

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

JOSÉ REVUELTAS Y EL GÉNERO POLICIAL. DE LA NOTA ROJA A *LOS ERRORES*

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:

SONIA ADRIANA PEÑA

ASESOR: DR. ARMANDO PEREIRA

MÉXICO, D. F. OCTUBRE DE 2008.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por haberme otorgado el privilegio (mediante beca de Posgrado) de realizar el Doctorado en Letras en tan prestigiosa Casa de Estudios.

A mis padres y hermanos, por el afecto siempre presente a pesar de la distancia.

A los esposos Andrea Revueltas y Philippe Cheron, por haberme abierto las puertas de su casa, sin su generosidad este trabajo estaría incompleto.

A la Lic. María Antonieta Hernández Rojas, jefa del Archivo Central del Fondo de Cultura Económica, por haberme facilitado el manuscrito de *Los errores*.

A mi asesor, Dr. Armando Pereira, sus lúcidas recomendaciones han ayudado a mejorar esta tesis.

Al Comité Tutorial: Dra. Edith Negrín y Dr. Eduardo Serrato, por sus atinadas observaciones.

A los sinodales: Dra. Mariana Ozuna Castañeda y Dr. Miguel Rodríguez Lozano, por la agudeza de su lectura.

A los amigos mexicanos, por su hospitalidad y apoyo.

A la Memoria de José Revueltas, a quien imagino muy cerca del “camarada Sol”.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	4
DEDICATORIA.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
 CAPÍTULO I. HACIA UNA FIJACIÓN DEL TEXTO	
I.1. <i>Los errores</i> : contexto.....	9
I.2. Las ediciones consultadas.....	11
I.3. Esquemas Previos.....	16
I.4. Conclusiones al cotejo.....	27
 CAPÍTULO II. RECEPCIÓN INICIAL DE <i>LOS ERRORES</i>	
II. 1. Humillado y ofendido (1964-1966).....	33
II. 2. Tres reseñas hablan del género policial en <i>Los errores</i> (1964).....	44
II. 3. Del Premio Villaurrutia a Lecumberri (1967-1969).....	48
II. 4. <i>Los errores</i> : estructura paratextual	
II.4.a) El título.....	53
II.4.b) La dedicatoria.....	56
II.4.c) Los epígrafes.....	59
II.4.d.) El epílogo.....	61
 CAPÍTULO III. CUESTIÓN DE GÉNEROS	
III.1. Los géneros literarios.....	66
III.2. La novela negra.....	73

CAPÍTULO IV. JOSÉ REVUELTAS Y EL GÉNERO POLICIAL

IV. 1. Revueltas y la nota roja (1938-1943).....	80
IV. 2. Novela negra en <i>Los errores</i>	92
IV. 3. La nota roja en la obra.....	96
IV. 4. Secreto y delación.....	105
IV. 5. El disfraz.....	109
IV. 6. La conspiración.....	114
IV. 7. Sordidez e inmoralidad.....	116
IV. 8. El mundo del hampa y la ciudad de México.....	123
IV. 9. Huellas del género policiaco en otras obras de José Revueltas.....	130
CONCLUSIONES.....	158
APÉNDICE.....	165
BIBLIOGRAFÍA DIRECTA.....	174
BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA.....	177
HEMEROGRAFÍA.....	188

INTRODUCCIÓN

Emprender la lectura de la obra de José Revueltas es enfrentar un mundo que lacera en carne viva, cada una de sus páginas así lo demuestra. En *Los errores* (1964) Revueltas vuelve a sus preocupaciones políticas, pero esta vez la historia de los militantes comunistas queda opacada por otra con la que en apariencia nada tiene en común: el mundo de los bajos fondos de la ciudad de México; es de esta trama de la que me ocupó en esta investigación.

Las vidas de seres como el padrote, el enano, el usurero y las prostitutas, hacen de *Los errores* un atractivo cuyo escenario es una metrópoli tan compleja como variada. A lo largo de esta investigación me propongo demostrar que la trama policiaca es el hilo conductor de la obra; Revueltas adopta el modelo de novela negra para incorporar de trasfondo la crítica al Partido Comunista.

El primer capítulo titulado “Hacia una fijación del texto” es el cotejo entre el manuscrito, el mecanuscrito y la primera edición de *Los errores*. El acercamiento filológico se fundamenta en el análisis de las reseñas negativas inmediatas a la publicación de la novela. La lectura de los comentarios que aparecieron al momento de edición de la obra me llevó a preguntarme si existía en el original la serie de erratas a las que la crítica se aferró para descalificar a Revueltas; gracias a la disponibilidad de Andrea Revueltas y Philippe Cheron pude acceder al manuscrito, el cual se encuentra incompleto. El paso inmediato fue la localización del mecanuscrito, éste sirvió como texto base para realizar el cotejo porque es la versión íntegra, además, no presenta las erratas editoriales que se observan en la edición príncipe. En el primer apartado hago una breve presentación del contexto en el cual Revueltas escribió la obra, luego exhibo los esquemas previos que se encuentran en el archivo; me detengo también en las ediciones consultadas y finalizo con

una conclusión al trabajo filológico. Esta conclusión recoge un número determinado de variantes introducidas por el autor: valiosas muestras de corrección y reescritura.

El segundo capítulo, “Recepción inicial de *Los errores*”, recoge las diversas opiniones divulgadas después de la edición de la novela. El periodo elegido comprende de 1964 a 1969; es decir, hasta la fecha de publicación de *El apando*. He elegido este lapso porque entre *Los errores* y *El apando* media una serie de acontecimientos literarios y políticos importantes en la vida del autor y del país. Asimismo, analizo aquí el título, la dedicatoria, los epígrafes y el epílogo, es decir, el aparato paratextual que en cierta medida influyó en la recepción negativa del texto.

En el tercer capítulo titulado “Cuestión de géneros”, me acerco a la definición de los géneros literarios, para detenerme en la narrativa policial y en especial en la novela negra, modelo que delimito según parámetros de estudiosos del tema. En este capítulo tomo en cuenta características narrativas y teóricas para entrar de lleno al siguiente cuyo tema central es el análisis de *Los errores* desde la perspectiva policiaca.

El último capítulo está dedicado al estudio de la obra como novela negra. De ahí el título de esta investigación, pues inicio con el trabajo de Revueltas como cronista de nota roja y me detengo en *Los errores*, aquí tomo en cuenta otros textos para demostrar que el género del que me ocupo ha estado presente en su narrativa desde las primeras publicaciones. En este capítulo desarrollo características teóricas y las aplico a la obra, con ello trato de demostrar que ésta cuenta con los recursos necesarios para ser analizada desde la perspectiva policiaca.

A lo largo de esta investigación me referiré a la historia política sólo cuando ésta repercute en la trama policiaca. No voy a realizar el análisis de los largos párrafos filosóficos o políticos de personajes como el líder Olegario Chávez, o el intelectual Jacobo Ponce, para los fines de este trabajo advierto al lector que las típicas digresiones de los

militantes comunistas, a las que acostumbra Revueltas, son consideradas en esta tesis como un recurso que utiliza el narrador para postergar el clímax: el robo al usurero. Por lo tanto, aclaro que mi acercamiento a *Los errores* responde a una lectura desde el modelo de novela negra, la crítica partidaria sirve aquí, según mi hipótesis, para ayudar al suspenso creado en el argumento policiaco, interrumpiendo la historia en momentos de tensión narrativa. La historia del hampa mantiene expectante al lector, mientras que el narrador introduce de trasfondo el conflicto partidario.

Finalmente, incorporo como Apéndice un ejemplo de reescritura que corresponde al capítulo IV de la versión definitiva. Este breve relato, el cual se encuentra en el archivo de *Los errores*, se compone de nueve folios manuscritos y tres mecanuscritos. Para una mejor apreciación del trabajo de corrección del novelista he optado por introducir una breve advertencia editorial donde expongo los criterios de anotación utilizados. Su presencia aquí se justifica para comprobar que Revueltas era un escritor preocupado por su estilo, contrariamente a lo que el lector podrá observar en las reseñas que en su momento se refirieron a *Los errores*.

CAPÍTULO I. HACIA UNA FIJACIÓN DEL TEXTO

I.1) *LOS ERRORES*: CONTEXTO

Los últimos años de la década del 50 son particularmente difíciles para el autor de *Los errores*. Revueltas lleva entonces una vida errante, quizás a esto se debe que el manuscrito de la novela se encuentre incompleto. En abril de 1958 se separa de su segunda esposa, María Teresa Retes, y reside en un hotel; escribe en su diario: “Han pasado muchas cosas, Mariate y yo nos hemos separado. Ahora vivo en un hotel”.¹ Es en esta época cuando empieza a escribir las primeras líneas de *Los errores*. En noviembre del mismo año comienza a leer a Imre Nagy, a quien dedicará luego su novela: “Hoy (7 de noviembre) compré el libro de Nagy. Aún por encima me parece que es un libro de extraordinaria importancia por cuanto a estudiar los problemas que plantea la lucha interna en las condiciones *nuevas* de la existencia de varios países socialistas”.²

Los años 1959 y 1960 aparecen en blanco en el diario del escritor. En cuanto a su actividad política es expulsado del Partido Comunista Mexicano (PCM) en 1960 e ingresa al Partido Obrero Campesino Mexicano (POCM); en septiembre de ese año sale del POCM y funda la Liga Leninista Espartaco (LLE); publica *Dormir en tierra*; retoma el diario en 1961 desde La Habana, donde viaja invitado por el Instituto de Cinematografía y permanece de mayo a noviembre de ese año. Durante su estancia en Cuba, Revueltas continúa trabajando en *Los errores*. En varias anotaciones de su diario en la isla el autor se refiere a sus vivencias sentimentales y escribe frases como: “Recordar esto para describir la psicología de Jacobo en *Los errores*”,³ o “De cualquier modo es un buen material para cargárselo a la cuenta biográfica de Jacobo en *Los errores*, ¡dios mío!, si algún día llego a

¹ *Las evocaciones requeridas* II. México: Era, 1987, p. 68.

² *Ibid.*, pp. 69-70, la cursiva es de Revueltas. El libro al que se refiere aquí es *Contradicciones del comunismo*. Buenos Aires: Losada, 1958.

³ *Ibid.*, p. 115.

continuar esa lejanísima y amada novela”.⁴ La semana del 10 al 15 de octubre escribe un párrafo sobre la lectura y la escritura, previamente anota: “Entre una y otra lectura de *El desafío*, de Kuprin, escribo las líneas que siguen (tomarlas en cuenta para el personaje de Jacobo en *Los errores*)”.⁵

En 1961 comienza otra vez el peregrinar del escritor: “Provisionalmente yo estoy viviendo en la casa de mi hija”,⁶ escribe en diciembre de ese año a Omega Agüero, a quien conociera en Cuba y con quien tuvo una hija: Moura Revueltas. Entre 1962 y 1963 reside en casa del pintor Héctor Xavier; en enero de 1964 vuelve a mudarse: “El día dos de enero me cambio, provisional y desordenadamente, al departamento que June Cobb arrienda en casa de Mario Monteforte Toledo, también amigo mío”.⁷ Al parecer Revueltas termina de escribir *Los errores* en este último domicilio: “Fue en casa de June Cobb (o sea, de Mario Monteforte) donde por fin concluí de escribir *Los errores*”.⁸ Es en este contexto en el cual el autor da vida a una obra excepcional: aquejado de problemas económicos y conyugales, sin un lugar donde vivir, dependiendo de escasas y mal pagadas colaboraciones periodísticas y expulsado hasta de la Liga Leninista fundada por él.

⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁸ *Ibid.*, p. 154.

I.2) LAS EDICIONES CONSULTADAS

El mayor problema (y ventaja) que se presenta al trabajar con diferentes ediciones de la novela de Revueltas es que el autor no acostumbraba corregir los textos ya publicados.⁹ Sin embargo, el investigador está obligado a ir a las fuentes para verificar las variantes y los cambios sustanciales de la obra, si los hubiere.

Gran parte de la crítica literaria que se ha ocupado de la novelística de Revueltas parte de *El luto humano* (1943), se detiene en *Los días terrenales* (1949) y de allí da un salto hasta *El apando* (1969). La novela que me ocupa en esta tesis, paradójicamente, ha sido poco tenida en cuenta por la crítica revueltiana. Digo paradójicamente, porque al momento de su publicación el escándalo no fue menor a otros ya protagonizados por el escritor.

Cuando el 29 de junio de 1964 se publica *Los errores*,¹⁰ José Revueltas se encuentra a escasos meses de cumplir 50 años. En plena madurez el escritor vuelve a arremeter contra los problemas que lo habían obsesionado toda su vida. Como ya dije, no fue nada gratificante el ambiente en el que le tocó escribir la novela, y si en sus charlas se identifica con una frase de Tolstoi: “Escribe en el corazón, y lo demás ya no importa. Lo que se escribe en el corazón será reconocido tarde o temprano”,¹¹ es sin duda esta práctica la que lo mantiene con la energía suficiente para dedicarle varias horas del día a la escritura de su mayor proyecto novelístico.

En este breve apartado quiero detenerme en el manuscrito, el mecanuscrito y la primera edición del Fondo de Cultura Económica, misma que estuvo al cuidado de

⁹ Andrea Revueltas y Philippe Cheron, nota filológica preliminar a *Los días terrenales*. Evodio Escalante (coordinador). Madrid: Archivos (15), 1991, p. XXVIII.

¹⁰ Estos datos son muy subjetivos, un ejemplo de ello es la fecha de colofón de la *Obra Literaria*: 20 de noviembre, cumpleaños de Revueltas.

¹¹ A. Revueltas y P. Cheron (Compiladores). *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era, 2001, p. 28.

Augusto Monterroso y que lleva en el colofón la fecha antes mencionada. No desconozco la *Obra Literaria* de Empresas Editoriales (1967). Sin embargo, por ser una reimpresión de la edición del FCE la excluyo de mi trabajo. En 1970 Novaro publica la novela de *Revueltas*, no he podido cotejar esta edición por diversos motivos, pero queda pendiente para un futuro trabajo filológico. Finalmente, a la edición de Era (1979) que en la *Obra Completa* lleva el número 6 y que aparece sin las erratas de la edición príncipe, tampoco la tomo en cuenta por ser posterior a la muerte del autor. Considero enriquecedor para el estudioso de la obra revueltiana el acercamiento a este tipo de investigación. Por ahora, y según mis intereses, solamente me detengo a cotejar y a analizar las variantes de los tres testimonios mencionados: el manuscrito, el mecanuscrito y la primera edición. Opto entonces por ofrecer una síntesis de las variantes más significativas en la conclusión de este capítulo.

La edición del FCE presenta una total falta de cuidado, pues a las erratas de autor se suman las de editor. Las erratas de autor más comunes son del tipo: “recordación” en lugar de “recordatorio”, “diz” por “dizque”, “semi-sollozantes” por “semizollozantes”, “Áhi” por “Ahí”, “bocabajo” por “boca abajo”.

Una errata de editor significativa se observa en el capítulo XXVI:

“El comandante *Villegas* tenía una especie de virtud” (FCE, p. 326, la cursiva es mía). Donde debería decir: “El comandante Villalobos tenía una especie de virtud”.

Aquí se trata de una confusión entre el apellido de dos personajes: Nazario Villegas y el comandante a cargo de la investigación: Villalobos; la equivocación se debe a una mala copia, pues tanto en el manuscrito como en el mecanuscrito *Revueltas* escribe correctamente “El Comandante Villalobos”, mientras que el FCE transcribe “Villegas”.

En la primera edición no se incluye la inscripción final: “México, D.F., 15 de enero de 1964”. En el manuscrito la fecha aparece tachada con lápiz, quizás por un corrector, pues las modificaciones del autor están hechas con pluma negra.

Las variantes entre el manuscrito, el mecanuscrito y la edición príncipe son copiosas, pero como ya dije, de éstas me ocupé en el comentario final del capítulo. Las diversas impresiones de la novela no han sido fieles a la voluntad del escritor, para dar un ejemplo basta mencionar una errata en la edición de Era, que también se observa en la de Empresas Editoriales. En ambas hay un desliz editorial en el capítulo XXII que lleva el título de “Magdalena”, allí hay un error de transcripción que como resultado le quita coherencia al texto; para apreciar mejor esta errata transcribo primero la versión del mecanuscrito, y luego la de Empresas Editoriales y de Era; la cursiva indica la línea que ha sido eliminada por los editores:

Todo lo que eran Magdalena y Jacobo estaba ahí aglomerado, encima de ellos, pordebajo, por dentro: ambos deseaban sufrir lo más posible cada uno, buscaban los peores tormentos para su propia persona cada quien, no tormentos imaginarios, sino reales, que existían, que estaban ahí sin remedio y formaban parte inevitable *de su ser*. *Apenas días antes Magdalena había salido* de la crisis provocada por un choque insulínico: una increíble, increíble ansiedad (Mec. p. 282, FCE p. 269).

Todo lo que eran Magdalena y Jacobo estaba ahí aglomerado, encima de ellos, por debajo, por dentro: ambos deseaban sufrir lo más posible cada uno, buscaban los peores tormentos para su propia persona cada quien, no tormentos imaginarios, sino reales, que existían, que estaban ahí sin remedio y formaban parte inevitable de la crisis provocada por un choque insulínico: una increíble, increíble ansiedad (EE, p. 296, Era p. 213).

Como se puede observar, este salto de renglón en las ediciones de Empresas Editoriales y de Era perjudica a la coherencia interna y a la interpretación del texto, pues la idea que el autor quiere dejar clara es que los tormentos de Magdalena y Jacobo no son imaginarios sino reales y forman parte inevitable “de su ser”, no “de la crisis provocada por un choque insulínico” como transcriben las versiones de Empresas Editoriales y de Era:

es Magdalena la que ha sufrido tal crisis. Aquí la falta (que Era mantiene en sus reediciones) modifica la intención del autor y afecta al texto.

Otra errata que se observa tanto en Empresas Editoriales y en Era está relacionada con la escena donde se incluye la conversación que mantienen el indígena y el usurero. Aquel le pide prestado tres pesos a don Victorino, cantidad que considera “muncho”. El enano escucha la conversación desde el interior del veliz y reflexiona: “el maldito usurero del demonio debía recibir su castigo; hay cosas que no deben dejarse pasar así nomás en la vida, cosas que no son para tolerarse ni por el más *méndigo* de los hombres” (FCE, p. 63, la cursiva es de Revueltas). Este pasaje se transcribe sin el acento en la palabra *méndigo* tanto en la edición de Empresas Editoriales como en la de Era (1979 y reimpressiones); el autor utiliza la palabra “méndigo” en otras ocasiones, un ejemplo es el momento en que Mario comienza a sentir celos de Lucrecia: “Comenzaba a explicarse por qué no quiso nunca darle una copia de la llave, la muy *méndiga*.” (FCE, p. 113, la cursiva es de Revueltas). Aquí Empresas Editoriales vuelve a repetir el error anterior y escribe “mendiga”; Era, sin embargo, conserva el término utilizado en la edición príncipe. Lo curioso es que Era no haya enmendado el error anterior, al escribir la palabra “mendigo” en el discurso del enano, le quita al mismo la carga significativa que conlleva: la acción del usurero no la puede tolerar ni el más infame (*méndigo*) de los hombres. Quizás este detalle no tuvo importancia para los editores, pero es una errata para tener en cuenta, sobre todo tratándose de la narrativa de Revueltas, tan familiarizada con el lenguaje coloquial.

Para el cotejo de las variantes he tomado como texto base el manuscrito, en él la obra está completa, considero que las correcciones allí señaladas expresan la última voluntad del escritor, sin la aportación de los editores.

Ya he mencionado en el primer apartado de este capítulo el contexto en el cual Revueltas escribe su novela, a ello se debe que parte del manuscrito se haya perdido, en el

archivo se encuentra aproximadamente el 70% del mismo; los capítulos que faltan son los siguientes: v) *Elena*; vi) Don Victorino; xiii) Emilio Padilla y xiv) Luque. El mecanuscrito completo se conserva en muy buen estado y se puede consultar en el archivo central del Fondo de Cultura Económica.

I.3) ESQUEMAS PREVIOS

José Revueltas comienza a escribir *Los errores* a fines de la década del cincuenta, en el archivo se encuentra una hoja suelta donde se puede leer: Plan de Novela (Sep. 1958), es el bosquejo del asalto al usurero.¹² En 1958 se cumplían dos años del reingreso de Revueltas al PCM (1956), y uno que acababa de publicar una obra breve: *Los motivos de Caín* (1957). En el contexto socio político el país vive un clima de disconformidad, esto se traduce en manifestaciones, marchas y huelgas de varios sectores de la sociedad (ferrocarrileros, petroleros, telegrafistas y maestros). En el mismo mes que el autor empieza a escribir su novela publica una carta en el *Boletín* de la célula Marx del PCM, allí, Revueltas considera a la burguesía en bloque como un enemigo de clase; de esa manera teorizaba en el plano político el autor, mientras en su mundo ficcional iba concibiendo una historia policiaca. Aparentemente esta fue la primera línea que de *Los errores* trazó Revueltas. En el archivo se encuentran fichas en las cuales el autor bosquejaba esquemas de sus proyectos literarios, en uno de esos esquemas se lee:

Esquema A:¹³

- 1) Hotel. Calle de la Constancia. Es por la tarde. Ángel Cobián en su cuarto, se arregla ante espejo. Debe dar la impresión que desea: un agente viajero. En la cama duerme un niño, pero no: ronca de modo extraño, es el Enano Pompeyo, la 'Gran adquisición' de Cobián. Este piensa en la situación extraña en que se encuentra. Con lo que obtendría en el golpe de esta noche se iban a ir él y Ramira muy lejos, para siempre. Pero había matado a Ramira. Ahora el dinero era para huir –implicaba muchas cosas desesperadas– pero el golpe debía darse. Piensa en el usurero a quien robará. Usurero de La Merced. Don Marcelino y su negocio de préstamos por día, al 20%, a los locatarios. Su amor por Ramira. En eso iba a terminar todo, en la muerte. La espantosa pasión que tiene por la extraña hembra. Su sensación de bienestar al haberla matado. Se aproxima la hora. Hay que despertar a Pompeyo. Lo despierta en voz muy queda. Despierta y luego Pompeyo se introduce en el gran veliz. Sale con el veliz en la mano. Paga. Todo es normal.
- 2) Con el usurero Marcelino. Deja el veliz en depósito. Ahora tiene tiempo.

¹² *Manuscrito* (MS), respeto la tipografía del original y conservo los subrayados.

¹³ Para analizar mejor cada uno de los esquemas los he ordenado cronológicamente de acuerdo a su ubicación en el archivo, esto no ha sido posible en todos los casos; para referirme a ellos les he asignado a cada cual una letra. Entre paréntesis angulares simples (<>) aparecen las palabras tachadas por el autor.

Como se puede apreciar, el argumento inicial se centraba en elementos que están íntimamente relacionados con el género policiaco: un plan de robo, un asesinato, una huida, la complicidad y la falsa identidad. Todos puntos cruciales que desarrollará luego de manera paralela a otra historia: la política. ¿En qué momento hace aparición la “otra” historia narrada en *Los errores*? Partiendo de los esquemas previos considero que el autor ha ido evolucionando el argumento a medida que su discrepancia con el partido iba abriendo una brecha cada vez más irreconciliable, situación que termina con su alejamiento definitivo en 1960. Era necesario dejar en claro cuáles habían sido los errores del partido comunista en la Unión Soviética y en México, la historia política comienza entonces a tomar cuerpo paralelamente a la policiaca. Con esto no estoy diciendo que Revueltas haya escrito una novela para “vengarse” de su expulsión del PCM, tal como afirma Federico Álvarez en una reseña,¹⁴ simplemente “incorpora” sus preocupaciones políticas al argumento principal. Resulta ilógico pensar que el autor se haya tomado el trabajo de perfilar, bosquejar y trabajar en una obra de más de 300 páginas por simple “ejercicio vengativo”. En la década del sesenta, Revueltas ya era un escritor reconocido, además de un militante polémico, por lo que hubiera bastado con que publicara una carta en cualquier periódico nacional que sin duda no se negaría a fomentar el escándalo partidario. La creación literaria, más que mero resentimiento, implica talento y trabajo arduo, a ninguno de los dos estuvo exento el autor que me ocupa en esta tesis.

Otro esquema que refleja una evidente modificación es el B, aquí se observa ya la preocupación del autor por la trama política de la novela:

Esquema B:

José Revueltas. <u>Los errores</u> . Novela. 1961-1963-64 (enero). México.	
<u>Los errores</u> –título provisional–	Acción contemporánea
	Lucrecia
a) El crecimiento de un usurero en el barrio	Mario Cobián/ Chabela

¹⁴ El escrito se analiza en el siguiente capítulo.

de La Merced.	Adrián	<Pompeyo>
b) El estallido de una huelga general del transporte.	Borja Romero	“Elena”
c) Una pareja trata de conseguir una casa donde vivir y finalmente no la encuentra.	Adrián Borja Romero	
	La familia Galván	
	La madre-Catalina.	
	Enrique-Arnulfo.	
Sub-trama: La policía trata de complicar a Adrián en el asesinato del usurero.	Los camaradas	
	Los huelguistas-El Partido en 1932.	

La acción sucede en 24 horas. A través de esta acción se irá desarrollando el pasado de Adrián. Su militancia en el Partido y la vida de éste a partir de 1929.

Los hombres erróneos; el error objetivo, separado de los hombres; el hombre como error general; la superación (el error como entidad flotante que se respira). El error amoroso, etc.

Cap. II. (Don Victorino-prestamista; Adrián Romero-militante PC; Ascencio Castro, enlace de la agrupación fascista de la CD. Lucrecia-Matilde, la puestera; Chabela, ex amante de Mario Cobián).

1) Don Victorino. Los ojos saltones. Su gordura pálida. Piensa en dos cosas: en los informes que le trajo Ascencio Castro sobre un pretendido golpe comunista al día siguiente y su sueño de la noche anterior. El “agente viajero” le deja encargado el veliz (Callejón de Manzanares). Cómo y quién es Ascencio Castro. El negocio de don Victorino.

2) Puesto de Matilde-plaza de la Corregidora. Llega Mario Cobián. Se habla de Chabela. En el puesto, Adrián Romero. Adrián y el viejo tranviario.

<Ascencio Castro> Bulmaro M.

Toma nota de cuanto sucede en su derredor: personas, relaciones, conversaciones; será poderoso, pues todos los demás son débiles, miserables; vive del odio puro, sin mácula de piedad. Es un delator vocacional, el asalto a la Cámara Unitaria del Trabajo: encuentro con un judío; la felicidad llena de terror de Ascencio.

La presencia política tiene un papel importante en el esquema que el autor fecha desde 1961 hasta 1964. En el esquema B hay tres ejes fundamentales sobre los que giraría la obra: a) el crecimiento del usurero; b) el estallido de la huelga de transporte y c) la peregrinación de una pareja en busca de un lugar donde vivir. La llamada “sub-trama” aquí se desprende de la trama política: la policía trata de enredar a Adrián (Olegario) en el crimen del usurero, punto de unión entre ambas historias. Al tema c lo suprime de la versión definitiva, no así al génesis de la novela: la historia policiaca. El argumento político girará en torno al pasado de Adrián Romero (Olegario Chávez) a partir de 1929, nótese la importancia del personaje desde los primeros trazos de la obra; también le

interesa al escritor la situación del PC en 1932. Hago hincapié en la importancia que se le otorga a Olegario, pues el esquema c aporta datos interesantes respecto a este personaje, se observa así cierto paralelismo con el autor:

Esquema C:

Olegario Muro (?)

Olegario <Muro> Ramos.

19 años en 1929.

A. tipógrafo. Autodidacta. Hijo de un maestro. Ingresó al Partido en 1929. Participa como agitador en la huelga agraria (1928).

-Cristeros

-Muerte de Obregón

-Su amigo el anarquista Sócrates Medina.

-Los comunistas: Luciano Bandera.

B. 47 años en 1932.-Clandestinidad. Oposición a la línea política del Partido. Militancia Mundial. Su amor por Elisa Peña.

