del Moisés bíblico, sea Jimmy quien los conduzca hacia allá. “Sí, el Canaan de los negros”, exclama Mamá Smith (381). El oleoducto parece un lugar para el ajuste de cuentas con todos los sectores de la vida para cada personaje. Ahí, Mamá Smith expresa que su familia es un pueblo elegido por Dios y cuenta por qué dio el nombre de Israel a su hijo, padre de Rebeca y Esaú, marido de Celeste: “para que como el de la Biblia propague nuestra negra semilla y funde las doce tribus de los Smith” (282). Recuerda haber dicho eso frente al pastor Williams en sus tiempos de juventud. Ahí mismo, Rebeca cuenta que Jimmy le “estrujó los senos” (382). Esaú insiste en su reloj y no pretende decir la hora porque en realidad no la sabe; el reloj que era de tío Eleazar no recibió cuerda en toda su vida, esperando que su duración fuera eterna. Mientras, contrario a lo que sucede con el reloj, el tiempo de la memoria se mantiene activo y recuerdan el tiempo en que Amapola Village no era zona petrolera, sino un campo agrícola algodónero que permitía un modo distinto de vida. Para este momento ya no importa recordar si en aquellos campos la explotación y la muerte estaban presentes; no importa nada, sino la idealización de lo que viene a la memoria. De pronto, recuerdan el momento en que tío Eleazar se volvió mudo, y luego confiesa Mamá Smith “*en tono patético*” que, al llegar al cielo, acusará a Peggy Ryan de haber sido “[u]na prostituta blanca” (384).

La tensión dramática es lograda excepcionalmente al vincular la urgencia vital de medir el tiempo con la inexistencia de un reloj. Esaú se da cuenta de que el reloj de tío Eleazar no funciona, justo cuando están contando el tiempo que tiene para llegar a su destino dentro del oleoducto, antes de que abran las compuertas y sea llenado con petróleo. De pronto se escucha la voz del sheriff Stephenson: “Jesus Christ! I’d like to see just one of these negroes greasers! Just one of these sons of bitch! And the mexican too!”; alguien lo acompaña, pero no se advierte quién (386). El drama está en un momento alto de intensidad porque

los planes parecen fracasar, el tiempo y la policía amenazan la vida. Celeste, al escuchar, se encomienda a Dios. Se escuchan tiros. La tensión dramática crece. Sólo hay sonidos de voces en el túnel. Se escucha la voz de Jimmy: “No pudieron nada contra nuestra voluntad y nuestra esperanza”. Enseguida, la “supuesta” voz de Israel parece contestarle diciendo que el sheriff Stephenson fue “quien llevó el cadáver de Peggy Ryan para tirarlo en la carretera”. Y fue él “quien entregó las llaves al Ku Klux Klan para que los linchadores pudieran entrar a la cárcel del condado a matar negros” (387). A Celeste, Rebeca, Esaú y Mamá, no se les ocurre otra cosa que abrir la vieja Biblia “*que siempre lleva consigo la familia Smith*” (388).

De pronto sale a escena tío Eleazar y descubren aterrados que era él quien hablaba fingiendo voces: “Era yo [*pausa larga.*] Ellos me golpearon todo lo que su fuerza les permitió para asegurarse de que yo era mudo. [*Pausa.*] Pero no contaron con Dios. [*Pausa.*] Cierto que yo no gozaba del habla, pero Israel, con su muerte, me dio su propia voz y sus palabras para que yo hablara en su nombre de lo que no morirá jamás” (389). El parlamento de tío Eleazar es largo y siempre interrumpido por pausas dramáticas. Aquí Israel es de nueva cuenta mencionado; aunque no aparece en ningún momento de la obra, se habla de él como de quien fue linchado luego de oír el estruendo hecho por los racistas blancos. Tío Eleazar continúa en un monólogo enérgico “¡Llorad, pues vuestras lágrimas se convertirán en una espada! [*Pausa.*] Escuchadme por último: todos hemos llegado tarde para la salvación de nuestro negro cuerpo” (389; 390). Luego pide dar gracias a Dios por “el más alto privilegio: no morir de muerte de los hombres, sino de muerte de la muerte”; luego de esto tío Eleazar muere en postura de rezo y de inmediato Rebeca “*canta en voz queda*” el poema de Langston Hughes:

Allá lejos en el sur  
quedó mi amante moreno  
colgado en una rama desnuda  
a la orilla del camino...  
Le pregunto al blanco señor Jesús  
de qué sirve la oración... (390)

y “*Sobre la canción se oscurece la escena y al terminar se corre un [...] Telón lento final*” (*ibídem*).