-Espera en un puesto de comida (en la calle de Herreros) la llegada de un viejo tranviario de talleres: Donaciano Aguirre. Después tendrá que ir a la reunión de responsables de célula. (Ahí estará Elisa Peña). Imprenta. Reunión del Comité Ilegal de Huelga.

Hay otro que espera como él (Mario Cobián). Desconfianza mutua.

Elisa Peña tiene 37 años.

Continuidad:

1- Prestamista

2- Cobián en café

3- <Olegario> Adrián R.

4- Célula Elisa

5- Cobián con Lucrecia.

Un aspecto importante que se deduce de este esquema es la identificación del autor con algunos rasgos de Olegario: autodidacta, ingresado a las filas del partido en 1929, a los 19 años (lo cual indica que nació en el año de la Revolución Mexicana), ya había participado en una huelga agraria, opositor a la línea política del partido, con militancia internacional. José Revueltas era un autodidacta que ingresó a la Federación de Jóvenes Comunistas en 1929, año en que es recluido en el Tribunal de Menores por participar en un mitin llevado a cabo en el Zócalo de la ciudad de México, no nació en el año de la Revolución pero sí el día del cuarto aniversario de la misma (20 de noviembre de 1914), opositor a la línea del partido y un militante que había participado en acontecimientos internacionales: en 1935 viajó a Moscú como delegado del PCM al VI Congreso de la

Internacional Juvenil Comunista; asistió también al VII Congreso de la Internacional Comunista y fue redactor junto a Miguel Velasco y Hernán Laborde de la carta de la delegación mexicana para ser presentada en dicha reunión. Todos los datos sobre Olegario coinciden con aspectos de la vida de Revueltas; otro detalle importante es el que aporta la novela respecto a que Olegario y Emilio estuvieron juntos largos meses en la cárcel. El personaje de Emilio Padilla representa a Evelio Vadillo, militante comunista que fue deportado en 1932, junto con Revueltas, a las Islas Marías. *El Machete*, informaba de la siguiente manera sobre este suceso: “Han sido deportados a las Islas Marías los compañeros: *Evelio Vadillo* [...] y *José Revueltas*”.¹⁵ En 1963 Revueltas escribe una carta respecto a Evelio Vadillo donde dice: “En Moscú frecuenté a Vadillo en numerosas ocasiones y no fueron pocas las veces en que fuimos juntos a tomar cerveza en una especie de terraza, rodeada de cristales, que había en el bulevar Pushkin. (Detalle que, con otro contenido y nombres distintos, relato en mi novela *Los errores*, que muy pronto terminaré de escribir)”.¹⁶ Esta anécdota se incluye en el capítulo XII.

Aunque se ha dicho que Jacobo Ponce es el *alter ego* del escritor, considero que esa característica también la comparte Olegario, así, la proyección del autor real se divide en los dos personajes principales de la trama política: el militante inconforme y autodidacta, y el intelectual preocupado por la filosofía marxista y el futuro del partido, ambos terminarán separados de las filas del mismo, víctimas del boicot y el dogmatismo. Este esquema también añade cierta confusión en cuanto a las fechas. Si se dice que Olegario tenía 19 años en 1929, no puede tener 47 en 1932. Al autor le interesa más que las cifras precisas, la ubicación temporal de la historia evocada para hacer desde allí una revisión crítica de la situación y la actuación del partido comunista en el ámbito nacional. El siguiente ejemplo aporta información sobre el personaje de Eusebio Cano.

¹⁵ Número 231, 10-VII-32, las cursivas son mías.

¹⁶ *Excelsior*, (9 de octubre de 1963): 45-A.

Esquema D:

Esquemas generales (Julio 63)

Relación Olegario-Cano

1950

1933

--17

- El militante obrero sano-eficaz, de severa, modesta abnegación.
- No admitía jamás la duda. Estaba hecho para la acción –no para el sufrimiento intelectual–. Quien se lo suscitara sería para él un provocador.
- Estos obreros sanos (sin ninguna formación teórica) eran los que votaban las resoluciones de los burócratas. Las aceptaban por entusiasmo y por fe. (De saber ciertas cosas, ya no seguirían luchando: al revés de las gentes como Jacobo –o como él mismo: metalúrgico–.)
- Se los promovía a la dirección.
- Le recordaba a Serafín Jiménez. Aquel mitin del Partido c/la guerra. 1º de agosto.
- Olegario: La fría mentalidad del stalinismo (piensa): En unos cuántos años ha hecho de los P una Compañía de Jesús. De 1930 a la fecha (Aleman en la presidencia. 1950) ha creado un tipo especial, deformado, de militante y dirigente ¿Podría hablarse a Cano? ¡Imposible!

La relación que se establece entre Olegario y Eusebio Cano no queda muy clara en cuanto a la ubicación de la acción contemporánea en la novela, sólo en las líneas finales se habla explícitamente de la época: la presidencia de Alemán (1946-1952), el personaje se ubica en la década del 50: “De 1930 a la fecha [...] 1950”. De esta manera quizás se pueda descifrar la ecuación inicial: pensar la década del treinta 17 años después. Otra referencia importante es la que hace alusión a Serafín Jiménez y a la fecha, esta información tiene su antecedente en los acontecimientos históricos ocurridos la noche del primero de agosto de 1931: es asesinado el militante comunista Benjamín Jiménez, quien cae balaceado por la policía en un confuso incidente.¹⁷ El mitin se refiere a los mítines que, contra la guerra, se llevaron a cabo el mismo día en las ciudades de México, Tampico, Jalapa, Torreón, Orizaba, Puebla y otras. Este hecho aparece en la novela en el recuerdo de Jacobo Ponce “en el hospital de la Cruz Roja –unos años atrás– cuando al retirar la sábana del último cuerpo, en una fila de diez, aquél era el cadáver de Serafín Jiménez. Una sorpresa brusca y la soledad, la convicción viva de ser odiados, pues ya no esperaban [...] que de todos

¹⁷ “Comunista muerto de un balazo y gendarme herido”. *El Universal*. (3 de agosto de 1931): 2 y 8.

modos Serafín Jiménez hubiese sido muerto por la policía”.¹⁸ En este esquema también está presente la preocupación del autor por situar los hechos y los personajes evocados en determinadas épocas históricas del país.

ESQUEMA E:

(Plan general). Época (<1940>-1950)

1939

1-Mario en busca de Lucrecia-El coche.

1.A) Mario ha ido al puesto de <“La cuatro milpas”> La Jaiba para saber de Lucrecia (no la ha encontrado en su casa. Una vivienda por callejón Manzanares. Tampoco puede regresar al hotel.).

Aquí se observa otra vez la mención a la década del cincuenta, esta fecha tiene un peso importante en la ubicación de la trama, desde allí parte el autor para mirar el pasado en una crítica revisión partidaria. En el esquema F hay otro giro hacia los conflictivos años 30.

ESQUEMA F:

Los errores. I-El comienzo (o el principio) del hombre.

1929.- Portes Gil. Proyecto de Código de trabajo.
Convención obrera. VLT. La CSUM

Periodo inmediatamente anterior. La lucha por la
Reforma Agraria. Contra los cristeros. La formación
de las Ligas Regionales Campesinas.

Campesinos que rechazan la tierra.
El asesinato de Cipriano por haber aceptado
el cargo de Comisionado ejidal.
La lucha en los frentes. Rebelión Escobarista 1929.

-Periodo Heroico.
Tomás Campos
20 años. Líder agrario.
-Episodio de la lucha
agraria en un punto
determinado: San
Ambrosio
Macehuales [?]

La época que le interesa ubicar al autor es el inicio de la clandestinidad: el 5 de junio de 1929 el gobierno de Portes Gil declara la ilegitimidad del PCM, se procede a clausurar el local y se inicia la etapa de ilegalidad que durará hasta 1934. También en 1929, del 26 al 30 de enero se lleva a cabo la Asamblea Nacional de Unificación Obrera y

¹⁸ J. Revueltas. *Los errores*. México: FCE, 1964, p. 82. Todas las citas pertenecen a esta edición, de aquí en adelante sólo me referiré al número de página.

Campesina de la que surgirá la Confederación Sindical Unitaria de México (CSUM). El 20 de agosto termina la Convención Pro Ley del Trabajo y Vicente Lombardo Toledano (VLT) pronuncia un discurso en respuesta a las críticas de Siqueiros a la burocracia sindical. La llamada rebelión escobarista se refiere al levantamiento que contra el gobierno inician los principales jefes del ejército: Gonzalo Escobar y el general Marcelo Caraveo en el norte; Jesús Aguirre en Veracruz. El nombre de Tomás Campos, quizás haga referencia al activista Federico Campos, detenido junto a Revueltas en noviembre de 1930 por izar una bandera roja, con la hoz y el martillo, en una de las torres de la Catedral de la ciudad de México, o tal vez alude al líder comunista y campesino José Guadalupe Rodríguez, asesinado en Durango el 14 de mayo de 1929. Como se puede ver la acumulación de datos históricos es considerable.

El esquema G no está fechado y parecería ser el plan definitivo de la novela, al menos esa es la inscripción que el autor le asigna, sin embargo, hay otro mucho más esclarecedor y es el que se encuentra en el último fólter del archivo (el H).

ESQUEMA G:

Los errores (Plan definitivo)

- 1) Mario Cobián y Elena preparan el robo del establecimiento de DonVictorino, usurero de la calle Manzanares. Se encuentran en el hotel. Elena y el veliz.
- 2) Don Victorino. Realiza sus operaciones de costumbre. Le preocupan su sueño de la noche anterior y las informaciones de Bulmaro: los comunistas planean un golpe para el día siguiente. Bulmaro Quiroga, ha entrado ahí unas horas antes. Quién y cómo es Bulmaro Quiroga. Mario Cobián llegó en esos momentos para encargar su veliz: agente viajero simpático.
- 3) Puesto de comida en la calle de Herreros. Mario Cobián acude para saludar a Perfiria, la dueña del puesto. Olegario Santos en el puesto. Se encuentra con el viejo camarada <Prisciliano> Donaciano Zaragoza, quien le entrega la proclama de frente único redactado por el Comité de Huelga (sin partido). Sospechas respecto a Mario Cobián, en quien cree advertir a un probable agente. Perfiria y Mario hablan de Chabela, ex amante de Mario, enamorada terriblemente de él. Mario en busca de Chabela.
- 4) Reunión de activistas en casa de familia Flores (familia Peña).
El camarada Jacobo-Autor/su (?) libro sobre Los errores.

La doble trama ya está definida aquí, el cambio que se observa con respecto a la versión final tiene que ver con la sospecha de Olegario, quien cree ver en Cobián un agente (esto se invierte en el texto definitivo), esta es la variante en cuanto a la trama policiaca; en lo que respecta a la historia política hay una aclaración sobre el llamado Comité de Huelga “(sin partido)”, esto no se desarrolla en la versión final; otro aspecto es que aparentemente habría un mitin en una casa particular, la de la familia Flores (Peña), al que seguramente asistiría Olegario, pues allí estaría su amor Elisa Peña (véase esquema c). La mención a la relación amorosa entre Olegario y Elisa Peña ha sido suprimida de la versión definitiva. El autor dejó en la ambigüedad la situación conyugal del personaje, quien al parecer estaba casado con Gabriela, en el archivo se encuentra un recorte de periódico donde se observa la fotografía de una muchacha con motivo de su boda, debajo se lee la anotación manuscrita: “Gabriela-Mujer Olegario”. En el capítulo XIII hay una breve referencia a este personaje, quien es cómplice de Olegario en la fuga de la cárcel de Belén: “Estos instrumentos eran como Gabriela misma [...]. Las seguetas eran Gabriela en el momento de comprarlas, de llevarlas consigo; Gabriela valiente, severa, tranquila, muy dueña de sí, en la oficina del juzgado, cuando se las entregó” (p. 126). La vida sentimental de Olegario no ha sido desarrollada por el autor, es más, resulta extraño que introduzca un personaje importante en la historia de la fuga carcelaria y que éste tenga una vida tan breve, pues no se vuelve a hablar de Gabriela en el resto de la novela. En cuanto al perfil de los protagonistas principales de la historia política, a Olegario le tocó la militancia pura y entregada, y a Jacobo toda la carga psicológica que se observa en sus relaciones con Clementina y Magdalena.

Finalmente, me voy a detener en el último esquema, el H. Aquí el autor deja en claro cuál es el tiempo de la historia contemporánea y cuál el evocado en su novela. Considero éste como el último esquema por su ubicación en el archivo de *Los errores*.

Esquema H:

Etapas históricas de la novela:

1929: (Ingreso de Jacobo al Partido). Pleno de julio; viraje del PCM a la izquierda,
30 campaña antitrotkista. Guerra cristera.

1933: (Padilla en URSS). Hitler al poder.

Diciembre:

<1937:>

1941: (Época de la novela)
Procesos de Moscú
Guerra de España
Disolución del PC polaco
Inminencia de la Segunda Guerra mundial.

(¿1961?: Cuba socialista)

Las anotaciones arrojan luz sobre la ubicación temporal del texto: las etapas evocadas van de 1929 a 1933, y la época contemporánea se desarrollaría en 1941,¹⁹ para ser más exacto el escritor anota el mes: diciembre. Pero duda en llevar la trama hasta 1961, año que seguramente evocaría su estancia en La Habana y sus impresiones sobre “Cuba socialista”, tal como escribe en el bosquejo.

Si se toman en cuenta estos datos en la versión definitiva, se puede comprobar que el autor juega con las fechas que se propone criticar, puede que la acción tenga lugar en la década del treinta o del cuarenta, teniendo presente la información derivada de los diversos escenarios y los protagonistas de la novela. Así, el manejo de situaciones y nombres de personajes que tienen que ver con hechos históricos se mezclan y confunden al lector. Lo importante aquí, más que la ubicación temporal “real” de la trama, es el hecho de que la ficción mantiene una gran coherencia interna y se asemeja a diversas situaciones políticas que forman parte de la agitada historia del país.

¹⁹ Vale la pena mencionar respecto a esta fecha que un año antes “se recrudeció la hostilidad contra el PCM. El grupo ‘Camisas Doradas’, de orientación fascista, que había sido derrotado en un enfrentamiento con el Partido Comunista el 20 de noviembre de 1935 en el Zócalo, asaltó en forma armada las oficinas del Comité Central en la ciudad de México en septiembre de 1940” (*El registro electoral del PCM*. México: Ediciones de Cultura Popular, 1979, pp. 65-66).

I.4) CONCLUSIONES AL COTEJO

Aunque el estudio filológico no es el propósito de esta investigación, considero que el trabajo de cotejo e indagación en el archivo de José Revueltas ha sido de suma utilidad para dejar en claro tres puntos fundamentales relacionados con la novela que me ocupa, estos incisos tienen que ver con la actitud de gran parte de la crítica en el momento en que se publicó la novela:

1) Revueltas era un escritor sumamente preocupado por su trabajo (contrariamente a lo que se opinó en las reseñas referidas a *Los errores*), esto se puede deducir de la constante corrección a la que sometía sus obras, en el archivo hay capítulos rescritos dos o tres veces, éstos muestran tachaduras, anotaciones e indicaciones de todo tipo. El trabajo con esquemas previos es otro ejemplo de la disciplina del escritor; también se puede observar que hasta en el manuscrito entregado al Fondo de Cultura Económica el autor incluyó cambios, suprimió párrafos y agregó otros. En el archivo se encuentra un fragmento que da origen al capítulo IV (el zapatista enterrado vivo por don Victorino) y que el autor desechó de la versión definitiva.²⁰ Esta decisión es una clara muestra de la rigurosidad del novelista a la hora de definirse entre dos textos destinados a formar parte de la trama de la novela.

2) El escritor comienza a escribir *Los errores* en 1958, contrariamente a la fecha que la mayor parte de la crítica tuvo en cuenta: 1960, año de la ruptura definitiva con el partido. Durante el tiempo de gestación de la novela, el autor atraviesa un periodo tormentoso, política, económica y sentimentalmente. Se debe tener en cuenta la fecha cuando se dice que Revueltas escribe *Los errores* como una “venganza” hacia el partido, la ruptura fue dos años después de que él comenzara a perfilar la novela. La crítica también

²⁰ Este texto se reproduce completo en el Apéndice.

calificó al autor de “improvisado”, pero ¿se puede hablar de improvisación cuando se le ha dedicado a una obra el mayor tiempo disponible durante un periodo de seis años?

3) El primer bosquejo de *Los errores* evidencia una trama puramente policiaca (esquema A). Los elementos que se observan corroboran que la trama política se incorpora luego. Lo interesante aquí es que el autor no desecha aquella línea de trabajo, muy por el contrario, la adopta y superpone así las dos historias que forman parte del texto definitivo.

Las variantes que se observan al confrontar el manuscrito, el mecanuscrito y la edición príncipe son ejemplo de la conciencia autocrítica de Revueltas. Hay cambios fundamentales desde el manuscrito hasta la versión que todos conocemos. Un ejemplo se observa al final del capítulo IX. En la versión manuscrita Revueltas presenta al orador del mitin como David Alfaro Siqueiros, en el mecanuscrito es Ismael Cabrera. Hay aquí un intento por mantener la línea política dentro de una trama meramente ficcional. Si el orador del mitin hubiese sido Siqueiros, como lo pensó en un primer momento el autor, el muralista debería haber tenido un papel activo dentro de la historia política de *Los errores*. En el inicio de este capítulo se lee: “El nombre de Ismael junto al del pintor Alfaro Siqueiros, Hernán Laborde y otros temblaba en la hoja impresa”. (FCE, p. 99). Quizás Ismael Cabrera represente a algún dirigente partidario reconocido, sin embargo, su nombre, comparado con los otros dos, es puramente ficcional, no implica mayor compromiso biográfico por parte del narrador. Ismael es un dirigente comunista adscrito al dogma, como muchos otros, lo que llevará a Patricio Robles a afirmar al final de la novela: “¡qué gran camarada, qué buen comunista es Ismael Cabrera!” (p. 351). De haber optado por Siqueiros, orador a quien conocería en ese mitin Jacobo Ponce, el autor estaría obligado a darle un papel destacado dentro de la historia. De esta manera, Revueltas intercala nombres y sucesos reales (recuérdese la alusión a Benjamín Jiménez; Serafín Jiménez en la novela),

con hechos imaginarios, otorgándole a su obra la categoría de ficción, más que de disertación testimonial.

En el capítulo XXIII se puede observar la autocrítica del autor real en su papel de militante comprometido (“miembro o no del partido”). En el manuscrito el autor abre un paréntesis para reflexionar en boca de Olegario:

(Todo comunista que se precie de serlo en realidad, pensaba Olegario, no puede eludir la necesidad de una reflexión libre, heterodoxa, acerca de lo que significan “los procesos de Moscú” y el lugar que ocupan en la definición de nuestra época, de nuestro siglo XX, pues sobre nosotros, los comunistas verdaderos –miembros o no del Partido– descansará la terrible, la brumadora tarea de ser los que coloquen a la Historia frente a la disyuntiva de decidir si esta época, este siglo lleno de perplejidades, será designado como el siglo de los procesos de Moscú o como el siglo de la revolución de octubre) (MS).

En el mecanuscrito tacha desde el inicio del párrafo hasta la palabra Olegario e inicia la construcción entre paréntesis con la frase “No se puede eludir...”. De esta manera abre una pausa hacia el final de la novela con una reflexión directa, donde el que teoriza no es el personaje Olegario Chávez sino el escritor José Revueltas.

Otro cambio notable es cuando el narrador habla de los procesos de Moscú (capítulo XXIII). En el manuscrito le otorga voz a uno de los acusados (Zinoviev), testimonio con una llamada a pie de página donde se lee: “Histórico. De las actas del proceso”. En el mecanuscrito el testimonio y la alusión histórica desaparecen, el narrador no necesita cargar el discurso con llamadas que prueben la veracidad del hecho narrado, esto le quitaría agilidad a la novela, la asemejaría más al documento que a la obra ficcional.

Un valioso ejemplo de la calidad narrativa de Revueltas es el que se observa en el principio de la novela. Gran parte del éxito de una obra radica en su inicio, de ello depende que el lector se deje atrapar: “Todo principio de relato es siempre una especie de contrato entre escritor y lector”.²¹ En el primer capítulo del manuscrito se sitúa temporalmente la acción: “Elena 5. 30 pm”. Desde el principio el narrador deja escapar un dato importante,

²¹ Amos Oz. *La historia comienza*. México: FCE/Siruela, 2007, p. 14.

este dato tiene que ver con la cronología de los sucesos a los que asistirá el lector. Pero si desde el primer capítulo se refieren los hechos cronológicamente los subsiguientes deberían ceñirse a este tipo de presentación, lo que dificultaría el trabajo con el tiempo psicológico de la novela, y por lo tanto, el manejo del suspenso que dilata la historia del robo al usurero. Este detalle se elimina en el mecanuscrito conjuntamente con el título que se llamará “Mario Cobián”. El manuscrito comienza con la figura de Mario Cobián frente al espejo, postergando la presentación de Elena. La versión mecanuscrita comienza describiendo el cuerpo infantil, y en una perfecta estructura circular informa al final del primer párrafo que el cuerpo es de *Elena*. El narrador ha logrado captar la atención del lector: ¿de quién es el pequeño cuerpo? ¿De un niño, de una mujer? Si, concluye erróneamente, de una mujer: *Elena*.

El trabajo con los nombres es una muestra de la intuición literaria de los escritores, el personaje Pedro Páramo de Juan Rulfo es ejemplo de ello. En el manuscrito de *Los errores* se observa desde las primeras líneas un inconforme juego onomástico del autor, dubitativo a la hora de bautizar a los hijos de su pluma. El personaje que más nombres acumula es Olegario Chávez: Adrián Romero, Adrián Borja Romero, Bulmaro Chávez, Olegario Muro. Tal parece que el autor se había decidido por el nombre de Bulmaro Chávez, como muestra el mecanuscrito entregado al FCE, sin embargo, se arrepiente y sobre Bulmaro escribe con pluma negra ‘Olegario’. El primer nombre que aparece asociado al protagonista en los esquemas previos es el de Adrián Borja Romero. Este nombre (Adrián) le interesaba a Revueltas para adjudicárselo a algún personaje ficcional, en el archivo se encuentra una ficha titulada “Los hermanos Scorsa” donde se perfila una trama policíaca, el protagonista de la historia se llama Adrián.

Los primeros nombres de Mario (Ángel)²² y de *Elena* (Pompeyo),²³ son demasiado evidentes a la hora de recalcar los contrastes con las personalidades de los protagonistas: Pompeyo es el general y estadista romano a quien se le llamaba Pompeyo “el Magno”, evidente contraste con el enano. Al optar por el apodo de *Elena* se recrea el ingenio y la picardía popular, uso que en *Revueltas* es parte de su estilo. Con Mario (Ángel) sucede algo semejante, el padrote despiadado que encarna no tiene nada de ángel, de haberse decidido por éste y no por el nombre de Mario, el autor se hubiese enfrentado a una disyuntiva en el argumento de la novela, pues la existencia de “El Ángel sucio” (personaje que presencia la feroz golpiza que le proporciona el padrote a Lucrecia) daría lugar a que el otro Ángel (Cobián) se perfilara como “el limpio”, característica muy alejada de la realidad del personaje.

El primer nombre de *La Magnífica* era Chabela, aquí el autor se aleja de lo vulgar a lo simbólico, pues “Magnificat” es la primera palabra de la traducción latina del cántico de alabanza que profirió la Virgen María al visitar a su prima Isabel, por lo tanto, el término está directamente asociado a la fidelidad y a la pureza de “la esclava del Señor”. Al nombrar de esta forma a una prostituta el autor despliega un doble juego con la palabra, pues otro uso refiere a quien se desenvuelve de manera admirable en su trabajo u oficio. La otra prostituta involucrada en la vida de Mario Cobián, *La jaiba*, se apodaba “La cuatro milpas”, en alusión a la canción que inicia de esa manera: “Cuatro milpas tan sólo han quedado del ranchito que era mío”. El cambio beneficia al personaje, pues tiene una mayor carga sexual. Otra modificación es la que realiza el autor con don Victorino, quien en el manuscrito se apellidaba Xochicóatl, cuya traducción se asemejaría a la construcción “flor

²² Respecto al nombre y el apodo de Mario me detengo brevemente en las conclusiones de esta tesis.

²³ Un probable antecedente de *Elena* es el libro de Pär Lagerkvist, *El Enano* (1944). El narrador de esta historia es un hombrecito que mide 65 centímetros y cuya personalidad compleja deja de manifiesto un ser sumamente resentido. *Elena* se desempeña en un circo, oficio por el que opta la mayoría de los enanos, sobre este aspecto Pär Lagerkvist escribe que “Casi todos los enanos son bufones. Tienen que decir chistes y hacer payasadas que hagan reír” (Barcelona: Círculo de lectores, 1972, p. 5).

de serpiente”. El apellido del usurero está demás, pues el perfil del mismo a lo largo de la novela se encarga de dejar en claro que el viejo es una “flor de serpiente” llamada don Victorino. Estos son algunos ejemplos de las decisiones onomásticas tomadas por Revueltas a la hora de dar vida a sus personajes. El trabajo lo distrajo hasta último momento, en el manuscrito cambia Vitelio por Emilio, quizás para hacer coincidir la inicial del nombre con la del personaje real, pues Emilio encarna al militante comunista Evelio (Vadillo).

Para concluir este breve acercamiento a *Los errores* desde una perspectiva filológica, sólo me queda agregar que el trabajo ha sido de suma utilidad para apreciar los primeros intentos de la novela. Un dato que ayuda a mi investigación tiene que ver con una breve anotación de carácter policiaco, encontrada en el archivo, esto ayuda a cimentar mi tesis: la presencia de este género en el mundo ficcional del escritor ha sido constante, sin olvidar el primer esquema presentado en el apartado I.3.

El extenso número de variantes existentes entre el manuscrito, el mecanuscrito y la versión del FCE, no incluidas en esta investigación por obvias razones, merece un detenido y exhaustivo análisis con miras a la edición crítica de *Los errores*, novela relegada por un público maniqueo y politizado. Este trabajo, además de una tesis doctoral, es una invitación hacia la revisión académica que reclama la sexta novela de José Revueltas.

CAPÍTULO II. RECEPCIÓN INICIAL DE *LOS ERRORES*

II. 1) HUMILLADO Y OFENDIDO (1964-1966)

El lunes 29 de junio de 1964 se publica *Los errores*, según consta en el colofón.¹ Por lo tanto, la primera reseña que se escribe es la que Mauricio de la Selva publica en *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*.² En este trabajo, el autor califica a la obra como “buena novela” y “relato precioso”; sin dejar de advertir que el *suspense* creado por el robo al usurero debería mantenerse hasta el final, puesto que al introducir la trama política deviene una brusca caída del ritmo. Lo cierto es que desde que comienza a circular *Los errores* la crítica se divide entre quienes se escandalizan por sus cuestionamientos políticos, y quienes la juzgan la mejor novela de Revueltas. Voy a detenerme en algunos juicios de Mauricio de la Selva por tratarse de la reseña que inaugura la crítica respecto a la novela de Revueltas.

Para la estética de la recepción el crítico es un “lector privilegiado”, puesto que su opinión se hace pública y por lo tanto su postura con respecto a determinada obra puede llegar a influir en las preferencias de lectura del público. Muchas veces las reseñas en tono negativo ayudan a despertar la curiosidad del lector, quien decide comprobar por sí mismo el valor de la obra. La primera reseña de *Los errores* no escatima elogios, pero tampoco deja de señalar los desaciertos de la obra; un dato interesante es que el mismo autor publica un mes después otra reseña en *Cuadernos Americanos*,³ allí hace un análisis pormenorizado de *Los errores*, esto demuestra el interés que despertó la novela, pues tal como afirma el propio De la Selva, su reseña inaugural había sido muy superficial. De la

¹ Lo más probable es que la obra viera la luz muchos días después, tal como indica el adelanto que en su publicación de julio de 1964 anuncia la *Gaceta* del Fondo de Cultura Económica (nº 119, p. 4): “Capítulo de la novela: *Los errores* de José Revueltas, que por estos días editaremos con el número 78 en la Colección Letras Mexicanas”. Se trata de un fragmento del capítulo XXII titulado “Magdalena”.

² (16 de agosto de 1964): 4.

³ Mauricio de la Selva. “José Revueltas. *Los errores*”, nº 5. (Septiembre-octubre de 1964): 277-280.

Selva finaliza su primer acercamiento a la obra de Revueltas aclarando que “Lo escrito hasta aquí respecto a *Los errores*, digámoslo para ser justos y sinceros, no se aproxima siquiera a la importancia de sus páginas como buena novela, como relato precioso”.⁴ Dos meses más tarde el autor se ocupa en detalle del texto.

En el comentario se observa cierta sorpresa en el horizonte de expectativas del crítico, pues éste se sorprende de la trama policiaca desplegada por Revueltas, ¿por qué sorprende la incorporación del género policial en la narrativa de Revueltas? La relación del autor con el ambiente policiaco no es desconocida para nadie, basta recordar su labor como cronista de nota roja entre los años 1938 y 1943.

El primer adelanto de la novela se publica en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*,⁵ allí se reproduce un fragmento del capítulo III que en la versión definitiva lleva el título de “Jovita Layton”, en la presentación se lee: “Anticipación. *Los errores*. Por José Revueltas”, y al final “(Fragmento del capítulo II de la novela del mismo nombre)”. Este fragmento se refiere al incidente entre don Victorino y el indígena que acude a pedirle un préstamo. El segundo avance aparece en *La Cultura en México* y es el capítulo XI completo, aquí se incluye un comentario de Revueltas titulado “Novela e ideología” en el cual el autor se detiene en los cuestionamientos políticos de su novela, a la que define como “esencialmente ideológica”, y más adelante agrega que: “todas las novelas –u obras de arte– son ideológicas en sí mismas, así no se lo proponga el autor”.⁶ Como se puede ver, este tipo de declaraciones, adelantándose a la publicación de la obra, ha ayudado a construir un horizonte de expectativas sustentado en la filiación política del novelista.

El adelanto con el que Revueltas acompaña su artículo no es algún pasaje en el que intervienen personajes como Jacobo Ponce, Ismael Cabrera u Olegario Chávez (los

⁴ *Op. cit.*, p. 4.

⁵ Número 589. (26 de junio de 1960): 4.

⁶ Número 30. (12 de septiembre de 1962): XIII.

protagonistas de la trama política), sino aquel donde Mario Cobián aborda el taxi del chofer tuberculoso y su mujer. Lo que me interesa resaltar aquí es que entre los anticipos de la novela, de un total de cinco divulgados entre 1960 y 1964, sólo uno hace referencia a la trama política, éste se publica en la *Revista Mexicana de Literatura*⁷ y forma parte del capítulo que en la versión definitiva lleva el número XXII: “Magdalena”. Este texto finaliza con las palabras de Jacobo: “Por lo que a mí se refiere, esta mañana supe que se me había expulsado del Partido”. No tendría por qué sorprender entonces la presencia de la trama policiaca en la obra, puesto que de los cinco adelantos publicados, tres muestran a los personajes del bajo mundo (don Victorino, *Elena* y El Muñeco), y en los dos restantes, donde aparecen los amantes Jacobo y Magdalena sólo uno hace una vaga referencia a “El Partido”.

En 1964, año de edición de *Los errores*, se escribieron alrededor de once reseñas, un número considerable teniendo en cuenta que desde su publicación hasta el 31 de diciembre de ese año habían transcurrido sólo cinco meses. En algunos de los escritos se observa el énfasis de los críticos para señalar a Revueltas como un exmilitante a quien le gana el rencor a la hora de escribir su sexta novela. Tal es el juicio emitido en la sección “Los libros al día. Por Federico Álvarez y Huberto Batis” en *La Cultura en México*,⁸ aquí se afirma que “Revueltas pretende retratar al comunista mexicano de los años treinta, y responde, de paso, agria y rencorosamente, a su propia expulsión del partido comunista. ¿No es la venganza el placer de los dioses? Pero la pasión le ciega, y la caricatura predomina sobre el retrato”.⁹ El trabajo se acerca más a una discusión entre camaradas que a una reseña literaria; en otro pasaje escribe el autor (Álvarez) que:

⁷ “‘El nudo ciego’. José Revueltas (fragmento de *Los errores*)”, n° 5-6. (Mayo-junio de 1963): 3-11. Como se puede observar el título es el que usa el autor para el epílogo en la versión definitiva.

⁸ Número 135. (16 de septiembre de 1964): XVI.

⁹ *Idem*.

Para Revueltas, el comunista bueno es el expulsado, o aquél a quien denomina, con armas tomadas del arsenal vaticanista, ‘comunista del silencio’. Los demás son asesinos. Así lo dice, con pretendida desazón objetiva en boca de su personaje favorito: ‘comunistas, anarquistas, revolucionarios, asesinos políticos en suma’. Esta concepción ideológica se manifiesta claramente en la elaboración misma de la narración novelesca.¹⁰

El texto se detiene en las erratas de la novela, no sin antes advertir que ésta “da pie para un análisis estilístico nada halagador”, para concluir que “El estilo resulta espeso, sobresaturado; se mueve a fuerza de renovar las situaciones tensas. La supuesta vivacidad de su novela estriba en no dar reposo al lector”.¹¹ Me detengo en dos observaciones a este texto: por un lado, se percibe en él cierto tono de malestar por la situación política planteada por Revueltas, limitándose el análisis literario a las líneas antes señaladas; por otro lado, resulta poco convincente el argumento de un Revueltas cincuentón que dedica seis años de su vida a escribir una extensa novela para vengarse de su expulsión del PCM, sobre todo si se tiene en cuenta que cuando se publica la obra ya había sido expulsado hasta de la Liga Leninista Espartaco, fundada por él.

Si bien gran parte de las reseñas que se publican inmediatamente después de la edición de *Los errores* muestran un tono de reproche y de malestar hacia Revueltas, muchas de ellas comparten la opinión de que la obra posee grandes aciertos literarios: la construcción de personajes “convividos, palpados, reales”;¹² la estructura que entreteje dos historias paralelas que por momentos se rozan y que terminan anudándose en el epílogo y la acertada descripción de la ciudad de México que lo emparenta con Luis Spota y Carlos Fuentes, en opinión de Mauricio de la Selva. Estos fueron algunos de los dictámenes favorables el año de publicación de *Los errores*. De las intervenciones negativas de aquel año destaca la anónima reseña publicada en *La revista de la semana*, suplemento de *El*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² Mauricio de la Selva, *Diorama de la Cultura*. (16 de agosto de 1964): 4.

Universal.¹³ Aquí hay una alusión al horizonte de expectativas del lector desde las primeras líneas del escrito, el concepto de “horizonte de expectativas” es sumamente importante para la recepción, pues él concentra el “conjunto de ideas, opiniones, reglas y prejuicios que son determinantes en la actitud del lector real en el instante en que se enfrenta a un texto”.¹⁴ Ya desde el título se apela a crear una determinada posición en el receptor: “Desconcierta la nueva novela de Revueltas”, el verbo empleado implica confusión y perplejidad, efecto que remata con la frase inicial: “Esperada por años, la nueva novela del autor de ‘El luto humano’ y de ‘Los días terrenales’ o de ‘Los muros de agua’, dudamos que satisfaga por completo las esperanzas que en ella habían puesto quienes admiran a José Revueltas”. La acumulación de los principales títulos hasta 1964 en la historia novelística de Revueltas persigue el fin de resaltar los mejores textos del autor, para finalizar insinuando que *Los errores* se encuentra lejos de alcanzar la popularidad de que gozan aquellas obras. El autor habla de las “esperanzas” de los lectores, el término va más allá de la simple “expectativa”: la esperanza lleva implícita la idea de salvación, ¿acaso esto significa que con *Los errores* Revueltas pierde una vez más la oportunidad de “salvar” su literatura? En otro párrafo se insinúa que esta novela no será indiferente a nadie cuando afirma que “desconcertará a muchos y, lo tememos mucho [sic], contentará a pocos, aunque no dejará de asustar a algunos”, los términos “muchos, pocos y algunos” agrupan de manera indirecta a los diferentes sectores involucrados en la historia política de la novela.

En otro párrafo escribe el anónimo crítico que “Se llama el libro ‘Los errores’ y el título le conviene, pues son muchos los que el autor comete, además de los que reseña; es el volumen nº 78 de la colección ‘Letras Mexicanas’, con la que tan firmes éxitos se ha

¹³ “Desconcierta la nueva novela de Revueltas”. (6 de septiembre de 1964): 3

¹⁴ Alberto Vital. *El arriero en el Danubio*. México: UNAM, 1994, p. 24.

anotado el Fondo de Cultura Económica”.¹⁵ Hay aquí una referencia indirecta al prestigio de la colección bajo la cual se publica la novela de Revueltas, porque “ser escritor consiste en ser reconocido como escritor. Pero, ¿cuál es el factor ausente en esta oración pasiva? En otros términos: ‘ser reconocido’, pero ¿por quién? Podría responderse así: por la Institución literaria o, si se quiere, por la literatura como Institución”.¹⁶ El concepto de “Institución literaria” involucra varios intermediarios que ayudan a la difusión de la obra desde su edición hasta el momento en que llega a manos del receptor, algunos ejemplos son las opiniones de críticos reconocidos y de escritores de prestigio (lectores privilegiados), las editoriales, las publicaciones literarias, las academias de lengua y literatura, los premios, los institutos de investigación o las colecciones de libros, como por ejemplo la de “Letras Mexicanas” que contaba con gran prestigio entre los lectores de los años sesenta. Con esta alusión el crítico hace hincapié en “los éxitos” que dicha colección se había ganado hasta entonces, opinión que más que un halago esconde un reproche. El comentarista aventura que en las erratas de la obra se puede ratificar que: “Revueltas no relee lo que escribe, que no se corrige, que no se cuida”. En su opinión, éstos son errores imperdonables, cuando hasta al más revueltiano de sus colegas se le escapa algún desliz literario: Demetrio Aguilera Malta escribe que a Revueltas aprendió a valorarlo por sus magníficos “cuentos” *Los muros de agua*,¹⁷ y Parménides García Saldaña se refiere al libro *Los ‘hijos’ de Caín*.¹⁸ Las erratas del autor (sin contar las de editor) no constituyen motivo suficiente para afirmar que éste “no relee ni corrige lo que escribe”, esto no se corresponde con el cotejo realizado en el archivo del escritor, las correcciones al manuscrito son copiosas, Revueltas introdujo modificaciones hasta último momento.

¹⁵ En esta colección se habían publicado *Pedro Páramo*; *Balún-Canán*; *Las buenas conciencias* y *La región más transparente*, entre otras.

¹⁶ A. Vital, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ *El Gallo Ilustrado*, nº 113. (23 de agosto de 1964): 4.

¹⁸ *Diorama de la cultura*. (26 de junio de 1981): 6.

Para el anónimo censor “el libro es un caos; se extiende todo como mancha de aceite [...], después de iniciarse la novela con una escena digna de Raskolnikov, el autor deja ¡por más de cien páginas! a un enano olvidado dentro de una maleta”.¹⁹ Este “olvido” que tanto preocupa al comentarista forma parte de un paréntesis necesario para extender el suspenso en la trama policiaca, aunque no se trata de un “olvido” precisamente, puesto que *Elena* está presente en la historia del hampa (implícita o explícitamente) desde el inicio de la novela hasta el final de la misma (el momento de su muerte a manos de Mario). El autor de la reseña no cuenta el tiempo como parte de la historia fragmentada que presenta el narrador, sino por el número de páginas en el que aparece cada protagonista, según este parámetro podríamos decir que Dostoyevski olvida en un capítulo completo al menor de los Karamazov. La técnica empleada por *Revueltas* no es novedad, al momento de publicarse la novela el relato fragmentado ya formaba parte de la narrativa latinoamericana, no tendría por qué sorprender entonces el uso que hace el autor de este recurso.

Para finalizar con esta reseña me detengo en el comentario de su autor, quien observa que *Revueltas* “se emborracha de sangre en una orgía bestial” y que “el libro entero está escrito ‘con brutalidad repugnante, con sevicia vil’, o, para volver a usar palabras del autor (de entre las pocas que en un periódico pueden usarse) se trata de una novela ‘inobjetablemente monstruosa, bárbara y sangrienta’”.²⁰ El prejuicio idiomático (puritano) del anónimo crítico apunta a determinado tipo de lectores, cuando afirma que “si todavía se usaran aquellos puntos suspensivos con que en las ediciones anteriores a la existencia del Fondo se suplían las palabras fuertes, algunos párrafos presentarían el aspecto del siguiente: ‘Al..., viejas..., jijas de la...’; así hablan todos los personajes, y el

¹⁹ *Op., cit.*, p. 3.

²⁰ *Idem.*

autor también, cuando viene al caso”.²¹ En este texto hay una clara intención de influir en el horizonte de expectativas cuando el comentarista afirma que “no es *Los errores* la gran novela que de José Revueltas esperábamos, y que él sabría escribir, si tomara un poco más en serio su profesión de escritor, y cuidara su estilo”. Para el reseñista, la obra de Revueltas no logra satisfacer las expectativas creadas, observación que basa en su juicio (nunca manifiesto) de lo que debería ser una “gran” novela. La alusión a la profesión y al estilo de Revueltas es injusta si se tiene en cuenta el compromiso del escritor con el quehacer literario y el cuidado del estilo que lo llevaron a realizar considerable número de cambios a lo largo del texto.

Entre los años 1965 y 1966 se escribieron alrededor de seis reseñas referidas a *Los errores*; en este periodo destaca el comentario de Emmanuel Carballo, cuando al referirse a la obra de Revueltas sostiene que “Quien afirme que es una novela anticomunista cometerá una gruesa equivocación: es una novela anticonformista que señala, de acuerdo a los puntos de vista del autor, ciertos defectos del Partido y de algunos comunistas”.²² Para Carballo, *Los errores* es una “novela política” con personajes que el autor sólo logra “caricaturizar”, este es uno de los motivos enumerados por el crítico para concluir que “no es una buena novela”. Según Carballo, Revueltas comete el error de “demostrar tesis en lugar de mostrar hechos de los que se desprendan dichas tesis”. El juicio del crítico respecto al estilo de Revueltas difiere del punto de vista de sus colegas cuando señala como un “defecto narrativo” la estructura de la obra, a la cual califica de “innecesariamente caótica”; sin embargo concuerda en la afirmación de que de las dos historias que construyen la novela “la más convincente y bella es la que cuenta la vida de varios personajes del hampa y la prostitución”. En el comentario final sobre el estilo agrega que “como en sus novelas anteriores, es pródigo en aciertos y caídas”; Carballo

²¹ *Idem.*

²² *La Cultura en México*, n° 151. (6 de enero de 1965): III.

publica un año después (1966) la misma reseña y añade a la observación final “que no se olvide, cuando Revueltas acierta se convierte en un gran poeta”.²³

Según el juicio de uno de los críticos más influyentes dentro del ámbito literario mexicano, *Los errores* no es la “gran” obra que de José Revueltas se esperaba. En el horizonte de expectativas este concepto es un tanto peligroso, puesto que muchas veces la opinión del lector privilegiado se contradice con las preferencias del público. En ocasiones la intervención mediática y las reseñas literarias consagran una obra como la “gran” novela de determinado escritor, sin embargo el público percibe la experiencia inversa a la hora de sumergirse en la lectura. Estas obras suelen ser de vida breve, “llamarada de petate”, es la frase que en el lenguaje coloquial mexicano sirve para ilustrar la fugacidad de estas obras. Me detengo en esta idea porque a pesar de que una gran parte de los lectores privilegiados de los años sesenta pronosticaron a *Los errores* una vida breve, es evidente que ésta ha permanecido en las letras mexicanas por casi medio siglo como una obra fundamental de Revueltas. En la década del ochenta, dieciséis años después de la primera edición de *Los errores*, Marco Antonio Campos escribe un artículo titulado “*Los errores*: la mejor novela mexicana”,²⁴ esta afirmación radical discute sobre la escasa apreciación que tuvo la novela al momento de su publicación e invita a un serio replanteamiento crítico.

En 1965 destaca la reseña de Marco Antonio Millán titulada “Horror y hermosura en *Los errores* de José Revueltas”.²⁵ El juego de opuestos que despliega el autor en el título logra condensar el estilo revueltiano; sin embargo da la impresión que el reseñista estuviera justificando la obra de un escritor novato y no analizando la de un autor de la talla de José Revueltas, pues escribe frases como: “Debe tenerse en cuenta en despejado balance generoso que el enjuiciado es –aunque ya no mucho– joven todavía, con aptitudes,

²³ *Diorama de la Cultura*. (23 de octubre de 1966): 4.

²⁴ *Proceso*, n° 172. (18 de febrero de 1980): 55-57.

²⁵ *El libro y el pueblo*, n° 3. (Abril de 1965): 14-18.

emoción y fuerza bastantes para poder llevar muy lejos aún el desenvolvimiento de sus letras”.²⁶ En 1964 Revueltas ya contaba con dos libros de cuentos, seis novelas, innumerables artículos periodísticos y dos libros de ensayos publicados, además de haber obtenido el Premio de Literatura por su obra *El luto humano* (1943), gracias a lo cual se había ganado un destacado lugar en el mundo de las letras. En conclusión, el autor no necesitaba de la protección paternal de críticos que, como Millán, justificaran sus *errores* argumentando que “Merece en conclusión el empeñoso y ardiente literato, saludos de aliento y demostraciones de comprensión en la marcha vocacional que prosigue”.²⁷ Con la utilización de los términos “empeñoso literato”, “saludos de aliento”, “demostraciones de comprensión” y “marcha vocacional”, cualquiera creería que Millán se está refiriendo a la obra de alguno de los jóvenes de “la onda” que empezaban a publicar entonces, y no a la figura de un hombre de cincuenta años que había dedicado a la literatura la mitad de su vida, aportando hasta ese momento valiosos títulos a las letras mexicanas: *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943), *Dios en la tierra* (1944), *Los días terrenales* (1949), *México: una democracia bárbara* (1958), *Dormir en tierra* (1960), y *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962).

También en esta reseña se puede observar cómo los lectores privilegiados trataron de influir en el horizonte de expectativas, descalificando a *Los errores* con el argumento de que aún no llegaba la *gran* novela que de José Revueltas se esperaba. Ello se deduce del tono y la terminología que emplea el autor para referirse a la obra de Revueltas, a quien trata de “alentar en su camino vocacional”. De esta manera se concluye que en los dos

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁷ *Idem.*

primeros años de recepción la crítica no ayudó a una reflexión seria y se dejó llevar por la ironía, el ataque directo y la descalificación gratuita al texto y a su autor.²⁸

²⁸ La mayor parte de reseñas favorables fueron redactadas por los jóvenes a los que se agrupó bajo el mote de ‘la onda’: Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, René Avilés Fabila y José Agustín; estos nuevos escritores vieron en el autor un modelo, tal como lo refiere Emmanuel Carballo: “los jóvenes escritores lo han ‘descubierto’, es decir lo consideran como uno de sus hermanos mayores” (José Revueltas: uno de los grandes”, *Diorama de la Cultura*, 5 de noviembre de 1967, p. 3). Quizás el estilo de Revueltas impresionó a los jovencitos que entonces estaban experimentando con el lenguaje. Un atractivo de *Los errores* que seguramente los conquistó es el protagonismo de la ciudad de México y de los bajos fondos. Lo cierto es que los onderos vieron en Revueltas ese ‘hermano mayor’ de las letras a quien elogiaron cada vez que tuvieron la oportunidad, el mismo Revueltas tendría hacia ellos una actitud paternal, el ejemplo más claro es la oportunidad que le dio a José Agustín en 1967 de redactar el ‘epílogo’ a su *Obra Literaria* reunida, Agustín contaba entonces con sólo 23 años de edad.

II. 2) TRES RESEÑAS HABLAN DEL GÉNERO POLICIACO EN *LOS ERRORES* (1964)

Antes de pasar al último periodo de recepción de *Los errores*, mismo que he agrupado entre los años 1967-1969, voy a detenerme en tres reseñas que mencionan la presencia del género policiaco en la obra: la primera de Mauricio de la Selva,²⁹ la segunda de Juan García Ponce,³⁰ y la última de Sadot Fabila Hernández.³¹ Estos tres trabajos tienen en común la mención al tema que me ocupa en esta tesis, sin alcanzar a desarrollar un análisis de la presencia policiaca en la obra. Voy a hablar de estos textos en orden cronológico, inicio entonces con el trabajo de Mauricio de la Selva, reseña que mencioné al inicio de este capítulo. Respecto a la presencia de la estructura policiaca en la novela de Revueltas, De la Selva escribe que:

Hasta la página setenta y dos de *Los errores*, novela reciente de José Revueltas se mantiene un ‘suspense’ policiaco alrededor de un robo planeado por Mario Cobián y su cómplice el enano ‘Elena’, hasta ahí, quienes conocen al autor y sus preocupaciones de militancia política, se ven sorprendidos por el tema inesperado acorde con las vidas de don Victorino –usurero que va a ser robado–, de Jovita Layton, de Lucrecia –o Luque, la mujerzuela por la que robará Cobián– y el ya mencionado enano... Dentro de la temática, si pudiera separarse aquella parte ‘suspense’ a la que aludimos al principio, pero no hasta la página setenta y dos sino hasta el final de la novela sería literariamente perfecta a pesar de su repercusión nada optimista.³²

La página que señala el crítico es aquella donde entra en acción uno de los personajes de la trama política: Nazario Villegas, capítulo previo a la aparición de Jacobo Ponce, el intelectual que termina separado de las filas del partido. Si bien el reseñista opina que el suspenso se debería mantener hasta el final, no deja de sorprenderse por la presencia del género en la misma. El autor presenta como horizonte de expectativas la militancia política de Revueltas, a ello se refiere cuando habla de la “sorpresa” que causa el encuentro

²⁹ *Op. cit.*, *Diorama de la cultura*, p. 4.

³⁰ “Errores y aciertos en *Los errores*”. *Revista Mexicana de Literatura*. (Septiembre-octubre de 1964): 50-52.

³¹ “*Los errores*, obra para discutir profunda y apasionadamente”. *El Día*. (12 de diciembre de 1964): 11.

³² *Idem*.

con los personajes del mundo del hampa. La primera reseña de *Los errores* percibe la presencia de la trama policiaca sin pasar de la mera alusión; finalmente, a la hora de hablar de la novela tiene más peso la trama política porque de esta manera es más cómodo juzgar al autor. La sorpresa de Mauricio de la Selva ante el uso del género policiaco en *Los errores*, representa en gran medida el desconcierto que causó en una parte de la crítica la recepción inicial de la novela. Quizás el estudio ideológico fue lo más conveniente para un público que se conformó con el análisis de aquello a lo que estaba acostumbrado, y que era en definitiva lo que esperaba: la trama política. Juan García Ponce también se detiene en los personajes de los bajos fondos que presenta Revueltas:

el haber incorporado a ese ‘trasfondo’ ideológico de la novela una acción paralela puramente policiaca y en gran medida escatológica que se desarrolla en los bajos fondos de México y entre sus personajes es un acierto definitivo, no sólo porque esa acción tiene un valor propio y le permite a Revueltas realizar la investigación psicológica que busca en la medida de sus posibilidades demostradas, sino porque de alguna manera misteriosa y sutil el autor logra que el sentido de esa acción se relacione con el de la otra, la principal, iluminando de algún modo su similar carácter escatológico... Éste es un indudable acierto y sus posibilidades, a punto de lograrse durante todo el desarrollo de la obra, nos mantienen a la expectativa.³³

Si bien para este autor la incorporación de la trama policiaca es un “acierto definitivo” la historia “principal” sigue siendo la del partido y sus miembros. La observación respecto a que la trama policiaca logra mantener al lector a la expectativa durante todo el desarrollo de la novela se relaciona con la siguiente reseña, en el sentido de que ésta logra opacar la otra trama. Sin embargo, los análisis no van más allá de la simple mención, finalmente la reseña termina considerando la novela desde la perspectiva partidaria. En cuanto al término “escatológico” que utiliza García Ponce, quizás el significado que más conviene para la utilización de este vocablo en el mundo de *Los errores* no es exactamente el que lo remite al ámbito teológico sino al mundo del

³³ *Op. cit.*, p. 51.

excremento, es decir, a la otra acepción que es “tratado de cosas excrementicias”.³⁴ La breve mención de García Ponce a la presencia de la trama policiaca en *Los errores* ensaya sobre el por qué de este género en la obra. El comentarista afirma que de esta manera Revueltas consigue “un acercamiento a la psicología de los personajes”, característica que ilumina la historia principal, es decir, la política. Finalmente me ocupo de la recensión de Sadot Favila Hernández para quien Revueltas:

entreteje dos temas fundamentales: uno de orden político y otro meramente policiaco... El desarrollo del tema policiaco, aquel del bajo mundo metropolitano, es de tal naturaleza vigoroso y dinámico que casi devora, diluye, opaca y hace pasar a segundo plano al tema político... El tema policiaco es, si no desusado en la literatura de José Revueltas, si increíblemente vivaz, discurre ante la vista del lector con movimientos alucinantes. El tema político aunque con ciertas oscuridades narrativas y algún recargo de meditaciones psicológicas, cruza de extremo a extremo la novela y es el hilo conductor de su narración.³⁵

Según el término que utiliza el reseñista (meramente), la presencia del género no le despierta mayores expectativas, pese a ser “vigoroso”, “dinámico” y “vivaz”, pues lo que interesa aquí es el otro tema utilizado por el novelista, el que hilvana la obra y la atraviesa de “extremo a extremo”. Si, tal como afirma el comentarista, la historia policiaca “casi” logra opacar y hacer pasar a segundo plano a la política, es porque ésta se impone como el hilo conductor de la obra. Hernández no se detiene a analizar por qué la trama que involucra a los bajos fondos y al mundo del hampa *casi* logra opacar a la otra historia narrada. El autor de la reseña se deja llevar por el horizonte de expectativas al que el autor de la obra mucho ha contribuido, le otorga un lugar privilegiado a la problemática ideológica planteada en *Los errores* y sólo se limita a mencionar la presencia del género policiaco como un recurso que podría haber tenido “mejor suerte”.

Como se ha podido observar hasta aquí, las tres reseñas inmediatamente posteriores a la publicación de *Los errores*, y que de alguna manera tocan el tema del género policiaco

³⁴ *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, s.v. escatología.

³⁵ *Op. cit.*, p. 11.

en la obra, sólo se limitan a reseñarlo como “mera anécdota”. No hay en ellas un análisis que se detenga en el uso que hace Revueltas de este género para lograr personajes complejos que de alguna manera repercuten en la historia política. La mayor parte de la crítica se ensañó con el autor por su postura respecto al comunismo, o por supuestas erratas cometidas a lo largo del texto; sin embargo ningún comentarista se planteó la posibilidad de ver en *Los errores* una representación policiaca, cuyo argumento del robo al usurero mantiene al lector expectante hasta el desenlace de la obra. No hubo una lectura equitativa desde sólidos argumentos literarios; simplemente se politizó con un texto narrativo como si se tratase de una obra histórica. Revueltas no reseña hechos históricos, los utiliza para armar un complejo universo ficcional que muestra una sociedad corrompida que, finalmente, resulta más benévola que la real.