## A modo de conclusiones

Explorar *Israel*, más allá de las observaciones hechas por José Agustín (1967), José Joaquín Blanco (1985) y Álvaro Ruiz Abreu (2014), entre otros trabajos que aluden a los personajes

de esta obra y del teatro revueltiano en general, significa destacar aspectos cruciales de la obra que se han descuidado, como el protestantismo, la negritud y las escenografías a partir de color, luz, oscuridad, sonido y silencio descritos en el texto dramático por Revueltas. Todo esto es reunido por medio de la técnica del montaje de entidades diversas o, incluso, distantes. La técnica del montaje no es un asunto menor. De eso quisimos dejar constancia, no sólo por ser de extracción hegeliano-marxista, sino porque tienen una particular potencia dramática en *Israel* para dinamizar sintéticamente y de modo materialista la obra a nivel textual y, desde luego, a nivel escénico.

Queremos dejar en evidencia la relación que hay entre las diferentes formas de la creación que Revueltas realizó, como la narrativa y el periodismo, en las que logró crear espacios político-dramáticos, pero también señalar que esto mismo ocurre en su dramaturgia, que ha sido muy poco estudiada. En este sentido, destacar la originalidad temática de *Israel*, sus personajes y ambiente respecto de la producción revueltiana hasta 1947, tanto cinematográfica como literaria, es un primer paso para abrir nuevas vías de acceso a esta y otras obras teatrales del autor. Es necesario volver a mirar los trabajos de Revueltas ya que sus obras todavía tienen procedimientos estético-políticos por analizar y que, además, resultan sumamente interesantes en nuestros días, sobre todo cuando existen casos actuales en los que a la dramaturgia puede faltarle la perspectiva escenográfica en la creación de la historia. *Israel* desborda la técnica dramática y escénica para convertirse en una exigencia de mirar la realidad 70 años después de modo que, a pesar de haber escrito en 1947, su temática es de gran actualidad. Nuestro propósito es colocar a *Israel* en una dirección nueva que permita disfrutarla por su originalidad estético-dramática, reivindicando, así, la presencia de José Revueltas como figura paradigmática del pensamiento y las letras mexicanas.

## Fuentes consultadas

- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- Agustín, José. "La obra literaria de José Revueltas". *José Revueltas. Obra literaria II*. México: Empresas Editoriales, 1967, pp. 631-648.
- Blanco, José. *José Revueltas. La soledad habitada*. México: CREA-Terra Nova, 1985, pp. 11-44.
- Cone, James. H. *God of the Oppressed*. New York: Seabury Press, 1975.
- Escalante, Evodio. *José Revueltas. Una literatura del lado moridor*. México: Era, 2014.
- Gaudreault, André y Francois Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Hernández, Ignacio. "El teatro de José Revueltas". *Obra reunida. Obra varia I. t.4*. México: Era, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014, pp. 333-347.

- Miller, Jacques Alain. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Monsiváis, Carlos. "Revueltas, crónica de un militante. ("Señores, a orgullo tengo...")". *José revueltas: la lucha y la esperanza*, editado por Rafael Olea Franco. México: Colegio de México, 2010, pp. 15-64.
- Peredo, Francisco y Carlos Narro. *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*. México: UNAM, 2015.
- Revueltas, José. "¿Cuánta será la oscuridad?". *Obra reunida. Relatos completos. t.3*. México: Era, 2014. pp. 210-18.
- Revueltas, José. "Israel". *Obra reunida. Obra varia I. t.4*. México: Era, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014. pp. 349-90.
- Revueltas, José. "Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)". *Obra reunida. Crónica. t.6*. México: Era/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014. pp. 350-658.
- Revueltas, José. "Panamá, ínsula de Estados Unidos". *Obra reunida. Crónica. t.6*. México: Era/CONACULTA, 2014. pp. 447-450.
- Revueltas, José. *Los muros de agua*. México: Era, 1999.
- Revueltas, José. *El luto humano*. México: Era, 1993.
- Revueltas, José. *Dormir en tierra*. México: Era, 1982.
- Revueltas, José. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Era, 1981.
- Revueltas, Silvestre. "Canto de una muchacha negra" [Poema de Langston Hughes]". *Biblioteca Digital Silvestre Revueltas*, Portal de datos abiertos UNAM, [www.datosabiertos.unam.mx/FaM:BDREV:MU10](http://www.datosabiertos.unam.mx/FaM:BDREV:MU10), consultado el 26 de marzo de 2023
- Ruiz, Álvaro. *José Revueltas: los muros de la utopía*. México: Cal y Arena, 2014.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "La estética terrenal de José Revueltas". *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 68-81.
- Sirlin, Eli. *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2005.
- Trigo, Pedro. "José Revueltas: el luto humano o la desposesión como resultado de la conquista espiritual". *Cristianismo e historia en la novela mexicana contemporánea*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1987, pp. 45-132.
- Valles, Rosa, compiladora. *José Revueltas. Letras rescatadas*. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2015. <https://www.uaeh.edu.mx/investigacion/producto.php?producto=6847>, consultado el 26 de marzo de 2023.