II.3) DEL PREMIO VILLAURRUTIA A LECUMBERRI (1967-1969)

El último periodo de recepción de *Los errores* tiene varias particularidades: en noviembre de 1967 se publica la *Obra Literaria* de Revueltas en dos tomos, en diciembre se le otorga el Premio Xavier Villaurrutia; en octubre de 1968 tiene lugar la masacre de Tlatelolco, en noviembre de ese año el autor es detenido, acusado de “actor intelectual” del movimiento y enviado a Lecumberri, en el encierro Revueltas escribe una extraordinaria obra breve: *El apando* (1969), broche de oro de una vida dedicada a las letras. Las reseñas y comentarios publicados durante este periodo se detienen en estos sucesos más que en la controvertida novela de 1964. En 1967, de casi veinte reseñas publicadas respecto a la obra de Revueltas, sólo una se ocupa de *Los errores*, novela a la que califica de “protesta social”.³⁶

En este periodo destaca la opinión que emite el joven escritor José Agustín en el epílogo a la *Obra Literaria*. Para Agustín *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) son “pobres reflejos de *Dios en la tierra* y *El luto humano*”,³⁷ alrededor de las cuales la crítica ha erigido “monumentos colosales”. El epílogo es un segmento significativo en el acto de la comunicación lingüístico-literaria, de este medio se sirve el autor, directa o indirectamente (como el ejemplo que me ocupa) para establecer una relación con el lector; el epílogo es la recapitulación de lo dicho en un discurso u obra literaria, en este caso es el juicio crítico encargado de hacer notar al receptor el valor del texto que tiene entre manos. El texto de Agustín a la *Obra Literaria* aspira a cumplir la tarea crítica de señalar los aciertos y desaciertos de Revueltas, pero hay momentos en los que se percibe un estéril maniqueísmo que no ayuda a la discusión literaria. Me refiero a las comparaciones que hace el autor entre la obra de Juan Rulfo y la de José Revueltas; en los comentarios a la obra de Rulfo no se aprecia una crítica seria y objetiva, más bien hay

³⁶ Sergio A. Molina. “Revueltas y *Los Errores*”. *El centavo*, n° 71. (Marzo de 1967): 16-17.

³⁷ “Epílogo” a José Revueltas. *Obra Literaria* (tomo II). México: Empresas Editoriales, 1967, p. 633.

cierta hostilidad hacia el autor de *Pedro Páramo*. Esta discusión es un ejemplo valioso para la estética de la recepción, pues como ya he mencionado aquí, la opinión del lector privilegiado influye en la orientación del público a la hora de enfrentarse a una obra.

En el juicio de Agustín hay más rencor que objetividad al momento de hablar de las obras de Rulfo y de Revueltas, la antipatía de Agustín hacia el autor de *Pedro Páramo* se había gestado a raíz de las declaraciones de Rulfo respecto al tipo de escritura que cultivaba Agustín y el grupo al que se denominó “la onda”, el joven aprovechaba cada circunstancia para atacar a Rulfo, quien no dejaba de mostrar su desdén por ese tipo de escritura cada vez que los medios literarios lo consultaban; es así como Agustín ve una nueva oportunidad en la redacción del “epílogo” a la *Obra Literaria* de Revueltas. El joven escribe allí reflexiones en torno a la atmósfera de *El luto humano*, por ejemplo, para agregar luego que:

Como puede advertirse —a excepción de que se padezca un estrabismo crítico acentuado—, todo lo anterior remite a *Pedro Páramo*, una novela escrita más de diez años después. Por eso afirmé un poco antes que la erección como obramaistra de *Peter Páramo* es irrisoria si se toma en cuenta la presencia de *El luto humano* en la literatura mexicana. Me da la gana insistir en esto porque muchas de las personas que han aclamado a *Pedro Páramo* son las mismas que trataron de silenciar la obra de Revueltas.³⁸

La vieja contraposición del bueno y el malo es el único argumento que exhibe el joven, sin ningún tipo de análisis literario y simplemente, como él mismo afirma, porque “le da la gana insistir en esto”. Quizás la pasión ofuscó a Agustín, quien nunca se desdijo ni se mostró arrepentido de tamaño juicio de valor, al contrario, en 1974, cuando publica *Se está haciendo tarde (final en Laguna)*,³⁹ se lanza una vez más contra el autor de *El Llano en llamas*, ahora en boca de uno de sus personajes:

Rafael buscó la botella más barata. La encontró. Tequila Ruco Rulfo, Sayula, Jalisco. Caramba, éste parece siniestro, les va a hacer polvo el estómago [.....].

³⁸ *Ibid.*, p. 639.

³⁹ México: Joaquín Mortiz, 1973.

Cuál tequila Gurú. Éste es tequila Ruco Rulfo. Cómo no, bebe, urgió Francine. Para que veas qué tequila tan culero trajiste [...]. ¡Tequila Ruco Rulfo, de Jalisco! ¡Usted caminará en su propia guácara!⁴⁰

Las declaraciones polémicas y disputas entre críticos o autores forman parte de la cultura literaria de un país, a la vez que son un testimonio del horizonte de expectativas de un grupo de lectores privilegiados. Sin duda, lo que resalta de la polémica entre Rulfo y Agustín es que el primero siempre se refirió a la literatura joven de su país con sarcasmo y acento crítico, mientras que el segundo quiso ser irónico, pero sólo logró balbucir algunos términos desgastados que parece imitar del lenguaje de sus personajes.

Con la publicación en el año 1967 de la *Obra Literaria* las reseñas se dedican a exaltar este emprendimiento, son escasas las que reparan en los juicios poco acertados que emite el muchacho, en este aspecto resalta el comentario de María Elvira Bermúdez, quien le recuerda a Agustín que “si bien *El luto humano* es una novela insuperable, *Pedro Páramo* es asimismo una obra valiosa. El mérito de José Revueltas no implica necesariamente el desmérito de Juan Rulfo”.⁴¹ Revueltas es galardonado en diciembre de 1967 con el Premio Xavier Villaurrutia por decisión unánime del jurado; paradójicamente, uno de los integrantes de ese jurado era Juan Rulfo,⁴² cuyo estilo se atacaba en el “epílogo” de la obra galardonada: muestra de madurez e imparcialidad que le faltaron al joven Agustín.

Cuando Revueltas recibe el Premio Villaurrutia reflexiona acerca de su literatura; el periódico *Excelsior* publica que el autor “Señaló que para él, su mejor obra es *Los errores*”.⁴³ Las declaraciones de los escritores son importantes a la hora de reconstruir el horizonte de expectativas de un texto, en ellas se puede observar el grado de compromiso,

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 48 y 60.

⁴¹ *Diorama de la cultura*. (31 de diciembre de 1967): 6.

⁴² Los otros dos eran Francisco Zendejas y Juan José Arreola.

⁴³ “Recibió Revueltas el Premio Villaurrutia”. (22 de diciembre de 1967): 4A.

distancia e incluso indiferencia para con sus obras; en una entrevista con Rosa Castro, Revueltas confiesa respecto a *Los errores*: “Esta vez no pienso sacar la obra de circulación”,⁴⁴ en alusión al escándalo provocado por *Los días terrenales* (1949), obra de la cual el escritor no sólo abjuró públicamente, sino que se sometió a una terrible autocrítica fomentada desde el seno de un dogmático partido comunista mexicano. Esta postura del autor real le otorga a *Los errores* un lugar privilegiado dentro de la novelística revueltiana.

El año siguiente al Premio Villaurrutia es de suma importancia en los acontecimientos políticos que sacuden al país, José Revueltas no es ajeno a esta realidad socio política caracterizada por el autoritarismo, la desigualdad y la falta de sensibilidad de un gobierno más cercano a los intereses extranjeros que a los reclamos de la gente. El 2 de octubre tiene lugar en la ciudad de México la masacre de Tlatelolco: miles de estudiantes salieron a las calles para protestar contra la injusticia, muchos de ellos perderían la vida en la manifestación que se concentró en la Plaza de las Tres Culturas. A partir de allí comienza una terrible persecución a los intelectuales que el gobierno relacionaba con el movimiento, Revueltas es arrestado y encarcelado en Lecumberri. La prensa internacional comenta el hecho, escritores como Arthur Miller piden la libertad del autor; sin duda, la misiva más conmovedora es la que le dirige Pablo Neruda al presidente Díaz Ordaz en febrero de 1969.⁴⁵ Estos dos intelectuales comunistas habían tenido una disputa a causa de la publicación de *Los días terrenales*, pero ahora quedaban a un lado los viejos pleitos políticos y se imponía la amistad, Revueltas agradece este gesto dedicándole al poeta su obra escrita en la cárcel: *El apando*.

En este periodo de recepción, el autor de *Los errores* es el tema de gran parte de los artículos y de las reseñas publicadas, sólo que ahora ya no importa mucho su postura

⁴⁴ “*Los errores*. Entrevista con su autor. José Revueltas”. *El Día*, n° 833. (16 de octubre de 1964): 10.

⁴⁵ “La familia Revueltas”. *La Cultura en México*, n° 367. (26 de febrero de 1969): II.

respecto al PCM o al dogma stalinista, la prensa se ocupa de su detención, su salud, la lucha por su libertad y la expectativa por la nueva obra que comienza a escribir entre rejas.

II.4) *LOS ERRORES*: ESTRUCTURA PARATEXTUAL

II.4.a) EL TÍTULO

En este apartado tomo en cuenta los conceptos de Gérard Genette respecto al término “paratexto”, al que define como “un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar; al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto”.⁴⁶ El texto de *Revueltas* se caracteriza por ciertas particularidades que el autor no había desarrollado en otras obras de su autoría; en estos breves comentarios voy a detenerme en la estructura paratextual de la novela: el título, la dedicatoria, los epígrafes y el epílogo; respecto a los epígrafes se debe destacar que están presentes en varias de las obras anteriores y completamente ausentes en *Los errores*; de esa ausencia me ocupó aquí.

El título de la sexta novela de *Revueltas* da pie para que algunos críticos realicen un juego sarcástico y hablen de los errores de *Revueltas*, sin mayúsculas ni cursivas, aludiendo a la gran cantidad de erratas que se le reprochó al autor.⁴⁷ El juego de la crítica al respecto suele ser cruel a veces; en 1966, cuando se publica la novela *De perfil*, de José Agustín, Huberto Batis acompaña su reseña con la figura de un burro de perfil, debajo se lee: “José Agustín: De perfil”.⁴⁸ Aquí el juego es semejante al que se realiza con *Los errores*, aunque mucho más explícito, pues al título sin cursivas se suma la figura del burro. En este caso, los títulos elegidos por los creadores se transforman en armas de las que se valen los críticos para atacar a una obra o a un autor determinado: en el ejemplo de *Revueltas* el título escueto se utiliza con este fin. En realidad, lo que molestó a quienes tomaban partido en el escándalo político desatado por *Los errores* fue la insinuación de

⁴⁶ *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001, p. 16.

⁴⁷ Jorge Ruffinelli comenta este hecho en *José Revueltas. Ficción, política y verdad*. México: Universidad Veracruzana, 1977, p. 103.

⁴⁸ *El Heraldo Cultural*, n° 49. (16 de octubre de 1966): 16.

que dicho título aludía a las faltas cometidas por el partido comunista (soviético y mexicano).

Según el manuscrito fechado entre 1958 y 1964, Revueltas pensaba titular a la obra *Los errores (Los monstruos del bien)*, el subtítulo, que finalmente elimina, tiene su referente en el capítulo X, titulado “Ismael Cabrera”. Allí, Jacobo Ponce imagina que Ismael votó a favor de su expulsión del PCM y reflexiona de la siguiente manera: “Del mismo modo y con el mismo aire contrito, llegado el caso, daría la orden de que lo fusilaran. Era un inquisidor justo. Uno de los monstruos del Bien” (p. 105). El juego de opuestos en el subtítulo tiene su explicación en las palabras de Jacobo; esos “monstruos del bien” son los mismos “fariseos” o “curas rojos” cuyo antecedente se encuentra en el personaje Fidel de *Los días terrenales*. Al eliminar el subtítulo el autor concentra en sólo dos palabras un mensaje político cuyos ecos no se hacen esperar, pues el título es lacónico y a la vez sumamente insinuante.

En la literatura de Revueltas se podrían agrupar sus obras de acuerdo a los títulos utilizados por el autor, hay un parentesco semántico entre *Dormir en tierra* y *Los días terrenales*; entre *Dios en la tierra*, *Los motivos de Caín*, *En algún valle de lágrimas* y *El luto humano*, prevalece la referencia bíblica; entre *Los muros de agua* y *El apando* es evidente la mención al sistema carcelario; *Los errores* se mantiene solitario en la narrativa revueltiana, quizás su pariente más cercano haya que buscarlo en el *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*,⁴⁹ pero saldríamos entonces del terreno puramente narrativo para entrar al del ensayo político, esta idea no es del todo descabellada si se tiene en cuenta que

⁴⁹ La palabra “error” se puede leer infinidad de veces a lo largo de todo el *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, por ejemplo: “Resultaría extraordinariamente prolijo enumerar la lista de errores y vaivenes, oportunistas, y sectarios, hacia la derecha y hacia la izquierda, en que incurre el PCM a lo largo de su historia” (México: Era, 1987, p. 241). El argumento central de este libro es la necesidad de que se conforme un “verdadero” PCM que sea la cabeza visible del proletariado, tesis que con otros argumentos plantea Jacobo desde el “ser erróneo” de su ensayo y desde las críticas al partido, gracias a lo cual es expulsado del mismo.

el título de la novela está sugerido por el ensayo que Jacobo Ponce se encuentra redactando al iniciar el capítulo VII.

La decisión del autor de eliminar el subtítulo y dejar sólo estas dos palabras con las que bautiza su sexta novela provoca el sarcasmo y la burla de una crítica que se ensañó con *Los errores* más por la sugerencia política implícita que por el supuesto descuido estilístico de la obra, a esta recepción ayudó otro segmento inmediato: la dedicatoria.

II.4.b) LA DEDICATORIA

Las dedicatorias son cortesías, reconocimientos dirigidos a alguien; sin embargo se debe distinguir entre la dedicatoria de obra y la de ejemplar. El origen de la dedicatoria hay que buscarlo en la antigua Roma, allí se gesta la costumbre de rendir homenaje al protector que ayudó para la escritura y publicación de la obra en cuestión, o que podría hacerlo gracias a dicha dedicatoria, a este régimen dará nombre Mecenas, consejero de Augusto (69 a. C.).⁵⁰

La dedicatoria de obra, que es la que interesa aquí, tiene por objeto rendir homenaje a una persona, a un grupo o a cualquier otra entidad. Genette distingue entre dos tipos de dedicatarios: el privado y el público, el privado es “una persona conocida o no por el público a quien es dedicada una obra en nombre de una relación personal: de amistad, familiar u otra [...]. El dedicatario público es una persona más o menos conocida con quien el autor manifiesta tener, por su dedicatoria, una relación de orden público: intelectual, artístico, político u otros”.⁵¹ Si se hace un repaso de las dedicatorias de Revueltas en sus obras anteriores a *Los errores* se puede comprobar que en su mayor parte son de índole privada.⁵² *Los muros de agua* está dedicado a Ricardo Cortés Tamayo y a Luis Mondragón V.; en *El luto humano* se lee “Para un amigo entrañable, que está a mi lado”, quizás ese amigo entrañable remite a su hermano Silvestre, a quien el autor estimaba como a un padre, y cuya muerte había ocurrido dos años antes de la publicación de esta novela, homenaje que hará explícito en uno de sus libros de cuentos, *Dormir en tierra*: “A la memoria de Silvestre Revueltas”,⁵³ *En algún valle de lágrimas* está dedicado “Para el

⁵⁰ G. Genette, *op. cit.*, p. 113.

⁵¹ *Idem.*

⁵² Hablo de novelas y volúmenes de cuentos, no de textos autónomos, puesto que Revueltas también acostumbraba dedicar sus relatos.

⁵³ Aunque el compositor Silvestre Revueltas era una figura pública, la dedicatoria entra en el ámbito de lo privado por la relación fraternal con el autor.

ingeniero Carlos Villela”, y *Los días terrenales* a su hermana Rosaura, su hija Andrea y su segunda esposa, María Teresa.

En la dedicatoria de *Los errores* se lee: “A Imre Nagy, el gran luchador húngaro”. Es evidente la postura del autor desde la estructura paratextual de la novela: Nagy es el político comunista húngaro que protagonizó el intento de establecer la democracia y liberar al país de la tutela soviética en 1956, opositor a la política de Stalin. La muerte de éste le permite a Nagy dirigir la apertura del régimen húngaro como jefe de gobierno (1953-1955). Emprende entonces una liberalización de la autocracia comunista. La vieja guardia stalinista lo derroca en 1955 pese a su popularidad, pero es llevado nuevamente al poder para calmar a las masas durante la insurrección anticomunista de 1956. Tras el aplastamiento del movimiento por el ejército soviético, Nagy, que se había refugiado en la embajada yugoslava, se entregó confiando en las garantías que se le dieron; sin embargo fue condenado a muerte y ejecutado dos años después. Es necesaria esta breve información para analizar la recepción política desde el principio, pues lo primero que aparece luego del título (importantísimo) es la dedicatoria, esto hace que el lector privilegiado relacione un segmento con otro. La conclusión se deduce antes de comenzar la lectura: Yo (autor real), ex militante comunista, les voy a mostrar *Los errores* que ha cometido y comete el partido comunista dentro (Revueñas expulsado) y fuera (Nagy asesinado) de México. Me detengo también en la estructura de la dedicatoria: Imre Nagy no es un militante, ni un camarada, ni un compañero, sino un “luchador”, un “gran” luchador. En la elección del sustantivo y del adjetivo *Revueñas* deja en claro su postura, ya insinuada en *Los días terrenales*.

Ahora bien, esto es a lo que se enfrenta el lector al que la estética de la recepción denomina *privilegiado*. Pero ¿qué pasa con el lector común? Esta es una hipótesis difícil de corroborar, puesto que sólo se pueden manejar suposiciones por el número de tiraje de una obra. En el caso de *Los errores* fue de 4000 ejemplares, la primera edición es difícil de

conseguir en la actualidad, pero esto tampoco es razón suficiente para hablar de una exitosa venta de la obra. Tal vez el lector común y corriente (que ignoraba los conflictos políticos del escritor) se dejase atraer por la trama meramente policiaca del texto y, pasando por alto la dedicatoria, relacionase el título no con los errores del PCM, sino con la serie de traspies que cometen los personajes encargados del asalto al usurero.

En *Los errores* hay una dedicatoria pública que emparenta al autor con el dedicatario, con quien manifiesta tener una afinidad política en común: la oposición al dogma stalinista. En esta novela se observa desde este segmento significativo de la estructura paratextual una postura que se corrobora con la firme decisión del autor de no quitar el libro de circulación.⁵⁴ El escándalo desatado con *Los días terrenales* y que se repite con *Los errores*, no tiene el peso suficiente para que el escritor reniegue de la obra, por el contrario, la defiende.

Se debe observar que desde el aparato paratextual que adopta Revueltas en *Los errores* hay una evidente postura crítica, antes de esta obra el autor no había apelado a ese importante segmento para trazar límites con cierta militancia partidaria y manifestar así su simpatía por un líder comunista extranjero, quien más que un camarada es un “gran luchador”, término que lo acerca a su propia concepción de la felicidad, y que a su vez Revueltas toma de Carlos Marx: “mi concepto de la felicidad es la lucha”.⁵⁵

⁵⁴ R. Castro, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁵ Carmen Rosenzweig. “Revueltas”. *El Rehilete*, n° 17. (Septiembre de 1966): 6-8.

II.4.c) LOS EPÍGRAFES

En la historia de la literatura los epígrafes funcionan como la antesala donde el autor recibe al lector y se encarga de prevenirlo, de hacerle un guiño antes de que comience a transitar los caminos de la lectura. Genette define el epígrafe como la cita que se encuentra fuera, “al borde de la obra, generalmente cerca del texto, después de la dedicatoria, si la hubiera”;⁵⁶ este segmento es el responsable del diálogo de los textos. En el epígrafe hay una presencia “al borde” que advierte sobre el contenido de la obra que se tiene entre manos. Esta presencia, por lo tanto, es un elemento más que debo tener en cuenta en el análisis de la estructura paratextual de la novela que me ocupa.

En la literatura de José Revueltas es frecuente el uso de epígrafes, esto puede observarse en: *El luto humano*, *Dios en la tierra*, *Los motivos de Caín* y *Los días terrenales*, de los cuatro títulos aludidos, dos tienen epígrafes bíblicos: del *Génesis* uno (*Los motivos de Caín*), y del *Apocalipsis* el otro (último capítulo de *Los días terrenales*); los restantes pertenecen a Dostoyevski (*Dios en la tierra*), a Rostand (inicio de *Los días terrenales*), y a Alberto Quintero Álvarez (*El luto humano*). Como se puede ver, en las elecciones de Revueltas están presentes dos de sus lecturas predilectas: la Biblia y Dostoyevski, la relación bíblica es evidente en *Los motivos de Caín*; en *Los días terrenales* es casi inevitable el hecho de que cierre la novela con una cita apocalíptica, si se tiene en cuenta el inicio: “En el principio había sido el Caos”.⁵⁷ En todos los ejemplos mencionados hay un diálogo de textos que el autor ha propiciado para guiar al lector en su propósito, este segmento está ausente en la sexta novela de Revueltas porque después de la dedicatoria se torna innecesario. Revueltas se refiere a los epígrafes en una entrevista de 1968, allí afirma que: “En México se usan como una especie de clavel en la solapa, y se

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 123.

⁵⁷ J. Revueltas. *Los días terrenales*. México: Stylo, 1949, p. 7.

llega incluso a la jactancia provinciana de poner epígrafes en francés –y ahora en inglés– para demostrar que se ha leído a los escritores extranjeros en su propia tinta idiomática”.⁵⁸ El autor de la nota concluye que “Para Revueltas, usar un epígrafe equivale a identificarse con un autor, a recoger su sentido y reafirmarlo”.⁵⁹ En *Los errores* el autor prescinde completamente de este tipo de comunicación, le basta con la dedicatoria a “el gran luchador húngaro”, parecería que después de este segmento no hay que dar más rodeos para entrar de lleno en la obra, cuyo lacónico título se relaciona con el segmento más cercano y entrega al lector privilegiado material suficiente para formarse, desde el principio, un (pre) juicio político sobre la nueva creación de Revueltas. La sexta novela del autor de *El luto humano* se emparenta desde lo escueto del título y desde una sucinta estructura paratextual con la siguiente: *El apando* (1969), texto que no da respiro al lector, cuya dedicatoria pública se vuelve privada, pues a pesar de las diferencias ideológicas Revueltas se refiere a Pablo Neruda como a ese “otro hermano mayor”⁶⁰ y le dedica esta obra escrita entre rejas, respondiendo así al gesto del poeta durante su detención, tras los acontecimientos de Tlatelolco.

En el escueto aparato paratextual del que se sirve el escritor en *Los errores* se percibe cierta intencionalidad: que el receptor reciba el texto desnudo de los segmentos que había utilizado en obras anteriores. Como resultado, el lector debe enfrentar sin preámbulos los tortuosos derroteros de la sexta y más ambiciosa creación revueltiana.

⁵⁸ Javier Molina. “Revueltas-Eutushenko”. *El Día*. (14 de febrero de 1968): 9.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ J. Revueltas. *Cartas íntimas y escritos de Silvestre Revueltas*. México: SEP, 1966, p. 35.

II.4.d) EL EPÍLOGO

El epílogo de una obra puede tener la función de recapitular lo dicho en el discurso precedente, algunas veces se trata de la última parte desligada de las anteriores y en la cual se presenta una acción que es consecuencia de la acción principal, otras veces tiene la misión de hacer un repaso crítico de la obra en cuestión.

El epílogo de *Los errores* tiene el propósito de cerrar la novela de manera que no queden cabos sueltos, pues en este segmento el autor se encarga de atar todos los nudos que parecían olvidados a lo largo de la obra. El nombre con el que bautiza Revueltas el epílogo es por demás sugerente: “El nudo ciego”, en el título está contenida toda la filosofía que Jacobo intenta esbozar en el ensayo que da título a la novela, puesto que son los errores cometidos por los personajes de ambas historias (la política y la policiaca) los que terminan enredándose en un nudo del que es imposible zafarse.

Una de las razones por las que la obra causó tanto alboroto es el juego del que se vale el autor al mezclar la historia política con los personajes del hampa, de esta manera se puede deducir que las acciones del partido comunista se igualan a la corrupción policial y a las actitudes de la clase más baja de la sociedad: el usurero despótico, el enano homosexual, las prostitutas deladoras, el padrote golpeador. La actitud del comandante Villalobos es semejante a la del PCM, cuyos dirigentes se “lavan las manos” ante la injusta acusación del militante Olegario Chávez. En este trueque, donde se recompensa al bárbaro y se castiga al inocente, Revueltas remata la crítica al partido remitiéndose una vez más a los fariseos hipócritas, con los que siempre había comparado a una fracción de la militancia comunista.

El epílogo de *Los errores* es más que un elemento paratextual, es parte decisiva de las tramas que conforman la novela, en él, el autor termina de ligar los enredos en los que

han caído sus personajes, este segmento de la novela se revela como la conclusión necesaria a la serie de errores que los protagonistas han diseminado a lo largo del texto, pues allí no se observa una aclaración de los sucesos, sino un verdadero “nudo ciego” del que ahora es imposible desembarazarse. Con este nudo ciego el autor cierra la novela anudando la maraña de hilos que habían quedado sueltos en las acciones de los personajes, final que se corresponde con la portada de la primera edición, donde se observa la cabeza de un hombre enmarañada de hilos que se enredan en todo su contorno.

Como se ha podido observar a lo largo de este capítulo, al momento de publicación de *Los errores* se impuso la lectura política, en la actualidad perdura esa actitud aún entre los jóvenes investigadores, ejemplo de ello es el ensayo de Ignacio Sánchez Prado “‘Bienaventurados los marginados porque ellos recibirán la redención’: José Revueltas y el vaciamiento literario del marxismo”,⁶¹ Sánchez Prado se refiere a *Los errores* “en su profunda incapacidad de imaginar una alternativa revolucionaria más allá del carnaval del estalinismo”.⁶² Y aquí cabe una pregunta, ¿importa *realmente* esto, cuando el aporte de esta obra es su “profunda capacidad” de imaginar una literatura que revolucionó las formas? Se sigue juzgando a Revueltas como si el texto fuera un tratado político y no mera ficción; desde esta perspectiva maniquea se dejan de lado cuestiones fundamentales: por ejemplo, en los primeros años de la década del sesenta Revueltas introduce una serie de recursos que en cierta medida pregonará luego el *boom*. En cuanto a la ubicación cronológica de este fenómeno hay diversas opiniones; para Ángel Rama⁶³ el *boom* se inicia

⁶¹ En Francisco Ramírez Santacruz, Martín Oyata (editores). *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México: BUAP/UNAM/Porrúa, 2007, pp. 147-173.

⁶² *Ibid.*, p. 167.

⁶³ “El ‘boom’ en perspectiva”, en *Más allá de boom. Literatura y mercado*. México: Marcha, 1981, pp. 51-110.

en 1964, para José Donoso⁶⁴ la fecha inaugural es 1967 con la publicación de *Cien años de soledad*, para el escritor Juan Rulfo al *boom* lo crearon “cuatro personas” que:

tuvieron la ventaja de llegar en un momento preciso a Barcelona, cuando una editorial lanzaba un premio internacional y que al mismo tiempo coincidía con la Revolución Cubana. Europa se fijaba poco en América Latina, no sabía dónde estábamos, no sabían dónde quedaba Cuba y menos Guatemala (...). Por ejemplo, ahí tienen a un escritor como Miguel Ángel Asturias, o Jorge Amado o Gallegos, que no se los reconociera era porque Europa no quería reconocer nada que no fuera europeo (...). En el momento en que se fija la atención en la Revolución Cubana, se fija la atención en toda América Latina y se descubren cosas que estaban más escondidas, que estaban más en el subsuelo, y empieza entonces a darse a conocer esta literatura en Europa.⁶⁵

El *boom* logra atraer la mirada hacia Latinoamérica, se empiezan a reeditar las obras de sus representantes: Cortázar, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa; se comienza a leer autores que habían publicado con anterioridad (Rulfo, Borges, Onetti, Sábato); hubo un enorme reconocimiento que trajo aparejada una enorme exclusión y: “José Revueltas personifica, para decirlo con palabras de Cortázar, la ‘ignorancia vergonzosa’ que ha producido gran parte de ese reconocimiento”,⁶⁶ ¿por qué? Quizás parte de esa respuesta habría que buscarla en la recepción de *Los errores*. Esta no era la primera vez que el escritor dejaba ver su postura respecto a las actitudes de sus camaradas, ya en 1949 había despertado ciertos resentimientos dentro y fuera del PCM; la permanente autocrítica de Revueltas le ganó muchas enemistades y no menos rencores. La mayor parte de quienes hicieron pública su opinión sobre *Los errores* se lanzaron contra el escritor por considerar demasiado dura su postura en cuanto al partido: unos, simpatizantes del marxismo, ven en Revueltas un escritor resentido que usa la literatura para venganzas personales –recordemos que la novela se publica cuando está en apogeo el idilio con la Revolución Cubana–; otros, quienes ensalzaron la trama policiaca, no lo hicieron

⁶⁴ *Historia personal del boom*. Barcelona: Anagrama, 1972.

⁶⁵ Conferencia de Prensa. Feria Internacional del Libro. Buenos Aires (13 de Marzo de 1979). Transcripción de cinta.

⁶⁶ Jorge Aguilar Mora, “Sobre el lado moridor de la ‘nueva narrativa’ hispanoamericana”, en *Más allá de boom*, *op. cit.*, p. 254.

ciertamente gracias a un análisis del mundo del hampa, sino porque alabar el arrabal era una manera implícita de descalificar la tesis política.

Quizás, quienes conceptuaron *Los errores* sin mayores prejuicios fueron los jóvenes de “la onda”,⁶⁷ y quienes advirtieron recursos literarios que Revueltas introducía por primera vez en su narrativa. Estos jovencitos, ávidos de nuevas formas, se percataron del valor de esta obra en la cual observaban la capacidad creativa de un novelista maduro; al dejar de lado la polémica partidista los nuevos narradores se concentraron en el ambiente, la caracterización de los personajes, la construcción de las tramas paralelas y el estilo cinematográfico de la novela.

El lacónico aparato paratextual ayudó en gran medida a una lectura política, dando origen a los comentarios sarcásticos aquí señalados. A pesar de la acogida poco favorable que tuvo la novela en la década del sesenta, muchos críticos actuales coinciden en afirmar que, con *Los errores*, la narrativa revueltiana se consolida cabalmente.⁶⁸ Esta novela, una de las más criticada y menos estudiada, ha permanecido por mucho tiempo relegada,⁶⁹ en la actualidad, resulta gratificante saber que una camada de jóvenes investigadores se ha dedicado a recuperarla desde una óptica que, si bien no excluye la desgastada lectura política, ha emprendido otras realmente talentosas,⁷⁰ esto demuestra que, a escasos seis

⁶⁷ Véase Gustavo Sáinz *México en la Cultura*, 23 de agosto de 1964, p. 7; Miguel Donoso Pareja. *Ovaciones*, 30 de agosto de 1964, p. 6; Mauricio de la Selva. *Cuadernos Americanos*, septiembre-octubre de 1964, pp. 277-280; Sadot Fabila Hernández. *El Día*, 12 de diciembre de 1964, p. 11; Demetrio Aguilera Malta. *El Gallo Ilustrado*, 23 agosto de 1964, p. 4.

⁶⁸ Cfr. Frank Loveland “El último Revueltas: el margen como totalidad” en *El terreno de los días*, *op. cit.*, pp. 190-203. El crítico considera que a partir de *Los errores* la producción literaria de Revueltas “siguió otros caminos, y entre ellos, el más fecundo fue abierto por la historia delincencial de esta novela. Tanto *El apando*, considerado casi por unanimidad su mejor texto, como los cuentos ‘Cama 11’ y el sorprendente ‘Hegel y yo’ de su último libro *Material de los sueños* (1974), son textos de temática típicamente revueltiana, pero de organización productiva muy diferente de la mayor parte de su obra restante” (p. 202). Por su parte, Ignacio Sánchez Prado escribe que *Los errores* marca “de manera decisiva” la narrativa posterior, en *El terreno de los días*, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁹ En la Biblioteca Central de la UNAM hay 34 tesis dedicadas a Revueltas, cifra bastante pobre si se tiene en cuenta que la primera data de 1977 y la última de 2006, entre ellas sólo una se ocupa de *Los errores*.

⁷⁰ Francisco Ramírez Santacruz ha escrito un excelente ensayo respecto a la probable significación de las ratas que atacan a Olegario en su huida de la cárcel. Cfr. “De ratas, rateros y antropofagia inquisitorial: *Los errores*, una historia de horror”, en *El terreno de los días*, *op. cit.*, pp. 315- 343.

años de cumplir medio siglo de vida, *Los errores* perdura como sólo las grandes obras pueden hacerlo: sobreviviendo a la indiferencia y a la marginación.

CAPÍTULO III. CUESTIÓN DE GÉNEROS

III.1) LOS GÉNEROS LITERARIOS

Entre el interés del investigador y el campo de trabajo del que dispone para realizar su investigación es imprescindible la correspondencia de intereses que le otorga al objeto de estudio relevancia y actualidad. En el trabajo propuesto para esta tesis ese campo lo constituye el concepto de género literario. Como se pudo observar en el capítulo anterior, he tomado en cuenta la opinión de la crítica al momento de publicación de *Los errores* para realizar un acercamiento que permita la apertura al debate y a la confrontación de ideas, esto ayuda a la actualización de la obra en cuestión.

Por ser esta una investigación donde hago referencia a los géneros literarios voy a dedicar este apartado a la definición y discusión respecto al tema. Considero necesario este capítulo antes de adentrarme en el análisis de la obra –desde el esquema de novela negra–, pues en adelante encontrará el lector términos y conceptos que implican un conocimiento previo de esta caracterización. Para sustentar mi universo discursivo desde el plano teórico, tomo en cuenta la opinión de aquellos autores que han realizado valiosos aportes al respecto. La bibliografía referida a los géneros literarios es extensa; sin embargo la opinión del ya reconocido Paul Hernadi es útil para definir mi postura en cuanto al enfoque de esta investigación, el crítico escribe que “el estudio de los géneros no debe convertirse en un fin en sí mismo sino servir como medio para una comprensión más completa de las obras específicas y de la literatura como un todo”.¹ Las palabras de Hernadi sirven para explicar la intención que guía mi trabajo, la mención a los géneros literarios dentro de esta investigación tiene el propósito de realizar un aporte –en lo posible valioso– a la obra

¹ *Teoría de los géneros*. Barcelona: Antonio Bosch, 1978, p. 6.

revueltiana. Mi acercamiento teórico se fundamenta en la intención de reflexionar sobre el modelo de novela negra, presente en *Los errores*.

Otra definición de género que merece atención es la de Pierre Kohler, quien argumenta que “‘brutalmente hablando’, los géneros podrían considerarse como contratos entre los productores y los consumidores de arte”.² Ese contrato depende mucho del contexto de la obra, de su creador y de su receptor. Aquí interviene el concepto que la estética de la recepción llama *historia efectual*, es decir que un texto se conocerá por “la huella que ha dejado tras de sí en la historia” porque finalmente es “aquello que se ha dicho de él y probablemente se seguirá diciendo”.³ En el año de publicación de *Los errores* la crítica ya contaba con claras expectativas que le permite, de la manera más natural, calificar a la novela de Revueltas como obra política, el “contrato” del que habla Kohler ya estaba firmado con el aval de la inmediata obra anterior: *Los días terrenales*.

Pero vuelvo a la pregunta que guía este apartado: ¿qué es un género literario? ¿Qué entendemos cuando hablamos de géneros literarios? Concuerdo en este aspecto con Wellek y Warren en que “La teoría de los géneros literarios es un principio de orden”.⁴ Estos autores lo definen como aquella “agrupación de obras literarias basadas teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito); dicho más toscamente: tema y público”.⁵ El público tiene un papel importante en el estudio de los géneros. Los géneros se manifiestan como horizontes de expectativas para el público: “el género implica no sólo trato sino contrato [...]. El lector está a la expectativa de unas realizaciones, de unos ofrecimientos, y hasta de unos placeres propios de tal o cual género”.⁶

² “Contribución a una filosofía de los géneros”. *Helicon*, I, 1938, pp. 233-244.

³ Luis Acosta Gómez. *El lector y la obra*. Madrid: Gredos, 1989, p. 78.

⁴ *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos, 1979, p. 272.

⁵ *Ibid.*, p. 278.

⁶ Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets, 2005, p. 142.

La importancia de la categoría género en los estudios literarios debe contribuir a la mayor comprensión de un texto determinado. La división por género es “la más intrínseca de cuantas se pueden establecer en la Literatura. Las clasificaciones [...] están ligadas con el objeto literario, pero precisamente lo están [...] a través de la institución del género”.⁷ El género es estructura de un texto y vehículo de comparación con los demás (de su época y de otras). La peculiaridad de una obra sólo es posible si se relaciona con todas las que comparten esa estructura en común que se llama género. Por su parte Hans Robert Jauss concibe el género como un sistema de convenciones y reglas establecidas en un momento histórico determinado. Cuando Jauss habla de horizontes aclara que los hay de dos tipos: el del receptor y el del autor, y señala que ambos coinciden en el momento de publicación de la obra. El código del autor queda intacto en el texto, mientras que el del lector se encuentra sujeto a continuas transformaciones a lo largo de la historia. De allí el carácter abierto de toda obra literaria, pues se encuentra a disposición de nuevas lecturas al ser interpretada a la luz de los lectores en turno.

No pretendo realizar un repaso de los diferentes críticos que se han ocupado extensamente de este tema, simplemente quiero retomar las definiciones que más se acercan al propósito de esta investigación, esto es: entiendo aquí la noción de género literario como el conjunto de particularidades de una obra, cuya génesis responde a un creador (en este caso Poe) que produce determinados rasgos que luego otros se encargan de repetir o que él mismo puede llegar a repetir alternando características e innovando en muchos casos, pues como afirma Lázaro Carreter, es normal que el escritor se sienta insatisfecho con los géneros recibidos, emprendiendo así una “búsqueda constante de nuevas fórmulas, que unas veces triunfan y otras no”.⁸ En lo que respecta al género

⁷ J. M. Díez Tabuada. “Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios”. *Homenajes. Estudios de Filología Española*, II. Madrid, 1965, pp. 11-20.

⁸ Fernando Lázaro Carreter. *Estudios de Poética*. Madrid: Taurus, 1986, p. 117.

policíaco esa búsqueda produjo resultados como el quiebre de la relación tradicional en los elementos del relato,⁹ y es gracias a esa insatisfacción de forma y fondo como nace lo que hoy conocemos por “género negro”, aunque quizás sea mejor hablar de “subgénero”, aclarando que el prefijo no tiene aquí una connotación despectiva sino que está subordinado a una categoría mayor denominada género policíaco. Para evitar confusiones al lector, he optado por referirme al término género negro (y no subgénero) por ser éste el más común cuando se habla de este tipo de literatura.

El crítico Claudio Guillén¹⁰ resume en seis puntos los aspectos fundamentales que componen la categoría de género literario, presento brevemente el análisis de este autor:

1) Históricamente: los componentes de los géneros evolucionan con el paso del tiempo. Al lector le corresponde situar en el sistema de la literatura cada modelo según las normas poéticas vigentes (p. 137).

2) Sociológicamente: la continuidad de los géneros consiente igualmente el cambio y la oposición al cambio, “la innovación y el apego a las raíces”. Los géneros son el ejemplo más acabado de la asimilación y la superposición de lo continuo y lo discontinuo que marca el rumbo de la literatura (p. 141).

3) Pragmáticamente: aquí tiene gran importancia el papel del lector, pues las obras generan expectativas en el público, el género implica “trato y contrato” (p. 142).

4) Estructuralmente: frente a los modelos de una época el escritor opta por determinado género (p. 144).

⁹ Un ejemplo de ello es Israel Zangwill (1864-1926), quien publica hacia 1890 la obra *The Big Bow Mystery*, la cual fue traducida como *El misterio de Big Bow* (Barcelona: Acervo, 1981). Ningún relato policial que se preciara –recuérdese que Zangwill publica cuando están en pleno auge las aventuras de Sherlock Holmes– podía plantear la hipótesis de que el asesino fuera el mismo detective a cargo del caso, sin embargo, este autor lo logra con éxito. Este recurso es imitado luego por escritores como Chesterton, Gaston Leroux y Agatha Christie, entre otros.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 137-145.

5) Conceptualmente: tanto desde el punto de vista del autor como del crítico, el género actúa como modelo mental (p. 144).

6) Comparativamente: solamente el transcurso del tiempo llega a demostrar que determinado modelo ha llegado a instituirse en género. Aquí tiene relevancia el trabajo que establece la literatura comparada (p. 145).

En los puntos enumerados por el autor para entender la problemática de los géneros se puede observar que: a) el crítico literario debe tomar en cuenta una amplia gama de perspectivas para ayudarse en la discusión respecto a qué sitio le corresponde a determinada obra, y b) dentro de un universo cultural cada vez más amplio, texto y público constituyen la base fundamental para establecer convenciones teóricas sujetas a los cambios de paradigma en las diversas etapas de la historia literaria. Analizar *Los errores* hoy en día desde la perspectiva del género policiaco –más precisamente dentro de la llamada novela negra– ayuda a debatir sobre una obra prácticamente olvidada por la crítica revueltiana.

Dentro del panorama de los géneros, la novela policiaca ha sido menospreciada y clasificada como “subliteratura”; el escritor español Manuel Vázquez Montalbán escribe al respecto que la novela policiaca “pertenece a esa clase de expresiones culturales que constantemente han de estar pidiendo perdón por haber nacido”,¹¹ pero ¿a quién? A la literatura “seria”, a la “buena” literatura, es desde este prejuicio crítico que la narrativa policiaca ha sido catalogada entre esas obras condenadas a la vida breve de un periodo vacacional, o al pasatiempo en la sala de espera de un aeropuerto. Pese a ello muchos autores de prestigio han sido fervientes lectores del género y en algún momento de sus vidas lo han practicado con éxito. Umberto Eco trata de responder a la pregunta de por qué

¹¹ Prólogo a José F. Colmeiro. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994, p. 32.

el éxito de este tipo de literatura argumentando que las razones son dos: una metafísica y otra científica.

La esencia de la novela policiaca es eminentemente metafísica, y no es una casualidad que en inglés se designe con la palabra *whodunit*, es decir, ¿quién lo hizo?, ¿cuál ha sido la causa de todo eso? Era la cuestión que ya se planteaban los presocráticos, y que no hemos dejado de plantearnos. Las cinco vías para la demostración de la existencia que hemos estudiado en Tomás de Aquino, eran también una obra maestra de investigación policiaca [...]. La segunda razón es científica. Muchos han demostrado que los procedimientos de análisis usados por Sherlock Holmes y por sus descendientes son afines a los de la investigación, ya sea en las ciencias naturales como en las ciencias humanas, en las que se quiere descubrir las claves secretas de un texto, o el primer antepasado.¹²

Por estas dos razones Eco concluye que la novela policiaca constituye “un buen auxilio para la Misión del Docto”,¹³ quizás por ello han incursionado en este género un número considerable de investigadores, entre los que se encuentra este autor. Aquí se habla exclusivamente de la novela-problema, o relato-enigma. Cuando aparecen los primeros escritos de lo que se dio en llamar género negro hubo de pasar un buen tiempo para que tuviera lugar la aceptación de este nuevo estilo que incorporaba elementos desconocidos dentro de la regla tradicional inaugurada por el caballero Dupin. Para algunos escritores este tipo de textos resultaba poco elegante, tal es la opinión de Jorge Luis Borges, por ejemplo: “No me parece que sea un mérito pintar ambientes desagradables, ni que se pueda aplaudir la tendencia a la vulgaridad ni menos la exaltación de la violencia”.¹⁴ Sobre esta postura Piglia responde que estos relatos se deben analizar “por lo que no son: no son narraciones policíacas clásicas, con enigma, y si se los lee desde esa óptica (como hace Borges) son malas novelas policíacas”.¹⁵

No siempre es posible determinar un género con los elementos característicos que le pertenecen a partir de un modelo original: “Sin embargo, es metodológicamente posible

¹² “La misión de la novela policiaca”, *La Jornada Semanal*, n° 376, (19 de mayo de 2002): 15.

¹³ *Idem*.

¹⁴ En Jorge Lafforgue y Jorge Rivera. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto, 1977, p. 59.

¹⁵ “Lo negro del policial” en *El juego de los cautos*. Daniel Link (comp.). Buenos Aires: La Marca, 1992, p. 56.

distinguir las características de un género basándose en el análisis de un número limitado de textos y aislando sus convenciones particulares”.¹⁶ De esas convenciones particulares de la novela negra me ocupo en las páginas que siguen. La mención a los géneros dentro de esta tesis es necesaria para tomar partido por una clasificación que no deja de ser polémica pues difiere de la interpretación que hasta ahora se conocía de la novela de Revueltas, esto es: una obra política que introduce temas policiales. Por ello retomo características y clasificaciones respecto al género policiaco, pues de aquí en adelante me propongo demostrar que *Los errores* adopta el esquema de novela negra –que es el que mantiene en vilo al lector– e incorpora la crítica partidaria como trasfondo argumental; es posible analizar el texto desde esta perspectiva, no sólo porque cuenta con todos los elementos para ello, sino porque su autor ha sido un entusiasta del género desde sus inicios literarios, tal como se podrá comprobar en el capítulo IV de este estudio.

¹⁶ M. Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 41.

III. 2) LA NOVELA NEGRA

Respecto al origen del término “negro” para referirse a determinado tipo de texto perteneciente al género policiaco, opina José F. Colmeiro que esta calificación, importada de Estados Unidos, se introduce en Europa a fines de la Segunda Guerra Mundial, cuando la editorial Gallimard inicia en Francia la publicación de obras de autores “hard-boiled”:

norteamericanos de temática policiaca (Hammett, Chandler) y no policiaca (James Cain, Horace McCoy) bajo la común etiqueta de *serie noire* (serie negra) en aparente homenaje, por una parte, a la revista norteamericana *Black Mask* que había dado a conocer los primeros relatos *hard-boiled* de Hammett, McCoy y Chandler, entre otros, y, por otra parte, a la serie de novelas de William Irish que llevaban en su título la palabra “black” (como *The Bride Wore Black Curtain* y *Black Angel*).¹⁷

Desde las primeras publicaciones de la serie negra sus exponentes más reconocidos son Dashiell Hammett y Raymond Chandler, a quienes además se les adjudica la paternidad de un nuevo estilo policiaco cuyo héroe se encuentra lejos del infalible investigador de la novela-problema. Para algunos críticos que se han dedicado al estudio del género, como el argentino Ricardo Piglia, el origen de la novela negra se remonta al año 1926 por dos motivos:

1) Joseph T. Shaw se hace cargo de la dirección de *Black Mask pulp magazine*, fundada seis años antes por el crítico Henry L. Mencken. El nuevo editor le da a la revista una orientación bien definida en la que reúne destacados nombres como los antes mencionados. Desde un principio queda establecido el perfil de la publicación: divulgar relatos policiacos que difieran del modelo establecido por Poe y sus seguidores.

2) Se publica el relato de Hemingway “Los asesinos”, en cuyo argumento se vislumbran las reglas del juego “en el mismo sentido en que las deducciones del caballero Dupin de Poe pronunciaban toda la evolución de la novela de enigma desde Sherlock Holmes a

¹⁷ José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 56.

Hércules Poirot. Por lo demás en ese relato (...) está también la técnica narrativa y el estilo que van a definir el género: predominio del diálogo, relato objetivo, acción rápida, escritura blanca y coloquial”.¹⁸

El cuento “Los asesinos”, la historia de los dos matones que llegan a un bar para asesinar por encargo a un ex boxeador, tiene para la novela negra, según Piglia: “el mismo papel fundador que *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) de Poe con respecto a la novela de enigma”.¹⁹ Entre los rasgos que enumera el crítico destaco el de “escritura coloquial”, pues esta es una característica relevante en el análisis de la obra que me ocupa, en cuanto al término “blanca”, no hay aclaración alguna, por lo que se podría interpretar como sinónimo de una escritura llana, fluida, pues así se percibe el texto de Hemingway. La novela negra deja de lado el *cómo* del asesinato que exprimía el cerebro de los investigadores del relato de enigma y le otorga prioridad al *por qué*; en este nuevo estilo que empieza a afianzarse en los inicios del siglo XX –sobre todo a partir de Chandler– el crimen se comete por alguna razón y esa razón involucra celos, odio, venganza, envidia, y todo tipo de mezquindades propias de los seres humanos. En este aspecto, se podría decir que desde la Biblia pasando por Sófocles, Shakespeare y Dostoyevski, las grandes obras se han caracterizado por la exploración de estos sentimientos sin que por ello pertenezcan al género que me ocupa en esta investigación. La diferencia fundamental radica en que:

a) En el género policial el crimen es el tema fundamental “el corazón del asunto, el punto de partida, su razón de ser y su conclusión”.²⁰

b) El crimen no es la “excusa” para que en torno a él giren otras problemáticas que terminan siendo el centro de la obra: *Crimen y castigo*, por ejemplo, sino que es en el asesinato donde la historia inicia, se mantiene y finaliza.

¹⁸ *Op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Mempo Giardinelli. *El género negro* (v. I). México: UAM, 1984, p. 20.

Cuando en la primera mitad del siglo XX se empiezan a publicar las obras de Hammett y Chandler, el público aficionado a los relatos de enigma se vuelca a estas páginas en las que descubre que el detective ya no es un *dandy* que resuelve crímenes como si estuviera jugando una partida de ajedrez, o como si estuviera solucionando un crucigrama. En los nuevos creadores el investigador es un hombre de carne y hueso (no una máquina pensante) que tiene que vivir de ese trabajo, que pasa las tardes en una oficina sórdida esperando clientes que llegan a proponerle las pesquisas más corrientes (maridos celosos, esposas posesivas, vecinos molestos), trabajos que muchas veces tiene que aceptar aunque no le guste, porque el investigador de estas obras tiene que pagar renta, comida, medicina, etc. El mayor aporte de la novela negra al género se encuentra en la presentación de un héroe que ante los ojos del público se antoja “verosímil”, es decir, inserto en un mundo que parece real, resolviendo crímenes que se pueden encontrar a la vuelta de cualquier esquina. La violencia que presenta la novela negra le demuestra al lector que no hay “un modelo humano de criminal como imaginaba Lombroso; lo que hay son circunstancias que llevan al hombre a cometer un crimen. A cualquier hombre. A usted o a mí”.²¹ Los móviles de estos crímenes van desde el simple robo hasta refinadas estafas, y es que en la mayoría de estos relatos “la cadena siempre es económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga [...]. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen”.²²

Los conceptos que formula Piglia en su estudio sobre el género remiten a una sociedad-selva que predica el “sálvese quien pueda”; teniendo en cuenta esta perspectiva se puede leer la obra de un escritor contemporáneo como Rubem Fonseca, por ejemplo, quien apuesta al modelo de novela negra para presentar desde allí esa jungla de la que habla el crítico argentino. La violencia que presenta este tipo de narración es la que el lector vive en

²¹ M. Giardinelli, *op. cit.*, p. 28.

²² R. Piglia, *op. cit.*, p. 56.

su cotidianidad, la que lee en los periódicos; los crímenes de la novela negra tienen una razón de ser que va más allá del típico pleito por la herencia millonaria, tampoco se trata de asesinatos que están puestos allí para mostrar la astucia de un detective que los resuelve frente a una chimenea fumando pipa y leyendo las diferentes versiones de los diarios (como el caballero Dupin), o –llevado a un extremo irrisorio– desde una celda tomando mate (como el paródico héroe de Borges y Bioy Casares).

El investigador de la novela negra se caracteriza por su vulnerabilidad, es un hombre que a veces entra en la corrupción del sistema, que se involucra sentimentalmente con las víctimas, que es amigo de soplones y delatores. Muchas veces se ilustra la fragilidad de este investigador en su afición al alcohol, por ejemplo, afición a la que lo arrastra la depresión y la impotencia ante el sistema social en el que vive, lejos del infalible Sherlock Holmes, quien se inyectaba cocaína para evadirse del hastío que le producía vivir en un mundo que no estaba hecho a la altura de su incansable capacidad analítica. Las borracheras y las amargas resacas del héroe de la novela negra son creíbles porque en ellas se refleja el agobio del hombre común y corriente, el que acude a la cantina el viernes por la noche para olvidar –aunque sea un par de días– la miseria humana y el caos ciudadano en el que vive. Este héroe se caracteriza también por la soledad, no porque sea misógino o célibe, como el típico investigador del relato de enigma, sino por los sucesivos fracasos amorosos, consecuencia directa de su oficio.

Ahora bien, esto sucede cuando hay un investigador “profesional”, este papel, sin embargo, no siempre lo ocupa un detective, muchas veces lo desempeña un particular a quien las circunstancias han colocado en ese sitio, como el protagonista creado por Chesterton: un sencillo sacerdote que resuelve los más complejos enigmas; o el héroe de

algunas obras de Paco Ignacio Taibo II –cuyo oficio es el de periodista–,²³ para hablar de un tipo de literatura más cercana de la novela negra que al relato-problema que tan magistralmente desarrolló el creador del padre Brown.

En lo que se refiere a las características estructurales de la novela negra me remito a las observaciones de Tzvetan Todorov, quien señala que en la novela policial clásica el texto se divide en dos historias: la del crimen y la de la investigación, la primera concluye antes de que empiece la segunda, pero en ésta ocurre muy poco porque: “Los personajes de esta segunda historia, la historia de la investigación, no actúan, aprenden [...]. Las ciento cincuenta páginas que separan el descubrimiento del crimen de la revelación del culpable están consagradas a un lento aprendizaje: se examina indicio por indicio, pista por pista”.²⁴ La novela negra, en cambio, “fusiona las dos historias o, dicho de otro modo, suprime la primera y da existencia a la segunda. Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción [...]. No hay historia que adivinar, no hay misterio, en el sentido en que estaba presente en la novela de enigma, pero el interés del lector no disminuye por eso”.²⁵ En realidad no hay una “desaparición” completa del misterio, sino que éste pasa a tener una función “secundaria, subordinada y no central”,²⁶ porque ese sitio lo ocupa ahora el suspenso:

se va de la causa al efecto: se nos muestran primero las causas, los datos iniciales (los gánsters que preparan malignos golpes), y nuestro interés está sostenido por la espera de lo que acontecerá, es decir, por los efectos (cadáveres, crímenes, peleas). Este tipo de interés era inconcebible en la novela de enigma, pues sus personajes principales (el detective y su amigo, el narrador) estaban, por definición, inmunizados: nada podía ocurrirles. La situación se

²³ Es importante mencionar algunos ejemplos de nuestra realidad latinoamericana que le han otorgado al periodista el papel de detective. En Argentina basta recordar el nombre de Rodolfo Walsh, cuya *Operación Masacre* responde a pesquisas relacionadas con el terrorismo de Estado. En México, el periodista Manuel Buendía es asesinado cobardemente en mayo de 1984 mientras investigaba los nexos entre el narcotráfico y la Secretaría de Gobernación (cfr. Alberto Vital “Estrategias de apropiación de la realidad política mexicana y papel del héroe en *La vida misma*” en *Editions du Temps*, París, 1998, p. 210).

²⁴ “Tipología del relato policial”, *Fausto*, nº III, Buenos Aires, (marzo-abril de 1974): 4.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

revierte en la novela negra: todo es posible y el detective arriesga su salud si acaso su vida.²⁷

Para Todorov hay ciertos rasgos de estilo que comparten la mayoría de las novelas negras, como el tipo de descripciones, las cuales están “hechas sin énfasis, fríamente, inclusive cuando se trata de acontecimientos extraordinarios”, o las comparaciones que “denotan cierta rudeza”.²⁸ La referencia a la fragilidad del investigador de novela negra merece especial atención, pues en algunos casos puede que esa vulnerabilidad lo lleve a la corrupción, ya sea por dinero, venganza o poder (el comandante Villalobos en *Los errores*). De esta manera el lector se enfrenta a personajes creíbles porque así es la sociedad en la que vive. Lejos de la típica presentación maniquea, es en los tonos grises donde reside la atracción de este tipo de obras.

La mayor parte de los críticos que han estudiado la novela negra coinciden en mencionar que la violencia descrita en estas obras no responde a un morbo desenfrenado de sus autores, no se trata de ver quién exhibe mayor cantidad de sangre, se trata de entregar al lector una historia que se asemeje en algo a la realidad en la que vive, se trata de mostrar esa otra cara de la moneda que cuesta ver:

Pero que existe. Por eso nos parece pueril aquella afirmación corriente de que es bueno que la gente lea novelas de crimen, porque si lee no mata. Un absurdo, porque la violencia no está en la literatura. El crimen, puede decirse, es la vida moderna misma.²⁹

Por ello la novela negra es sólo un débil reflejo de la sociedad moderna, y es el público adicto a este tipo de lectura quien le otorga un lugar privilegiado dentro del género. El lector de novelas negras sabe que la obra que tiene entre manos muchas veces “se queda corta” en relación a la realidad en la que está inserto: los crímenes políticos, los policías

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

²⁹ M. Giardinelli, *op. cit.*, p. 30.

corruptos, los jueces comprados, las farsas mediáticas, los fraudes de todo tipo, son hechos patentes que se *parecen* a los narrados en este tipo de novelas. ¿Qué hace entonces que un lector prefiera esta literatura y no la plana roja del periódico? Es que el consumidor de novela negra sabe –al cerrar la última página del libro– que al menos “allí” los problemas planteados quedaron resueltos de alguna manera, aunque esa manera no sea la más honesta (el final de *Los errores*, por ejemplo) pero se resuelven. Sin embargo, en la sociedad “real” los acontecimientos policiales más patéticos han quedado sin ningún tipo de solución, desvanecidos y guiados a un olvido intencional por grupos que se mueven con absoluta impunidad, sino piense el lector en “Las muertas” de Juárez, en Atenco, en Acteal, etcétera. En la novela negra no hay un *happy end*, tal como lo adelanta Taibo II en el título de una de sus obras, pero al menos los acontecimientos narrados se solucionan al cerrar el libro, lejos de la jungla en que vivimos.

CAPÍTULO IV. JOSÉ REVUELTAS Y EL GÉNERO POLICIAL

IV.1) Revueltas y la nota roja (1938-1943)

José Revueltas inicia su labor periodística desde las páginas de *El Popular*, diario que bajo la dirección de Vicente Lombardo Toledano comienza a circular el primero de junio de 1938 en una versión vespertina de cinco centavos, en su primer número el periódico deja en claro cuál será su perfil editorial: “Será *El Popular* la tribuna en la cual las quejas puedan gritarse, y será también el portavoz de las ideas nobles y constructoras”.¹ Esta línea se observa en “el corrido de *El Popular*” que publica a escasos días de iniciar su circulación: “Puntualito el papelerero/lo tendrá al amanecer/pa que lo compre el obrero/antes de entrar al taller”.² En los versos se observa que este será un periódico destinado a una clase social en particular: el proletariado. Desde las primeras publicaciones es evidente que cuenta entre sus prioridades la información relacionada con el ámbito político nacional e internacional, por ejemplo: hay un abierto ataque a Diego Rivera por haber recibido en su casa a León Trotski.

En el primer número no se le otorga mayor interés a las crónicas policiacas, sin embargo, éstas adquieren relevancia a lo largo de los días, ocupando finalmente la última plana. Entre las noticias policiales que inauguran la plana roja resalta, por su carácter grotesco, el siguiente titular: “De tres hermanas se llevó un par”.³ En el número del 25 de noviembre de 1938 aparece la fotografía del reportero policial, a quien más adelante se lo identifica como a Gilberto Rod;⁴ probablemente es este reportero quien se encargara de la

¹ *El Popular*. (1 de junio de 1938): 1.

² *El Popular*. (5 de junio de 1938): 4.

³ *El Popular*. (3 de junio de 1938): 6.

⁴ Seudónimo de Gilberto Rodríguez (1909-1985). También se desempeñó en *Novedades*, *Excelsior*, *La Prensa* y *Últimas Noticias*.

página roja durante el primer año de vida del periódico. José Revueltas empezó como “ruletero”, es decir, a cubrir a los reporteros que descansaban, así lo refiere el novelista:

Bueno, yo me inicié como “ruletero” en *El Popular*. Se les dice así a los que cubren las “fuentes” de los que descansan. Entonces dije “que suave, mano, para conocer las fuentes”. Yo cubrí de todo: Hacienda, Secretaría del Trabajo, Presidencia. Hasta la nota roja. Por cierto, el director un día me encargó cambiar el estilo de la nota roja. Darle un giro literario, no sensacionalista.⁵

Es probable que Revueltas llegara a la plana roja después de laborar en diversas secciones del periódico,⁶ lo cierto es que la página comienza a tener otro tono a partir de julio de 1939, esto coincide con la aparición del primer artículo literario firmado por el autor: “‘Nombres’ y ‘Mensajes’ entre los escritores jóvenes”.⁷ En las crónicas policiacas, sobre todo las del primer año, abundan términos como “hetaira”, “fámula”, “cantinucha”, “cabaretucho”, “tabernucha”, “criaditas”, “obreritas”, “hembrita”, estas expresiones desaparecen a partir del segundo año. También se advierte que un término coloquial como “antier”, común en la plana roja, se sustituye por “anteayer”; otra particularidad del primer año es el uso de la adjetivación para referirse al criminal, por ejemplo: “Un bestial microcéfalo es detenido por la policía”.⁸ La nota describe a Ascensión J. González, un hombre que mató a otro a puñaladas, y quien, según el reportero: “responde a la descripción hecha por Lombroso, sobre el asesino de instintos”.⁹ En las notas firmadas por Gilberto Rod es común el uso y abuso de calificativos para clasificar a los protagonistas de sus crónicas,¹⁰ en esta nota se transcribe una entrevista entre el reportero y el asesino, el texto finaliza de la siguiente manera: “El hombre miró al reportero con la hipocresía de una

⁵ Ignacio Hernández, “José Revueltas: balance existencial”, en *Conversaciones con José Revueltas*, p. 177.

⁶ En una entrevista reciente Andrea Revueltas me corroboró que su padre inició la labor periodística en *El Popular* desde su inauguración. Entrevista personal, 4 de junio de 2008.

⁷ *El Popular*. Primera sección. (27 de julio de 1939): 3 y 6.

⁸ *El Popular*. (24 de enero de 1939): 5.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Hay que tener en cuenta esta característica a la hora de analizar el caso de Gregorio Cárdenas, pues este reportero inició la serie de notas que finaliza Revueltas.

bestia impotente, la ignorancia de este sujeto lo llevó a cometer crimen tan horrendo”.¹¹ El titular y la descripción del asesino responden al tono y a la terminología que Rod –quien firmaba gran parte de sus crónicas– utilizaba a menudo; la alusión a Lombroso¹² no es nueva, ya desde los primeros números se observa la influencia de esta corriente antropológica en las crónicas policíacas, esto se refleja en la columna publicada en la plana roja y cuyo título es: “Patologías del hombre criminal”.¹³

Es sumamente difícil establecer, entre las crónicas anónimas de *El Popular*, cuáles corresponden a Revueltas y cuáles no, lo cierto es que el tono de la plana roja adquiere otras características a partir del segundo año de vida del diario; es una hipótesis arriesgada aventurar que a partir de entonces las crónicas corresponden al autor de *Los errores*, sobre todo si se tiene en cuenta que Revueltas trabajaba como “ruletero”, es decir, cubriendo solamente los descansos de sus compañeros y no exclusivamente en esa sección, él mismo recuerda que cubrió “de todo”. También se debe tener en cuenta que además de Rod, redactaban la plana roja Gilberto Miranda, Rogelio Rivera y Antonio Prieto.

Esta breve presentación del diario en el que trabajó Revueltas me sirve para entrar de lleno en el análisis de las dos crónicas rojas que con seguridad redactó, puesto que son las únicas firmadas. Una de ellas corresponde al caso de Gregorio Cárdenas Hernández, un estudiante de química que estranguló a cuatro mujeres y las sepultó en el patio de su casa-laboratorio, en Tacuba.

La serie de crónicas sobre Gregorio Cárdenas en *El Popular* inicia los primeros días de septiembre de 1942: “Estrangulaba a sus amantes y luego las enterraba en el jardín de su

¹¹ *Ibid.*, p. 5.

¹² Para un estudio detallado respecto a la influencia de Lombroso en la criminología mexicana remito al libro de Antonio Padilla Arroyo: *De Belem a Lecumberri. Pensamiento social y penal en el México decimonónico*. México: Archivo General de la Nación, 2001, pp. 96-144.

¹³ *El Popular*. (11 de julio de 1938): 7-8.

casa”,¹⁴ esta nota –como casi todas las que se ocuparon de este crimen– está firmada por Gilberto Rod. Como dije antes, este reportero es pródigo en adjetivos a la hora de nombrar a los protagonistas de sus crónicas, Gregorio Cárdenas no es la excepción, en él, el reportero da rienda suelta a su imaginación, destacan entre esas denominaciones: “Landrú mexicano”, “degenerado”, “demente”, “sádico”, “enemigo de las mujeres galantes”, “torvo criminal”, “vesánico”, “El viviente personaje de Stevenson”; sin duda el adjetivo con el que corona Rod la serie de notas es el de “monstruo”, quizás debido a una declaración de la madre del asesino.¹⁵ A partir de aquí “El monstruo” es el mote que sustituye el nombre de Gregorio Cárdenas en todos los titulares referidos al caso, por ejemplo: “Ayer lloró el monstruo”.¹⁶ En esta sustitución, típica de la nota roja, se puede observar cómo el asesino es calificado de demente, de monstruo, e incluso comparado con un personaje literario, todo esto para trazar un límite entre el homicida y la sociedad “sana”. Cárdenas ocupa la mayor parte de los titulares del periódico durante casi dos meses.

El tono de las crónicas de Rod no pasa inadvertido para sus compañeros de redacción, así lo demuestra el artículo que en la primera sección del diario publica José Alvarado, y donde afirma que en el caso Cárdenas queda por averiguar “quién ha hecho más daño: ¿el desventurado asesino o los cronistas del crimen? Quién es más delincuente, ¿Gregorio Cárdenas o los criminólogos improvisados y los moralistas hipócritas y torpes que han regado sobre la conciencia del público la mayor cantidad de disparates?”.¹⁷ Alvarado habla de “fiebre imaginativa” y “lectura morbosa” entre quienes han juzgado a Cárdenas; las noticias respecto al asesino van disminuyendo a partir del texto de Alvarado, hasta finalizar con la crónica que escribe el autor de *Los errores*.

¹⁴ *El Popular*. (8 de septiembre de 1942): 8.

¹⁵ Gilberto Rod, “‘He lanzado al mundo un monstruo, pero ese monstruo es mi hijo y yo quiero ver a mi hijo’ suplica la acongojada madre del asesino”. *El popular*. (11 de septiembre de 1942): 8.

¹⁶ G. Rod, *El Popular*. (12 de septiembre de 1942): 8.

¹⁷ “Criminalidad y cursilería”. *El Popular*. (19 de septiembre de 1942): 5.

El texto de Revueltas transmite el ambiente en el que se desarrolló una discusión científica que, entre médicos especialistas, se llevó a cabo para tratar de definir la personalidad del asesino, en el texto prevalece el tono moderado del cronista, quien se refiere al acusado como a Gregorio Cárdenas Hernández, sin ningún tipo de calificativos, la atención de Revueltas parece enfocada más a los argumentos científicos que a la figura de Cárdenas. Entre sus comentarios destaca aquel que se refiere al giro que toma la discusión:

La intervención del doctor Millán tuvo la virtud de transformar la asamblea, de asamblea científica que era, en una reunión donde trató de discutirse un problema totalmente ajeno al estudio de Gregorio Cárdenas Hernández. Ya no era la cuestión de si Cárdenas Hernández resultaba un epiléptico o un esquizofrénico, sino tan sólo si el doctor Lafora debía haberle estudiado o no, “quitando oportunidades a médicos mexicanos”. Una corriente de xenofobia se dejaba sentir entre muchos de los asistentes. Parecía que el objeto principal de la reunión era, ante todo enjuiciar al propio doctor Lafora.¹⁸

La glosa habla de la participación que en el caso Hernández tuvo el médico español Gonzalo Lafora, quien residía en México en carácter de refugiado y era miembro de la Academia Mexicana de Medicina. Revueltas describe el aire xenófobo que se percibe en una reunión donde los especialistas parecen disputarse un botín, olvidándose del motivo que los congregó inicialmente. Esta escena se encuentra lejos de las que bajo titulares escandalosos había venido desarrollando su compañero de redacción. Aquí se observa un cronista mesurado que va más allá del lugar común, un hombre reflexivo que no se deja llevar por las apariencias; al reportero Revueltas le llama la atención más que el implicado en sí, la falta de profesionalismo de los “científicos” mexicanos que dejan al descubierto un nacionalismo barato.

Mucho antes de cerrar la serie de notas que sobre el asesino de Tacuba iniciara Gilberto Rod, y cuando Gregorio Cárdenas era todavía la estrella de la mayor parte de los

¹⁸ “Gregorio Cárdenas Hernández, motivo de una acalorada disputa de médicos especialistas”. *El Popular*. (21 de octubre de 1942): 8.

diarios capitalinos, Revueltas firma otra crónica cuya protagonista parece salida de su mundo ficcional: Ricarda López; una mujer que asesinó a sus dos pequeñas hijas, el reportero se limita a describir a una mujer acorralada. Para apreciar mejor el trabajo de Revueltas reproduzco primero la noticia que del mismo acontecimiento se ofrece en otro periódico, y luego su versión:

Ricarda López Rosales, sucia, desgredada, trasudando mugre llegó ayer a la Penitenciaría. No se arrepiente de haber envenenado a sus dos pequeñuelas, porque es una mujer degenerada, porque no tiene sentimientos su alma. Tipo clásico de bebedora consuetudinaria todo le parece bueno, porque quitó de sufrir a sus hijas.¹⁹

Como se puede observar, la mujer se presenta descuidada en su aspecto físico, y como una “degenerada” sin sentimientos en su alma, ya desde el titular se deja ver el vocabulario degradante para referirse a la mujer, a quien *La Prensa* llama “La hiena”, apodo que, tal como sucedió con Gregorio Cárdenas, viene a sustituir el nombre propio a lo largo de las crónicas de este diario. La versión de Revueltas es la siguiente:

Ricarda López Rosales es una mujer de pequeña estatura, ojos oblicuos, apagados, manos delgadas. Mira con profunda tristeza pero a la vez se mantiene entera, lógica, usando de la inteligencia natural que posee para producir respuestas claras, firmes y bien construidas. Mató a sus dos pequeñas hijas por desesperación, por miseria, por abatimiento, pero también por algo más, que aún no puede desentrañarse y que continúa permaneciendo en las sombras del alma oscura de Ricarda López.²⁰

En la comparación de los titulares se observa la actividad creadora de Revueltas, el autor reproduce en el título parte de la declaración de la mujer, no la califica, no la condena, deja que sean las propias palabras de Ricarda las que introduzcan al lector en su mundo sórdido y actúen, a la vez, en su defensa. Revueltas no presenta los hechos desde una perspectiva prejuiciosa, reelabora el material que tiene entre manos, lo moldea como lo

¹⁹ “La hiena que mató a sus hijas, satisfecha”. *La Prensa*. (4 de octubre de 1942): 1.

²⁰ “Nadie ha sentido lo que he sentido yo”, afirma Ricarda”. *El Popular*. (6 de octubre de 1942): 8.

haría con cualquiera de sus esquemas literarios, como resultado, el lector obtiene la versión de un reportero más cercano a la homicida que a la sociedad que la juzga:

Ricarda López no miente, no inventa coartadas, no trata de exculparse, no desea que su pena amengüe. Manifiesta, ante todo, un pesimismo inconcebible. “Pienso muy lejos –dice textualmente Ricarda–, no en lo que va a pasar mañana, sino el porvenir dentro de cincuenta años, de diez, de cinco, y siempre será igual, por eso maté”.²¹

Las palabras que Revueltas le atribuye a la mujer (textuales) son una muestra de su trabajo literario, el giro “pienso muy lejos” no aparece en el mismo testimonio reproducido en otros medios periodísticos,²² y se asemeja más a una frase revueltiana que al vocabulario simple de una mujer como Ricarda. Revueltas se coloca una vez más del lado de sus antihéroes, como lo había hecho ya en sus primeros escritos, influido por las lecturas de Dostoyevski: Ricarda es Raskolnikov y es Sonia; el reportero trata de ahondar en el alma de los desposeídos de la Tierra, tal como lo hace con cada uno de sus personajes. Llama su atención el pesimismo de la mujer, al que califica de “inconcebible” y para mejor ilustrarlo escribe parte del interrogatorio ante el juez a quien la mujer responde que ella “no sabe tener esperanzas de nadie”, el magistrado le hace notar que “tiene un concepto negrísimo de la existencia”, palabras a las que Ricarda contesta con un resignado “Sí, señor”.²³

Una mujer sin esperanzas, que mata porque ve en sus hijas la prolongación de su historia de miseria y hambre, y a quien Revueltas no juzga porque sabe que detrás de ese drama se esconde una problemática más compleja que involucra a toda una sociedad. Nadie pregunta por el padre de las niñas asesinadas, y respecto al progenitor del hijo que está esperando, la mujer responde que éste desapareció en cuanto se enteró del embarazo,

²¹ *Idem.*

²² *La Prensa* transcribe de la siguiente manera las palabras de Ricarda: “Es que soy muy adelantada. Pienso en lo que va a pasar dentro de cincuenta años”. (“Dejará vivir al hijo para que la juzgue”, 6 de octubre de 1942: 16).

²³ *Idem.*

¿hasta dónde le cabe a Ricarda *toda* la culpa de tamaño crimen? Esto lo comprende muy bien el reportero Revueltas, inserto como estaba en una realidad que dejaba ver, en toda su obscenidad, una sociedad en decadencia. La plana roja del periódico en el que trabajó Revueltas hacia fines de la década del treinta es una muestra clara del ambiente que se vivía en la ciudad de México como consecuencia del hacinamiento, la ignorancia y la falta de higiene de los barrios que empezaban a rodear el centro metropolitano. Esta situación no era exclusiva del siglo XX que empezaba a florecer, ya en las últimas décadas decimonónicas la ciudad mostraba una clara división, pues “según Antonio Prieto, la ciudad estaba dividida en dos subciudades que se distanciaban cada vez más: una era la ‘ciudad de Los Desdichados’ y la otra la ‘ciudad de Los Palacios’. La primera se localizaba al Oriente y la segunda se extendía hacia el Poniente”.²⁴ El oriente aportaba prácticamente toda la plana roja a los diarios capitalinos; este es un sitio privilegiado en la geografía de *Los errores*: “No había duda en considerar que en el oriente de la ciudad, donde sobresalía San Lázaro, se veía la peor miseria física y la degradación moral. Ahí se mezclaban los basureros pestilentes con hombres de cabello greñudo y polvoriento”.²⁵

La crónica de Revueltas es un testimonio lúcido del ambiente que se vivía en la “ciudad de los desdichados”. La pobreza de Ricarda, la falta de un empleo que le permitiera darle una vida digna a sus hijas, su falta de educación y la irresponsabilidad masculina frente a la paternidad, son los eslabones sueltos de una cadena de miseria humana que se refleja en las planas rojas de los diarios: grupos de leprosos hacinados en colonias sórdidas; fetos arrojados a los basurales; mujeres víctimas de abortos clandestinos; hombres alcoholizados; ancianos muertos de hambre en plena vía pública. Todo ello, en medio de una urbe que crece de manera vertiginosa y atrae así a las múltiples “vidas infames”. Revueltas ha sabido captar en la crónica de Ricarda López la fragilidad

²⁴ A. Padilla Arroyo, *op. cit.*, p. 81.

²⁵ *Idem.*

humana frente a una situación límite, hay en este escrito una transformación literaria que supera la mera nota roja; el cronista es un observador que trasmite, sin disimulo, su simpatía por esa orilla que, desposeída de todo, espera en vano la mirada de los otros.

El trabajo de Revueltas en la plana roja termina con la obtención del Premio de Literatura por *El Luto humano* en 1943,²⁶ a partir de entonces sus colaboraciones para *El Popular* adquieren otras características; en abril de ese año hay una breve presentación que se encarga de anunciar la serie de notas que sobre la erupción del volcán Parícutín redacta el joven cronista: “A partir de mañana *El Popular* publicará una serie de tres reportajes – escritos por nuestro redactor José Revueltas e ilustrados con fotografías de Francisco Mayo– que bien pueden considerarse como capítulos antológicos del periodismo nacional”.²⁷ Se deben considerar, dentro de la página roja, las dos crónicas aquí presentadas, puesto que son las únicas que llevan la firma del novelista y, aunque él haya declarado que a veces redactaba la plana completa, no hay manera de determinar con exactitud cuáles le pertenecen a él y cuáles a los otros redactores que, como ya dije, eran varios.

De los dos casos que cubre Revueltas el más famoso es el de Gregorio Cárdenas. En una lectura detallada de la plana roja desde el primer número de *El Popular* se pueden observar los crímenes más horrendos, sin embargo, el estudiante de química acapara la exclusividad por casi dos meses, ¿a qué se debe esto? Gilberto Rod, quien inicia la serie de notas, se refiere siempre al “monstruo”. La clave para entender la sensación que causa el estrangulamiento y la sepultura de cuatro mujeres está en la condición del asesino:

²⁶ El Premio se le otorgó en enero de 1943, esto se deduce de la “Carta a José Revueltas” que por este motivo publica José Mancisidor: “Mi alegría es enorme. Su victoria, sobre múltiples competidores, revela que usted, uno de los nuestros, ha sido mejor que los demás. Que su novela, revelando a los jurados o recordando a los jurados, un mundo que muchas gentes quieren ignorar y una realidad histórica a la que atemorizadas vuelven las espaldas, tuvo y tiene la calidad artística necesaria, para hacer de ella, fundamentalmente, una obra de arte, una obra de arte al propio tiempo que un documento histórico” (*El Popular* 22 de enero de 1943: 5). Este dato me ha sido corroborado por Andrea Revueltas. Entrevista personal, 4 de junio de 2008.

²⁷ *El popular*. (8 de abril de 1943): 1. Estos textos se encuentran reunidos en *Visión del Parícutín y otras crónicas y reseñas*. México: Era, 1986, pp. 15-25.

Gregorio Cárdenas es un joven de clase media, con educación, muy diferente a los personajes del bajo mundo a cuyas vidas míseras estaba acostumbrado el cronista. Esto se puede ilustrar con la crónica del 14 de septiembre de 1942²⁸ cuyo título reza: “La madre del monstruo se negó a abrazarlo”:²⁹

Habló después el Monstruo, de música, pintura, literatura y poesía. Expresó que tiene predilección por la música y literatura clásicas. Particularmente, le gusta mucho la ópera; y dijo que jamás ha faltado a ninguna temporada de ópera. Agrega que hizo estudios de orfeón, de violín y de piano; y que en su adolescencia hizo versos románticos. Habló también, con entusiasmo de la música de Strauss, y expresó que sus vals representaban una ensoñación de la Viena de antes. Se refirió con vigor y precisión a *La vorágine*, la formidable novela de José Eustaquio Rivera. Hizo un elogio de Rubens y otros célebres pintores.³⁰

El reportero cree conveniente introducir los comentarios relacionados con las preferencias literarias y musicales de Cárdenas porque constituyen una “novedad” dentro del perfil de los criminales a los está acostumbrado reseñar. El asesino de Tacuba no se parece al usual, por ello causa sorpresa su capacidad para hablar de literatura, música y pintura. Las notas que cubrió Rod sobre otros asesinatos tenían como protagonistas a hombres analfabetos, que vivían sin el menor interés por nada que no fuera más allá de su ración diaria de alcohol; vidas míseras que mataban por simples celos, por hambre o por venganza, en eso, también Cárdenas se sale del común: el estudiante de química mataba por placer, por el sólo hecho de hacerlo. Estas características hacen que Gregorio Cárdenas pase a ser el antihéroe favorito, el público se deja llevar por crónicas como las de Rod, donde se lo presenta como un ser extraordinario que “Ante el grabado de un Cristo, en el

²⁸ Aunque esta nota no está firmada es evidente que es de Rod, los días anteriores había escrito: “Ayer lloró el monstruo”. Nota de Gilberto Rod (12 de septiembre de 1942): 8; “El monstruo se transforma”. Nota de Gilberto Rod (13 de septiembre de 1938: 6). Además, es Rod quien comienza a utilizar este mote para referirse a Gregorio Cárdenas.

²⁹ *El Popular*. (14 de septiembre de 1942): 7.

³⁰ *idem*.

interior de su celda (...) ora ‘tratando de conseguir el perdón divino’”.³¹ Cárdenas es un hombre astuto que saca provecho de la situación y declara que no recuerda nada de lo que hizo porque posee una doble personalidad, es su “otro yo” quien cometió los crímenes.

El caso de Gregorio Cárdenas sobresale entre las crónicas rojas de los años cuarenta porque su perfil no encaja con las características de los homicidas “comunes”, el personaje se adelanta (valga la salvedad) al prototipo criminal que protagonizará gran parte de la narrativa policiaca de fines de siglo XX, quien, más que repulsión inspira admiración, como el asesino de *Seven*,³² o Aníbal Lecter, por ejemplo, cuya inteligencia se asemeja, e incluso aventaja a la del detective. En palabras de Carlos Monsiváis este caso debe su resonancia a “la ciencia, el circo, el aprendizaje nacional del vocabulario psicoanalítico (gloriosamente mal aplicado), el júbilo ante un Jack el Destripador de México, el teatro, el morbo, el hallazgo del filón noticioso, y el sentido escénico de Goyo”.³³

Lo interesante es que Revueltas haya firmado la nota que pone fin al caso dentro de la plana roja del diario; este punto final, sin ningún tipo de juicios sobre el reo, es una muestra más de la capacidad analítica de quien vivió la crónica policiaca como el cuaderno de ejercicios que conjuga lo peor del ser humano, y lo mejor del narrador.

³¹ G. Rod, “El cuádruple asesino de Tacuba es la viviente demostración del brutal complejo de Mr. Hyde”. *El Popular*. (9 de septiembre de 1942): 8.

³² Anthony Bruno. Barcelona: Ediciones B, 1996. La novela fue llevada al cine con el título *Pecados Capitales*.

³³ *Los mil y un velorios*. México: Alianza/Conaculta, 1994, p. 24.

iv.2) NOVELA NEGRA EN *LOS ERRORES*

En este capítulo me propongo analizar *Los errores* a la luz de la novela negra. La trama parece simple: el padrote apodado El Muñeco se propone robar a un prestamista con la complicidad de un enano a quien esconde en una maleta. Es destacable la forma en que el narrador introduce desde las primeras líneas la tesis de la novela, al decir que “Dentro de algunos minutos comenzarían todas las cosas, sin que ya nadie pudiera detenerlas” (p. 9), está hablando de la serie de errores que confundirán dos historias aparentemente distintas: la policial y la política. A lo largo de la tesis haré referencia a la historia política cuando sea necesario, pues los hilos se confunden y los enredos de una historia repercuten en la otra.

Una vez ubicados en el espacio (el hotel) y el plan de la acción (el robo), el narrador hace una detallada presentación de los personajes de las dos historias, dilatando el momento del delito. El tiempo “real” que pasa el enano dentro de la maleta es de aproximadamente una o dos horas hasta el momento del crimen; sin embargo, el lector tiene la sensación de que ha pasado un siglo. El manejo del suspenso y la postergación del delito es un elemento clave para la novela policiaca.

Otra de las características de la novela negra es la violencia, en esta obra sirve para mostrar el ser alienado, todos los personajes recuerdan pasajes de sus vidas que muestran lo peor de sí: Lucrecia, Mario, *Elena*, don Victorino, Olegario, ni siquiera el refugio en la adolescencia es remanso para estos seres atormentados. Mario recuerda su afición de adolescente: esconderse en las azoteas para ensayar la puntería. Entre esos recuerdos aparece la imagen de su madre asesinada de un balazo en el pómulo, y el asesino es el propio Mario; Lucrecia recuerda el abandono de su madre y la terrible muerte de su padre; los recuerdos de la niñez y la juventud de don Victorino están llenos de crueldad. Las

relaciones entre los personajes son realmente sórdidas, en la significación del término que lo propone como “lo impuro, indecente y escandaloso//mezquino y avariento”.³⁴

Las descripciones frías, incluso tratándose de acontecimientos extraordinarios y los comentarios cínicos, comunes al género,³⁵ abundan en esta obra. Para nombrar sólo uno baste la escena en la que Olegario encuentra el cadáver del viejo prestamista:

El cuerpo estaba ligeramente boca abajo, la cabeza vuelta sobre el hombro, el mentón hacia lo alto, rígido, y eran los dedos de esa mano derecha, sobre cuyo brazo yacía el cuerpo, lo que arañaba la sangre apenas de un modo perceptible, con la timidez de un ratoncillo (p. 227).

Otros acontecimientos semejantes son: el inicio en la prostitución de Lucrecia, la iniciación sexual de su hijastro, su experiencia como hija de una prostituta, la golpiza que le proporciona Mario, el escape de Olegario por las cloacas, la actuación de don Victorino durante la Revolución, pero sobre todo el final del enano, quien es arrojado al canal de desagüe dentro del veliz. El padrote acompaña este acto con gran cinismo en sus comentarios.

El móvil de los personajes es el dinero: dinero busca el padrote para darle otra vida a Lucrecia, dinero ambiciona el enano para escaparse junto a Mario, dinero amasa don Victorino sin importarle demasiado la usura, dinero que con el ascenso y la carrera política persigue Villalobos. Siguiendo este razonamiento aquí todo está “podrido” y la ciudad se transforma en el terreno del “sálvese quien pueda”. Deténgase el lector en la sutil recreación que hace aquí Revueltas del dicho popular que reza “el que le roba a un ladrón tiene cien años de perdón”. En la novela, Mario es el ladrón que le roba a otro ladrón (el usurero) y al final no obtiene cien años de perdón pero sí algo semejante: su libertad y un trabajo en la policía: irónico final nada alejado de la realidad.

³⁴ *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, s.v. *sórdido*.

³⁵ T. Todorov, *op. cit.*, p. 4.

Hasta aquí he presentado algunos elementos que me permiten iniciar el análisis de novela negra como el hilo conductor en la trama de *Los errores*, mientras que en el trasfondo tiene lugar otra historia paralela: la política. Los acontecimientos de ambas se rozan a lo largo del texto y se terminan uniéndose en el epílogo titulado “El nudo ciego”. Allí se obtiene la libertad del padrote y la sentencia de Olegario Chávez, en un magnífico trueque donde queda al descubierto la corrupción policial y política: Olegario, militante opositor a los dogmas, es traicionado, acusado y sentenciado cual Cristo rojo, mientras que el bárbaro de Mario Cobián obtiene un “premio” a su desempeño dentro de una sociedad corrupta.

La novedad que aporta hablar de estructura policial en *Los errores* consiste en observar cómo el autor adopta este género y hace de él un minucioso uso explícito que ya había bosquejado en sus anteriores obras, en las cuales afirmaba que se servía del mismo. *Los errores* es la presentación de un mundo miserable, de personajes que se mueven en lo profundo de una ciudad descompuesta. A esta historia del hampa le superpone el autor otra historia paralela, pero los personajes cruzan sus destinos y de esta forma tejen un laberinto de errores en el que se hace difícil encontrar la salida, puesto que, como afirma el intelectual Jacobo Ponce: “El hombre es un ser erróneo; un ser que nunca terminará por establecerse del todo en ninguna parte: aquí radica precisamente su condición revolucionaria y trágica” (p. 78).

El uso del género negro en *Los errores* le da a Revueltas la clave para insertar de trasfondo una historia política nada alejada de las “jugarretas” de los bajos fondos. La sensación que le queda al lector es que los jefes del partido actuaron igual o quizás peor que el lumpemproletariado que desfila por estas páginas. Esta estructura que superpone dos historias como hilos paralelos que por momentos se enredan, constituye un acierto literario que el escritor no había desarrollado en otros textos. El lector que exige Revueltas es un

lector atento a los indicios que se acumulan a lo largo de las dos tramas, dispuesto a llenar los vacíos de información que el narrador se encarga de diseminar en el texto. El juego con el tiempo, el suspenso y la tensión creada hasta el momento del asesinato es una técnica que el novelista despliega con soltura.

Una de las “fallas” que la crítica destaca es la falta de credibilidad de ciertas situaciones. En este aspecto no se debe confundir “veracidad” con “verosimilitud”; la veracidad se refiere hechos reales, la verosimilitud es lo plausible dentro del universo planteado por una obra. Para Todorov lo verosímil tiene dos posibilidades de interpretación: 1) el sentido inocente que es su relación con la realidad, y 2) el sentido que le otorgan Platón y Aristóteles, es decir, la relación del texto particular con otro texto general y difuso, que se llama opinión pública, “dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad”.³⁶ Roland Barthes llama a lo verosímil “el efecto de realidad”.³⁷ Considero que el concepto de verosimilitud se cumple en la mayor parte de la novela; salvo el ejemplo de “El ángel sucio”, el resto es absolutamente verosímil dentro del universo descrito en *Los errores*. En todo caso, si la verosimilitud es cuestión de estilo, como sostiene Raymond Chandler,³⁸ en Revueltas funcionan historias que en manos de un principiante tal vez estarían destinadas al fracaso.

³⁶ Tzvetan Todorov, *et. al.* “Introducción”. *Lo verosímil*. Bs. As.: Tiempo Contemporáneo, 1973, p. 13.

³⁷ *Ibid.*, p. 95.

³⁸ En: Daniel Link, *op. cit.*, p. 41.

iv. 3) LA NOTA ROJA EN LA OBRA

Carlos Monsiváis escribe que el origen de la nota roja en México se debe buscar entre los autores de corridos y grabados, arte en el que destaca José Guadalupe Posada (1852-1913): “En *La Gaceta Callejera*, Posada transforma hechos de la naturaleza social en ‘sensaciones’, en aquello ‘tan real’ que es inverosímil, tan cercano a nosotros que sólo si el arte o el escándalo lo transfiguran, advertimos su definitiva lejanía”.³⁹ Si se hace un recuento de los títulos de las obras de Posada se puede observar la presencia de lo que hoy en día se conoce como nota roja, destacan entre esos títulos: “Antonio Sánchez, que se comió a sus hijos”; “Infame hija que da muerte a sus queridos padres”; “Mujer que mata a sus pequeños hijos”; “Un hijo que mata a su anciana madre”; “Asesinato del señor cura”.⁴⁰

Asimismo se deben tener en cuenta las llamadas “causas célebres”, un tipo de narración generalmente publicada por los juzgados. En México también tuvieron lugar las causas célebres, un ejemplo es el trabajo que edita y prologa Enrique Flores titulado *Causa célebre contra los asesinos de Florencio Egerton y doña Inés Edwards*.⁴¹ El 27 de abril de 1842 el paisajista inglés Egerton y su compañera, Inés Edwards, fueron asesinados en Tacubaya. El doble crimen adquiere gran interés por tratarse de personas reconocidas y por las características del hecho: la mujer estaba embarazada, los homicidas la violan y luego la apuñalan. Una vez que se captura a los culpables no sólo se vislumbra la sordidez de sus propias vidas sino también la de sus esposas, quienes los encubrieron por temor a las amenazas e incluso se prestaron a lavar la ropa ensangrentada que la noche del crimen se encontraba en poder de los hombres. Enrique Flores no duda en calificar este hecho como el primer relato policial de la narrativa mexicana.

³⁹ *Op. cit.*, p. 8.

⁴⁰ Luis Cardoza y Aragón. *José Guadalupe Posada*. México: UNAM, 1963.

⁴¹ México: UAM-INBA, 1988.

La obra de Thomas de Quincey *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827), es un juego irónico que plantea las posibilidades estéticas del morbo en busca del asesino ejemplar: aquel que debe “crear” un crimen como si se tratara de una verdadera “obra de arte”.

Michel Foucault⁴² establece la relación entre algunos escritos vigentes durante el siglo XVIII –que mucho aportan a la crónica periodística– y el desarrollo sistemático del control social. El autor se refiere aquí a la existencia del género “últimas palabras del condenado”, por medio del cual la justicia se proponía que la víctima confesara por sí misma sus crímenes con el propósito de legitimar el castigo. El efecto, sin embargo, fue adverso: “el condenado se encontraba convertido en héroe por la multiplicidad de sus fechorías ampliamente difundidas y, a veces, la afirmación de su tardío arrepentimiento”.⁴³ El criminal del que habla Foucault es el que adquiere fama gracias a las llamadas “hojas sueltas” y las gacetillas: “Si estos relatos pueden ser impresos y puestos en circulación es porque se espera de ellos un efecto de control ideológico. Pero si son acogidos con tanta atención, si forman parte de las lecturas de base de las clases populares, es porque en ellos no sólo encuentran recuerdos sino puntos de apoyo”.⁴⁴ Estas existencias son las que el mismo Foucault llama “vidas infames”, y que el investigador argentino Daniel Link compara con las vidas de santos, pues ambas: “narran una personalidad a partir del ‘ser’. Expresamente, el santo y el infame son lo que son y por eso les pasa lo que les pasa. El ser determina los acontecimientos de sus vidas y del ser no se escapa”.⁴⁵

Como se puede observar muchos son los aportes que han ayudado a configurar la llamada nota roja: desde el grabado, el corrido y las gacetillas hasta las causas célebres. La línea editorial del periódico mucho tiene que ver con la significación que se le otorga a los

⁴² *Vigilar y Castigar*. México: Siglo XXI, 1987, p. 79.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁵ *El juego de los cautos, op. cit.*, p. 87.

acontecimientos policiales más relevantes, de esta manera se puede hablar de “prensa amarilla”, cuyo estilo se denomina frecuentemente “sensacionalista”. En estos casos la clave es la constante transformación de los actos verbales y mentales en actos físicos, preferentemente violentos, las crónicas de este tipo son en general de interés popular:

Quizás, quienes por sus precarias condiciones de vivienda, trabajo y salud están cotidianamente en contacto con la muerte, necesiten esa cuota como reaseguro de que, por el momento, están a salvo; quizás el hecho de que lo aberrante se refiera a las circunstancias de la vida de otro, tranquiliza al lector que, de este modo, se siente dentro de la “normalidad”.⁴⁶

El autor del que me ocupó en esta tesis trabajó como reportero de nota roja, por lo tanto tuvo experiencia directa con la configuración de la crónica policiaca. En *Los errores*, la nota roja es relevante. La primera mención tiene que ver con el asesinato de la madre de Mario Cobián; el narrador introduce este comentario respecto al presunto asesino: “Los periódicos habían puesto en claro que era el amante de la difunta, que ambos se entrevistaban en aquel mismo departamento donde se cometió el homicidio, que el hombre era casado y ella viuda con un hijo, y que este pobre huérfano se llamaba Mario Cobián” (p. 29). Los “datos” dejan ver que estamos ante una nota roja, pues la apelación a la moralidad de las personas involucradas es común en este tipo de prensa, aquí, además de “informar” respecto al crimen, “se deja en claro” la relación clandestina de los protagonistas y se apela –con evidente sarcasmo por parte del narrador– a la nueva condición del hijo de la víctima y verdadero asesino: un “pobre huérfano”.

La presencia del periódico forma parte de la ciudad-caos que se representa en la obra, el narrador se detiene en ese “pregón largo y cantado” como parte de un mundo donde el lumpen, el dogma partidario y la conciencia de clase conviven en un enredo que mucho se asemeja al caótico cambalache del tango: “El peculiar voceo de los periódicos en la ciudad de México, con una entonación lastimera y una especie de desmayo en las sílabas

⁴⁶ Ana Atorresi. *Los estudios semióticos*. Buenos Aires: CONICET, 1996, p. 194.

finales hecho para sustituir una vocal por otra, indolentemente: *Grafeco-Noticiees*, entre *e* y *a* (por *Gráfico* y *Noticias*), con un ligero modular casi cínico” (p. 80, las cursivas son de Revueltas). Esta vaga mención al periódico desde las primeras páginas toma fuerza junto a los acontecimientos policiacos narrados a lo largo de la trama. Recuérdese que el comandante Villalobos inicia una “arrolladora campaña anticomunista de prensa” (p. 327), cuyo objetivo es desestabilizar un gobierno con tendencias “izquierdistas”.

La nota roja se encarga de que los comunistas por un lado, y los fascistas por otro, se enteren del crimen de don Victorino, punto de unión entre la historia política y la policiaca. El siguiente listado muestra las diversas alusiones a la prensa amarilla dentro de la novela:

- 1) Avaro de La Merced asesinado por un líder comunista.
- 2) Los comunistas desatan una vasta campaña de terror. La primera víctima un hombre de negocios de La Merced.
- 3) Señálese como presunto autor del horrendo crimen de La Merced al líder comunista Olegario Chávez (p. 330).

Respecto a estos comentarios de prensa el narrador agrega que en el puesto de periódicos donde se encontraba, Nazario pudo advertir que: “con diversos titulares, pero a ocho columnas, en todos los diarios aparecía la noticia del asesinato de don Victorino en el tono y con la tendencia sugeridos amablemente a los reporteros por el comandante Villalobos” (p. 330). Aquí se puede ver el tono ideológico que alcanza la crónica gracias a la “amable sugerencia” del comandante Villalobos, la noticia adquiere otras características, no se trata de una simple crónica policiaca, es una verdadera nota “roja”, y no precisamente por el color de la sangre. En un análisis de los titulares se puede observar que:

En el ejemplo 1 el participio refuerza la pasividad del sujeto, de esta manera la atención recae en el agente activo de la oración: un líder comunista.

En el ejemplo 2, la acción aterradora es exclusiva de los activistas y don Victorino es la *víctima*, nótese aquí el irrisorio uso del eufemismo, pues el viejo pasa de vulgar usurero a ser un “hombre de negocios”.

El ejemplo 3 suprime la alusión a la víctima y atrae la atención sobre el “autor”, pues, a diferencia de los otros, este titular le otorga nombre y apellido al presunto culpable, es decir, individualiza al verdugo, quien además es “un líder” comunista; aquí se observa el típico titular de prensa sensacionalista respecto a aquellos crímenes que permanecen en la memoria colectiva por sus características particulares, esto se observa en la supresión del principal protagonista (el muerto), y la referencia al lugar del hecho: La Merced. El acto adquiere las dimensiones que lo hacen único por “horrendo”, el lugar reemplaza a la víctima, es la referencia obligada que ha de regir el código lingüístico popular cada vez que el tema salga al cruce: en las conversaciones de las señoras en el mercado, de los obreros durante el receso, de los muchachos en los recreos.

En la cita que analizo aquí hay una importante mención a las características de los titulares. El narrador dice que Nazario advirtió los diversos titulares “*pero a ocho columnas*” (la cursiva es mía). Los titulares se diferencian de acuerdo al estilo propio de cada periódico; sin embargo hay algo en lo que coinciden: el tamaño de la noticia, la conjunción adversativa que introduce el narrador deja ver cierta experiencia en el trabajo periodístico, pues no interesa tanto la repetición de la noticia en los diferentes diarios, sino el tamaño que le otorgan a la misma (ocho columnas) y que se refiere a la importancia del asesinato como “el” acontecimiento del día. Otra referencia importante respecto a la nota roja es cuando el supuesto asesino se entera de que la muerte del usurero se les adjudica a los militantes comunistas:

Siniestra campaña de asesinatos inician los comunistas. La primera víctima, un usurero millonario de La Merced, asesinado con infame lujo de escalofriante crueldad.

El cadáver de don Victorino, tal como lo había visto Olegario unas horas atrás, era expuesto al público en una foto de cuatro columnas, junto a la información del crimen. (p. 304, la cursiva es de Revueltas).

Esta diagramación es típica de la crónica policiaca, la foto del cadáver se “expone” al público con morbosidad; en la nota roja la vida privada adquiere características de circo romano, no hay lugar para el pudor y los cuerpos se muestran en toda su decadencia y obscenidad, cuanto más aberrante es el crimen mayor el despliegue fotográfico. El ejemplo actual en México se puede observar en las crónicas que cubren las noticias respecto a los ajustes de cuentas entre narcotraficantes, estos “estilos” van desde usar los cuerpos como “notas de mensaje” para los delatores, hasta la decapitación grupal de los mismos, todas estas fotografías se despliegan en las portadas sin el mínimo rubor por parte de los editores, y se observan con absoluta indiferencia por parte de los lectores.

En la nota roja que Olegario lee en el café de los chinos hay un juego lingüístico que concentra términos antagónicos, pues “desde el punto de vista del diseño el titular es un paratexto que se superpone al texto y que en general, del mismo modo que la composición, refuerza las significaciones lingüísticas”.⁴⁷ Aquí, la palabra “comunistas” se mezcla con otras como “usurero”, “millonario” y “lujo”. ¿De qué otra manera se puede transformar un crimen vulgar en un acto político sino es usando para ello la diferencia de clase que los supuestos involucrados proclaman como base ideológica? De esta manera, la clase popular –la principal consumidora de crónicas policiacas– es inducida a pensar que el móvil del crimen es el odio que los comunistas sienten por las clases acomodadas; sin embargo, los verdaderos asesinos del avaro pertenecen al lumpemproletariado y son usados por el poder.

Si *Los errores* se refiere desde sus primeras páginas a los periódicos es porque éstos son “una parte de las instituciones ideológicas de una sociedad” que tienen “el papel de

⁴⁷ A. Atorresi, *op. cit.*, p. 164.

proporcionar información por lo que tienen también un papel ideológico fundamental, porque toda información implica teoría o ideología”.⁴⁸ El narrador se vuelve hacia los titulares de los diarios, menciona de manera explícita el juego amarillista inducido y desvía la atención del lector ficticio (por medio de la nota roja) hacia el nombre sugerido por la policía: Olegario Chávez, militante comunista, tenedor de libros del viejo asesinado y principal implicado; el crimen mediocre de nota roja pasa a ser entonces un crimen político detrás del cual se esconde un “complot” para desestabilizar la sociedad; los comunistas son señalados como seres despiadados, autores de “una serie de crímenes” cuya primera víctima es don Victorino. Hay aquí una muestra del manejo ideológico por parte de los organismos de poder.

En el epílogo la nota roja también se hace presente, esta vez para mostrar la actitud del partido respecto al acusado, pues el buró político había aprobado “una declaración pública, ya entregada a la prensa, en relación con el asesinato del usurero de La Merced, en la que el partido negaba la existencia de vínculo alguno con Olegario y no se hacía responsable de las actividades delictuosas en que pudiera estar comprometido ‘dicho sujeto’” (p. 339). Hacia el final de la obra el nudo que se ata en relación con el asesino del usurero tiene que ver con desvincular el crimen de la política, entonces el militante Olegario pasa a ser para sus camaradas un “sujeto” más del montón. Aquí también se hace mención al crimen de La Merced: “Ismael detuvo la mirada –ya sin querer leerlo por centésima vez– sobre el escandaloso titular del periódico del mediodía que aún estaba extendido encima de la mesa sin que ninguno de los participantes en la reunión se lo hubiera llevado, cosa extraña. *El líder comunista Olegario Chávez, convicto del crimen de La Merced*” (p. 340, la cursiva es de Revueltas). De esta manera hay un cierre circular en referencia a la nota roja en la novela, referencia que se origina en las primeras páginas con

⁴⁸ Roger Fowler, *et. al. Lenguaje y Control*. México: FCE, 1983, p. 210.

la noticia del crimen de la madre del padrote y con aquel grito “lastimero” de los voceadores de diarios. Como se puede observar hasta aquí, la crónica policiaca juega un papel significativo en la obra.

En su estudio semiótico de la crónica periodística, la crítica argentina Ana Atorresi diferencia la prensa “seria” de la “amarilla”. La autora recuerda que en el primer caso las noticias policiales “ocupan menor superficie redaccional que en los diarios populares y son confinadas a una sección (‘policía’ o ‘policiales’)”. En los diarios sensacionalistas “no se ubican en una sección diferenciada. Tienen en general títulos desplegados, extendidos y contrastantes [...]. Cuando están acompañados de material fotográfico, éste consiste en fotos-choque cuyos epígrafes anclan el significado de lo aberrante del acontecimiento fotografiado”.⁴⁹ Esta representación, la de la prensa amarilla, es la que usa Revueltas en su sexta novela, de esta manera se sirve de la nota roja para que las dos tramas paralelas que configuran la obra terminen uniéndose. Los dos mundos presentados en *Los errores* se rozan y conviven allí donde todo está permitido: la nota roja, pues es el sitio donde prevalece la amoralidad, la pasión desmedida que lleva al asesinato (amoroso, político, religioso), la venganza y la ceguera fugaz que sólo en segundos pueden hacer del santo el infame.

La crónica policiaca es, en esta novela, la vitrina-espejo de una sociedad caótica que exhibe, revueltos en el mismo lodo, a los criminales vulgares, a los “de guante blanco”, a los dogmáticos partidarios, a los victimarios-víctimas y a los idealistas entregados. La insistente referencia a la prensa –a determinado tipo de prensa–, es un llamado de atención que apuesta al análisis reflexivo de los mecanismos de poder que se esconden detrás de la llamada “opinión pública”, el autor utiliza la nota roja como modelo porque es allí donde se manifiesta el hombre en toda su miseria y porque tal como afirma

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 185.

Daniel Link: “Frente al registro sin sentido de la burocracia, frente a las extraordinarias vidas infames o santas, el caso policial pregunta qué es la vida de un hombre para llevarlo al crimen (como víctima o como victimario) y qué desarreglos se han producido en su destino para sacarlo de un lugar y ponerlo en otro”.⁵⁰ Resulta interesante el juego que propone la novela en este aspecto, puesto que los lectores ficticios de la plana roja han quedado “informados” del crimen del usurero y de los motivos del mismo, incluso el “culpable” del asesinato recibirá su condena (historia oficial). El lector real, como oyente del narrador/delator (véanse los conceptos de P. Fabbri en el siguiente apartado) conoce los verdaderos acontecimientos y sólo le queda el triste papel de cómplice en una sociedad “que no huele bien” (como afirma Chandler), pero es en la que usted y yo vivimos.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 88.

iv. 4) SECRETO Y DELACIÓN

El tema del secreto es fundamental para el género policiaco pues está intrínsecamente ligado a la delación. En su libro *Táctica de los signos*, Paolo Fabbri sostiene que “Desde el momento en que uno jura compartir un secreto se convierte en alguien capaz de traicionarlo”.⁵¹ Para Fabbri el traidor por excelencia es el narrador, pues “no habría narración si no hubiera traidores” (p. 18). El narrador/traidor de *Los errores* deja algunos blancos de información respecto a la trama de la novela, quizás uno de los principales es abandonar a la imaginación del lector la manera en cómo Mario y el enano planean el robo al usurero. La acción se inicia con los personajes ya instalados en el hotel, allí principia la trama policiaca, hemos de suponer entonces que los cómplices estaban al tanto de “todos” los movimientos del viejo, quizás la pareja, como en una de las crónicas de *El Popular*,⁵² lo había seguido durante varios días.

En esta novela la serie de delaciones tiene que ver con la serie de errores que cometen a lo largo de la trama los protagonistas de las dos historias. Los errores de unos y otros tienen el efecto de un dominó, la caída de una pieza arrastra otra, y otra y otra. El primer secreto que se menciona se refiere a Mario Cobián, éste se ha apropiado de una falsa identidad: la de un agente viajero; sin embargo el secreto que debe guardar con suma cautela se refiere al contenido de una de las maletas que lleva consigo, pues allí dentro viaja *Elena*, quien luego se convierte en el asesino del usurero. La discusión que mantienen los personajes durante su permanencia en el hotel pone en peligro los propósitos del robo. Propósitos opuestos, por cierto, pero que dentro de las primeras líneas del relato constituyen el motivo oculto por el cual cada uno de los involucrados comete el delito: por un lado, el padrote quiere darle “otros aires” a Lucrecia, y por otro, el enano piensa que

⁵¹ Barcelona: Gedisa, 1995, p. 18.

⁵² “Joyero asesinado”. *El Popular*. (13 de enero de 1941): 4.

con lo obtenido en el atraco podría “montar un burdel a todo lujo” y que Mario “*cortara a esa puta de la Lucrecia, para ya no estar atenedos a su dinero*” (p. 61, la cursiva es de Revueltas). Aquí se ve la irónica relación de estos “socios”, pues cada uno de ellos guarda un secreto que involucra a una tercera persona: Lucrecia. La prostituta por la cual Mario cree sentir “amor del bueno” y a quien quiere darle otra vida es la misma que el enano aspira a quitar del medio con el botín obtenido. Estas primeras confusiones forman parte de la serie de malos entendidos que llevan a los protagonistas del secreto a la delación.

En el trato de los personajes se observa lo que Fabbri describe como la “paradójica relación de fidelidad y de exterminio” (p. 18). Fidelidad y exterminio hay en la Jaiba cuando queriendo “salvar” a Mario –a quien cree el asesino de Lucrecia– lo ayuda a escaparse de los supuestos policías (Olegario y Eusebio) en la fonda donde se encuentran los protagonistas de las dos tramas. Fidelidad y exterminio hay en La Magnífica cuando le dice a Mario que su querida piensa escapar, la mujer acompaña esta acción con palabras dirigidas a la presencia invisible de la delatada: “Perdóname, Luque. Yo no quería decirle nada al Muñeco, pero es que me parte el alma verlo sufrir así por causa de la pasión que se trae contigo” (p. 158).

Fabbri habla de fidelidad y exterminio porque “el traidor es la persona que ha jurado a alguien ser fiel a un secreto compartido. De manera que la persona que está más cerca de uno es al mismo tiempo su peor enemigo”.⁵³ Este juicio se observa con claridad en *Los errores*: las personas más cercanas en su relación son quienes traicionan, delatan y acusan a sus supuestos seres queridos de manera descarada; para ilustrar esta idea basta la escena donde las prostitutas, amantes “fieles” de Mario, precipitan su detención cuando discuten por la elección que éste haría entre ambas:

La lucha de voluntades era más desnuda, más cruel y obscena en la oscuridad. La Jaiba lanzó una carcajada de odio repentino.

⁵³ *Idem.*

–Traje todo mi dinero encima. Ya verás a quién escoge Mario cuando venga. Aquello era más de lo que La Magnífica podía resistir. Se sintió derrotada, capaz de arrodillarse ante La Jaiba y suplicarle con todo su corazón, con toda su vida y su alma, le dejara al Muñeco o le permitiera ir con ellos. Pero no, había que arrancarse entonces las entrañas.

–Ya que así lo has querido, no será pa ninguna de las dos. Voy a dar aviso a la policía. Salió corriendo, sin importarle nada, de golpe, al grado de que La Jaiba no se dio cuenta sino hasta segundos después. Entonces se lanzó tras de ella. Las dos aullaban en la noche como un negro pedazo de viento desencadenado (p. 229).

El secreto que las dos mujeres guardan y que las lleva a la delación es el hipotético crimen de Lucrecia, del cual creen que Mario es el autor, el mismo padrote comete también el error de pensar que había matado a su querida y termina delatándose ante la policía cuando es detenido por otro asesinato: el de don Victorino, en su desesperación delata a *Elena* como el autor del crimen y se delata a sí mismo como homicida del enano. En este enredo de secretos y delaciones, el narrador juega también con la intervención del azar. Por azar Mario se encuentra en la fonda de La Jaiba con los dos militantes a quienes confunde con policías, por azar toma el taxi de uno de los activistas involucrados en el asalto a la Unión Anticomunista, y por azar se encuentra con Eladio y (otra vez) con Olegario a quienes deja abandonado el dinero robado porque cree que son policías.

De esta manera se puede observar que son los errores de los personajes los que llevan al descubrimiento de los secretos, este es otro punto en común entre las dos historias, pues en la trama política también se observa el juego de engaños y delaciones. En ambos argumentos parece que el lumpemproletariado y los altos jérfarcas del partido se asemejan en los sentimientos más ruines dentro de una sociedad que desconoce la lealtad, porque “la delación es el objeto de una delatología general y aplicada, así como el objeto de una estética de las artes de la bajeza”.⁵⁴ Esto propone la novela de *Revueltas*: una “estética del arte de la bajeza” de la que hacen gala los personajes de los bajos fondos y aquellos que predicán la “conciencia de clase”. En las relaciones de los protagonistas hay

⁵⁴ P. Fabbri, *op. cit.*, p. 69.

secretos porque hay una supuesta fidelidad y por ello también hay delación como revés de la misma moneda: la persona más cercana es a la vez el peor enemigo. Los soplones no se detienen a pensar o a juzgar la situación en la que se encuentran, sino que actúan movidos por una “paradójica relación de fidelidad y de exterminio” y porque “el juramento altera radicalmente las relaciones sociales”.⁵⁵ Relaciones que describen el estado decadente de una sociedad donde prevalece la ley del más fuerte, donde poco importa a quién o a cuántos se arrastra con las decisiones que cada quien toma frente a las circunstancias del destino.

Una vez más el autor pone a sus personajes en situaciones límite: no trata de justificar sus acciones, no trata de salvarlos de sus propias decisiones, no los redime, ni los juzga, simplemente los deja actuar, el mundo de la delincuencia adquiere así características propias y se perfila como la trama de mayor fuerza dentro de la novela, pues al suspenso se agrega el juego con el secreto y la delación; aquí vemos cómo los delatores proceden de la manera más “correcta” de acuerdo a sus propios códigos de convivencia. El autor no se limita a llevar a la ficción situaciones que se viven a diario, como la confidencia y la traición, sino que expone los más viles sentimientos del ser humano en toda su desnudez, de allí que el secreto adquiera la doble característica de fidelidad y de exterminio, como dos partes paradójicamente intrínsecas dentro de la escala de valores de una sociedad corrompida.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

iv. 5) EL DISFRAZ

El disfraz se relaciona con el apartado anterior, con el disfraz se esconde un secreto: la verdadera identidad. En la narrativa policiaca el tema del disfraz se inspira en gran medida en la audacia del francés Eugène-François Vidocq (1775-1857): “el delincuente que en 1811 fue nombrado director general de la Sûretè y que más tarde abriría la primera agencia de detectives moderna”.⁵⁶ Vidocq publica en 1828 sus *Memorias*, allí relata cómo pasa de delincuente a confidente de la policía, y de allí a detective. La astucia de Vidocq para el manejo del disfraz encuentra eco en personajes como Sherlock Holmes de Doyle o en el ladino Kim de Kipling. En palabras de Simons “Es evidente que esa cualidad de saber disfrazarse físicamente es ya de por sí reveladora de ambigüedad”.⁵⁷ El disfraz forma parte del secreto y con él se pone en juego la continuidad de éste, pues el disfrazado se expone a la mirada indiscreta del otro.

En la obra que me ocupa el disfraz aparece desde las páginas iniciales como la prueba a la que Mario somete al empleado del hotel donde se hospeda en el papel de simple agente viajero. La primera maniobra de Mario consiste en que el otro no sólo lo vea como un pobre agente de viajes, sino que además desconfíe de su palabra, tal como lo haría con un verdadero viajante:

El pelo corto, la corbata oscura y deslucida, amén del traje café, enjuto y decorosamente pobre, le daban la figura justa del agente viajero por el que quería hacerse pasar. Treinta minutos antes, al registrarse en el hotel, resistió la prueba. Es decir, la resistió el administrador. Éste le había dirigido una mirada sin malicia y tuvo hacia él ese servilismo cauteloso, intermedio, equidistante al descaró ruin con que debía tratar a la prostituta de poca clientela que ocupara algún cuarto, y la sonora, activa obsequiosidad con que en los hoteles se recibe al evidente provinciano, en espera de poder sacarle todo el dinero que se pueda. No, ninguno de los dos extremos; ni como a una prostituta ni como a fuereño. Debía tener la apariencia exacta, se dijo entonces, o que por lo menos era ya la exacta ante los ojos del administrador, ante el primer testigo (pp. 11-12).

⁵⁶ Julian Simons. *Historia del relato policial*. Barcelona: Bruguera, 1982, p. 35. La Sûretè o Seguridad es el actual cuerpo de policía con sede en París.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

El administrador del hotel y primer testigo es quien remata la actuación destinada al robo cuando le aclara al padrote que allí “se paga por adelantado”. Es entonces cuando Mario se da cuenta de la eficacia del disfraz: “No podía resultar más perfecto, hasta por esa desconfianza [...]. La prueba estaba destinada al administrador: no era Mario ese agente viajero desconocido, sino el administrador quien lo convertía, quien lo comprobaba como tal, dándole su legítima carta de naturaleza” (pp. 12-13). Así es cómo el personaje empieza a dejar de ser El Muñeco para convertirse en un agente de viajes ante los ojos del administrador y después ante los ojos de la víctima. Don Victorino se deja seducir por la personalidad de Mario a quien describe como un joven “afectuoso, campechano, parloteando con una locuacidad alegre y confiada” (p. 41), este rasgo también forma parte del disfraz. El padrote es dueño absoluto de su papel, esto ayuda a mantener en pie la farsa. Pero no por mucho tiempo, pues cuando Mario llega al puesto de La Jaiba con su nuevo vestuario ésta se muestra desconfiada hacia él y se convence de que Mario ha matado a Lucrecia: “¿Mataste a Luque, Muñeco? –ésta era la súbita conclusión a que La Jaiba había llegado. Si no por qué el disfraz del Muñeco” (p. 138). En la fonda, Olegario también se percata del disfraz cuando piensa respecto a Mario que “debía ser uno de esos raterillos del barrio, aunque la ropa no lo delataba” (p. 118), a su vez La Jaiba piensa de Olegario que “El tipo es de la policía. Míralo bien, trae un pantalón de casimir viejo y parchado, pero la chamarra de mezclilla y la cachucha de camionero son nuevas, acabaditas de comprar. Anda disfrazado, como también andas tú” (p. 138).

El disfraz no pasa inadvertido para algunos protagonistas que desconocen la verdadera identidad de Mario (como Olegario); sin embargo quienes reconocen al padrote (como La Jaiba y La Magnífica) empiezan a desconfiar de éste, pero se encuentran muy lejos del verdadero móvil que llevó a Mario a disfrazarse. Estos malos entendidos en los

que también participa el líder comunista Chávez –quien es confundido con un agente de la policía– es el inicio del nudo ciego que el narrador se encarga de amarrar en el epílogo.

Aquí, más que engañar a los otros, el disfraz desata una falsa sospecha que lleva a la detención del disfrazado. El inicio de la novela, con el padrote mirándose en el espejo del hotel y haciendo gala de su nueva personalidad, unido al recuerdo de su madre muerta de un tiro en el rostro, forma parte de aquel otro disfraz del entonces adolescente Mario: el de “pobre huérfano”, cuando escondía detrás del inocente rostro al verdadero matricida.

El disfraz, además de esconder la auténtica identidad de quien hace uso de él, tiene la capacidad de transformar la personalidad del disfrazado. Mónica Rector se refiere a esta característica cuando dice que “La palabra ‘fantasía’ en portugués tiene doble significado: disfraz o sueño. El disfraz (fantasía) cambia lo que uno es por lo que uno quisiera ser [...]. El disfraz también revela más de lo que oculta; representa un deseo escondido, que resume a la persona que usa el disfraz, el papel que representa y el que quisiera representar”.⁵⁸ El padrote se refiere a esta particularidad en las primeras páginas de la novela, cuando dice que los gestos que le devuelve el espejo “no lograron disipar la sensación impune (como de cometer toda clase de locuras y extravagancias en un país extranjero que se abandonará al día siguiente), donde las cosas previstas, calculadas, que iban a ocurrir y que él realizaría, de cualquier modo no eran suyas, o no suyas por completo, volviéndose autónomas e impersonales” (p. 10). La comparación de Mario, refiriéndose a ese “país extranjero en el que se cometen toda clase de locuras” y que “se abandonará al día siguiente” es la más adecuada para definir la relación del protagonista con la nueva personalidad adquirida, la cual no logra asimilar: “Le resultaba imposible decir qué era aquello: ese encontrarse con otra persona, esa metamorfosis en que apenas se reconocía. Pero sobre todo, no tanto por las alteraciones del disfraz (esto era lo de menos, como cuando se acude a una fiesta), sino

⁵⁸ *¡Carnaval!* México: UNAM, 1989, p. 160.

por los actos a que el disfraz se destinaba” (p. 9). La primera impresión de Mario frente al espejo se relaciona con los actos a los que está destinado el disfraz. La actitud del padrote es propia de los delincuentes novatos, la metamorfosis no asusta por sí misma sino por el propósito que tal metamorfosis persigue: el robo al usurero. Acto tras el cual Mario espera darle una nueva vida a Lucrecia y que lo lleva a adoptar otra personalidad, pues cuando recibe la credencial de agente de policía al final de la novela no hace otra cosa que cambiar de disfraz. De padrote a agente viajero y de éste a policía, pero en el fondo permanece vivo El Muñeco; Lucrecia lo comprende muy bien cuando Mario le muestra su nuevo “título”: “Ya no importa lo que seas, Muñeco [...]. Puedes hacer de mí lo que quieras” (pp. 351-352).

El disfraz juega aquí un papel que va más allá de la simple estrategia policiaca, si bien en el principio se lo utiliza para cometer un delito, a lo largo de la trama desata las más equívocas sospechas que llevan a la detención del disfrazado; sin embargo el giro se obtiene en las últimas páginas de la novela, cuando el padrote es premiado como agente de la policía a cambio de un falso testimonio. Es entonces cuando aparece la otra cara del disfraz: lo carnavalesco entra en la obra para darle a Mario una nueva oportunidad de seguir cometiendo sus delitos, pues así lo da a entender Lucrecia, cuando resignada le confiesa que vivirá a su lado hasta que termine matándola “porque eso es lo que va a suceder” (p. 352).

El disfraz se introduce como elemento importante desde las primeras páginas, éste es una pieza inherente al género que me ocupa; de esta manera, se le otorga al delincuente una personalidad que mucho se asemeja a aquellos precursores de la literatura policiaca, cuyos orígenes ya he mencionado, recuérdese que Vidocq pasa de ladrón a detective. En *Los errores*, el padrote es un hábil iniciado que logra convencer al encargado del hotel, al usurero, y hasta a Olegario, quien no deja de notarle un aire de “raterillo del barrio” pero

confiesa que “la ropa no lo delataba”. Además de estas referencias está presente el tono lúdico del disfraz en clave carnavalesca: es una ironía trágica que el padrote se convierta en agente de policía al final de la novela, una referencia sarcástica que deja al descubierto una institución que se rige conforme a códigos que muy lejos se encuentran de los que ella misma impone a la sociedad. La poco optimista moraleja que cierra la novela deja ver que no existe ninguna diferencia entre un agente de policía y un explotador de mujeres, y que nada es lo que aparenta en un mundo al revés que castiga al inocente y recompensa al malhechor.

iv. 6) LA CONSPIRACIÓN

La palabra conspiración implica una alianza, la unión entre dos o más personas contra un tercero. En esta alianza radica el éxito o el fracaso de determinado propósito; las conspiraciones se frustran cuando uno de los involucrados se convierte en traidor, este paradigma es el que retoma Borges en “Tema del traidor y del héroe”.⁵⁹ En la literatura policiaca la conspiración adquiere matiz político, sobre todo en la narrativa de espionaje, cuyo éxito se remonta a la Primera Guerra mundial y aumenta a partir de la Segunda; en estos relatos la conspiración se relaciona con altas esferas del gobierno y con las principales agencias de seguridad, por lo regular de Estados Unidos y la Unión Soviética.

En *Los errores* se manejan dos conspiraciones paralelas: la del hampa y la política. En la primera –que es la interesa aquí– hay una alianza entre el padrote y su pequeño socio. La unión de Mario y *Elena*, como ya lo mencioné antes, está marcada desde el principio por los malos entendidos, uno de los principales es el destino que le darían al botín obtenido en el robo; así se expresa Mario de su compañero: “Quizá el enano infeliz hasta se propusiera hacer fracasar los planes, ya que de él dependía todo (...) pensó en Lucrecia. Era preciso librar una batalla inteligente, no dejarse alterar los nervios, no dejarse vencer por el maldito enano del demonio. Lucrecia era sagrada, un ideal sagrado y puro” (p. 27). Como en todos los aspectos de la novela aquí también se observa el efecto dominó: el padrote y *Elena* se confabulan contra don Victorino, éste y los fascistas lo hacen contra los comunistas. En la conspiración de Mario y el enano hay un error fatal que comete este último cuando se apresura a salir del veliz y asesina al viejo. En la conspiración de la acción delictiva es donde se observan con mayor claridad los blancos de información, pues el complot previo al asalto queda sugerido al lector en el pasaje donde el enano recuerda en

⁵⁹ *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1995, pp. 146-152.

su escondite que Cobián “le había explicado las cosas con todo detalle en el hotel. Se trataba de esperar, primero, a que el viejo prestamista cerrara la puerta exterior del despacho. Después el usurero haría sus cuentas diarias, como de costumbre, para retirarse finalmente a sus habitaciones” (p. 50). Este minucioso seguimiento de los pasos de la víctima insinúa una conspiración perfecta por parte de los asaltantes; sin embargo el plan inicial se ve frustrado por la borrachera del enano y las consecuencias de la misma. También ayuda a frustrar los planes la presencia de Mario en el puesto de La Jaiba, cuando en realidad “No estaba previsto que se encontrara con ninguna de sus antiguas amistades, las amistades de El Muñeco, ni antes ni después del golpe” (p. 113). El disfraz del personaje, sumado a su nerviosismo, ayuda para que la mujer lo señale como el asesino de Lucrecia e inicie así la serie de errores que la llevan a delatarlo. La conspiración que existe entre los personajes del hampa está destinada al fracaso por los escollos que ellos mismos van sembrando en el camino. Mario, *Elena*, La Jaiba y La Magnífica son los representantes de un drama donde los enredos de unos y otros apuntan al fracaso de una confabulación que podría haber tenido éxito por sus extraordinarias características.

Las dos prostitutas se suman para acelerar la detención de Mario, quien saca la mejor parte de todo el enredo gracias a otra conspiración: la política. De esta manera las dos intrigas se rozan y las decisiones de una repercuten en la otra, otorgándole a ambas intrigas los mismos códigos delictivos. El comandante Villalobos es tan corrupto como para canjear una credencial de agente por un falso testimonio, este ejemplo muestra que entre los códigos del hampa y los policiales no hay diferencia alguna, y que de las dos conspiraciones sólo una obtiene éxito: la de los delincuentes de “guante blanco”.

iv. 7) SORDIDEZ E INMORALIDAD

La novela policial clásica se detiene en el *cómo* del asesinato. Quizás aquí radica una de las diferencias con la novela negra, a esta última le importa el *por qué* de los delitos, pues el crimen tiene siempre un móvil, se comete por *algo*: dinero, envidia, rencor, pasión, etcétera, es decir, por las debilidades propias del ser humano. Desde esta perspectiva se presenta una faceta que toma en cuenta el trabajo con el ambiente donde se desenvuelve el investigador; de esta manera adquiere gran protagonismo la atmósfera de los textos. En los clásicos relatos de detectives éstos eran incorruptibles, no se equivocaban, no se prestaban al chantaje ni se involucraban sentimentalmente con las víctimas, pero desde Hammett y Chandler hubo un gran cambio respecto a la moralidad de los héroes.

Esta manera de presentar el mundo en la novela negra se relaciona con un ambiente que intenta ser creíble, desde esta perspectiva se puede explicar la presencia constante de la violencia en el género. La violencia cotidiana que involucra a los protagonistas de la historia, con todas sus miserias, es la apuesta de la novela negra, por ello se privilegia la vulnerabilidad de los personajes. En este género, el encargado de llevar adelante la pesquisa no está exento de los negocios sucios, ni de las relaciones peligrosas que lo afectan tanto en la vida profesional como en la personal (por ejemplo: Philip Marlowe de Chandler). Aquí desaparece el protagonismo de un investigador infalible y se privilegia el *móvil* del crimen. “Las hazañas del inspector Hércules Poirot, de su colega Maigret, y aun del borgiano Isidro Parodi, han perdido justamente aquello que encumbró la novela negra norteamericana: la verosimilitud”.⁶⁰ Y para recalcar esa verosimilitud la novela negra construye un investigador más cercano a un ser humano de carne y hueso que a una máquina pensante e incorpora el lenguaje coloquial, la violencia cotidiana y la sordidez del

⁶⁰ M. Giardinelli, *op. cit.*, p. 15.

mundo citadino; de esta manera la muerte pasa de puro enigma a ser un hecho “real” que aguarda a la vuelta de cualquier esquina. El héroe de la narrativa negra tiene que enfrentarse a sus propias flaquezas para entregar al lector un final que lo puede mostrar íntegro física y moralmente o todo lo contrario. Desde este punto de vista importa mucho el ambiente en el que se mueven los protagonistas, por ello me voy a detener en los dos aspectos mencionados en este apartado y su presencia en la novela de *Revueltas*.

En *Los errores* hay una detallada descripción de una urbe en crecimiento, con todos los conflictos que ello ocasiona. La geografía que describe la obra se relaciona con la marginalidad y la sordidez absoluta. En las primeras páginas de la novela el lector asiste a la oficina del usurero, aquí es evidente la influencia de Dostoyevski, la malicia de la escena con el indígena –donde el prestamista abusa de su posición y su poder– recuerda las primeras descripciones de *Crimen y castigo* y las reflexiones de Raskolnikov respecto a su “deber” de asesinar a la vieja usurera; todo esto lleva al lector a la misma conclusión que a *Elena*: “el maldito usurero del demonio *debía* recibir su castigo” (p. 63, la cursiva es mía). La manera en que el narrador hace hablar a los personajes que tratan con don Victorino describe un submundo donde los protagonistas están literalmente “al margen” de la sociedad. En *Los errores* hay una geografía que va más allá de la simple representación de la ciudad de México en la primera mitad del siglo XX; hay aquí un desfile de personajes que tienen la tarea de desnudar la vida citadina de una manera cruel y poética a la vez, sino piense el lector en la escena de “El ángel sucio”: “Un ángulo del espejo recogía la imagen del obrero suspendido en el aire como sin sostén alguno, aéreo y magnífico cual un ángel en vuelo. No podía advertir que Lucrecia lo miraba larga e impunemente, con una fascinación amorosa y melancólica. Un ángel que se le aparecía, manchado de pintura celeste. Sonrió con tristeza. –Un ángel sucio –dijo casi en alta voz” (p. 171). La descripción del obrero que presencia la golpiza que Mario le proporciona a Lucrecia es una

píncelada que cumple el papel de menguar la sordidez del ambiente y de las situaciones narradas.

La sordidez se manifiesta en cada uno de los protagonistas: don Victorino es la víctima del hurto, pero a la vez el victimario de las personas que acuden en su ayuda; Mario es el autor “intelectual” del robo, quien por error se cree y es confundido con el supuesto asesino de Lucrecia, la prostituta destinada a la sumisión absoluta del padrote; *Elena* es un enano homosexual que sueña con alejar a Mario de Lucrecia y por ello se convierte en el asesino del prestamista; La Magnífica y La Jaiba son dos prostitutas que por una pasión enfermiza hacia el padrote se convierten en deladoras del mismo. Desde el lado de la ley las cosas no varían mucho: el comandante a cargo del caso es un policía corrupto involucrado en un complot anticomunista, y cuyo único propósito dentro de la institución es acceder a un Ministerio. Pero a esta inmoralidad súmense las historias personales de los involucrados: don Victorino tuvo una infancia atormentada y un papel detestable durante la Revolución, junto a los federales; Mario asesinó a su propia madre siendo apenas un adolescente; Lucrecia supo desde niña que le debía la existencia a los fallidos intentos de aborto de su madre y creció con un padre alcohólico; el enano tuvo una miserable vida de circo, viviendo de la lástima que inspiraba en el padrote; las prostitutas soplonas no tuvieron mejor suerte que el resto de los personajes.

Esa misma vida mísera que se manifiesta en cada uno de los protagonistas se observa también en el ambiente donde se desenvuelve la acción. La geografía de *Los errores* recorta una fracción de la ciudad de México que hasta la fecha constituye una configuración de lo marginal. El escenario del crimen es La Merced, de allí en adelante se hace referencia al Barrio de San Lázaro, al canal de desagüe, a la escuela de tiro y a La Candelaria de los Patos. Respecto a esta última localidad y su demolición hacia los años sesenta, Revueltas escribió un artículo titulado “Un caso humano lleno de horror y

patetismo”, en él se refiere a este lugar como a “uno de los barrios más sórdidos y deprimentes con que cuenta nuestra capital”.⁶¹ En este barrio ubica el autor la vivienda de una de las prostitutas: La Magnífica, quien regresa a su casa y al ver la luz encendida sospecha que la policía la está esperando para hacerla hablar respecto a Mario, en ese momento es atacada por un hombre de quien deduce con toda naturalidad que seguramente se trata de “Algún cabrón de la banda de violadores de La Candelaria de los Patos” (p. 237). Aquí se manifiesta con claridad la atmósfera que se vivía en el barrio; en el artículo antes mencionado *Revueltas* escribe que en La Candelaria “La mayor parte de sus habitantes constituye –dicho sea de modo global– carne de presidio de todas las incursiones policíacas que de vez en vez realizan las autoridades”.⁶² Hay en la novela, como buen ejemplo de género negro, un intento por captar la realidad de la manera más verosímil posible. En la descripción del escenario geográfico de la novela se observa con mayor claridad este aspecto; *Revueltas* transmite la idea de una ciudad “real”, con toda su miseria, de la cual forman parte los sitios marginales donde habitan sus creaturas. De esta manera hay una constante presencia de la sordidez que se manifiesta tanto en la vida de los protagonistas como en el ambiente donde se desarrolla la historia.

El artículo que *Revueltas* escribió en la década del sesenta respecto a este barrio no deja de advertir que “ser habitante de La Candelaria ya resulta entonces, en sí mismo el autoconsiderarse una persona perseguida y sobre la cual pesan de un modo virtual acusaciones informadas, pero que lo colocan desde el primer momento al margen de la ley”.⁶³ La atenta mirada social que caracteriza la literatura de *Revueltas* está presente en su artículo cuando escribe que “Para el investigador sociológico habría aquí, en La Candelaria, un material inagotable para determinar cómo una colectividad cualquiera

⁶¹ *La Cultura en México*, n° 194. (3 de noviembre de 1967): VII.

⁶² *Ibid.*, p. VIII.

⁶³ *Ibid.*, p. VII.

puede ser condicionada de una manera clásica para que se convierta en una comunidad de delincuentes”.⁶⁴ El autor ha sabido interpretar la idea generalizada de una sociedad que considera a la otra parte como la que está “al margen” de la ley, recorta así una fracción de la ciudad que le sirve de escenario donde desfilan personajes cuyas “vidas infames” conviven en una marginalidad ficticia y verosímil a la vez. En esto radica el éxito de la novela negra: en que el lector reconoce el mundo narrado porque es con el que tropieza cada día, lo puede comprobar con sólo traspasar una línea, muy lejos está del crimen gratuito, de la novela-problema que se asemejaba más a la partida de ajedrez y al crucigrama que a la vida cotidiana en una ciudad-jungla.

Otro de los aspectos de la novela negra, también presente en *Los errores*, es la vulnerabilidad del detective, en este caso del comandante a cargo de la investigación, a quien se lo describe con una “permanente expresión de asombro” en su rostro “que lo hacía aparecer un tonto de remate”, la descripción del comandante lo presenta como un personaje de poca importancia, más cercano al grotesco que a la infalible perspicacia del investigador:

Sin abrir la boca, dejaba caer la mandíbula, lo que parecía como si tirara de sus labios por dentro con algún cordel, reduciéndolos casi a un círculo a modo de quien silba; al mismo tiempo conservaba las cejas en alto y hacía girar sus ojos de manera incesante a derecha e izquierda, sin alterar la posición de la cabeza en ninguna de esas direcciones, de tal suerte que esto le daba el aire de una cómica y estúpida desconfianza al mismo tiempo que el de una rústica incredulidad. Tras de esta expresión inocua, Villalobos escondía, empero, un alma sórdida y ambiciosa y una mente sagaz pero llena de tortuosidades (p. 326).

La imagen del representante de la institución policiaca raya por momentos el ridículo para rematar finalmente con dos adjetivos esclarecedores de su personalidad, pues éste esconde un alma “sórdida y ambiciosa”. Así, desde el primer acercamiento, el encargado de investigar el asesinato del usurero se presenta como un hombre “ambicioso,

⁶⁴ *Idem.*

sórdido y tortuoso”. Esta perspectiva del investigador vulnerable es propia de la novela negra; en *Los errores*, además de ser cómplice de un complot contra los comunistas involucrados, el comandante no duda en conseguir un falso testimonio que favorece a uno de los implicados con tal de ascender en su carrera profesional hacia el Ministerio tan deseado. Recuérdese que Villalobos inicia una arrolladora campaña anticomunista de prensa que logra transformar un crimen vulgar en un acto político.

En el comandante hay, más que la vulnerabilidad propia del género, una obscena muestra de corrupción que lleva al lector al juego sugerido con el nombre del personaje, pues se tiene la sensación de que la institución policiaca es una Villa (de) lobos, donde el encargado de suministrar seguridad hace lo posible para aferrarse a sus propios intereses. El comandante se muestra abatido cuando cree haber perdido sus ambiciones de poder porque se ha encontrado al verdadero asesino del viejo:

Villalobos irguió poco a poco la cabeza. Gruesas lágrimas silenciosas rodaban por sus mejillas, pero no eran suficientes a deshacer la consistencia seca de aquellos ojos marchitos, muertos, de buitre de museo. Su carrera política había llegado a su fin, pensaba Villalobos. Había construido un edificio completo, de estructura irreprochable, sobre los cimientos del asesinato del viejo avaro; había inducido a la prensa a seguir la lógica de un camino absolutamente provisor – en todos los sentidos: sensacionalismo, anticomunismo, dinero en abundancia–, y de súbito todo eso naufragaba con él, con el comandante Villalobos en el puente de mando (p. 333).

Aquí se menciona uno de los principales móviles de la novela negra: el dinero. En el caso de Villalobos, su inescrupulosa actuación persigue otro de los motivos frecuentes del género: el Poder. El comandante pretende un cargo político de mayor envergadura dentro de la institución, este es el motivo que lo lleva a dar la orden de torturar al padrote hasta hacerlo confesar lo conveniente a sus propósitos. De esta manera se vislumbra la presencia de la sordidez y de la inmoralidad, en un intento por mostrar protagonistas más cercanos a los antihéroes que a los personajes clásicos que respondían a una visión maniquea de la sociedad; en la novela negra abunda el tono de grises porque se muestra

una sociedad en decadencia, es a esa conclusión a la que llega el lector de *Los errores*, porque en definitiva: lo único que persigue el comandante es ascender en su carrera a costa de lo que sea (¿acaso no es esa la consigna para sobrevivir en la sociedad actual?); ni Olegario es tan inocente como parece, porque si bien es cierto que no tiene las manos manchadas con la sangre del viejo, sí las tiene con la de su propio camarada, de allí su afirmación de que es “un asesino. El asesino verdadero” (p. 338).

iv. 8) EL MUNDO DEL HAMPA Y LA CIUDAD DE MÉXICO

En la frase que le dirige el comandante Villalobos a Mario Cobián se concentra toda la tesis revueltiana: “Estás en libertad. Tienes la ciudad por cárcel” (p. 338). Es esa la misma ciudad a la que en palabras de Thomas Wolfe se refiere Magdalena: “¿De qué horror quieres evadirte...? ¿Del horror de ocho millones de caras? Cada ventana es una luz, cada luz un cuarto, cada cuarto una celda, cada celda una persona” (p. 269). En *Los errores* hay una presencia viva de la ciudad de México que se asemeja a un laberinto donde el azar hace que los protagonistas de ambas tramas se encarguen de enredar los hilos de dos historias paralelas. La configuración de la ciudad que presenta Revueltas es sumamente acertada para describir una de las urbes más grandes del mundo. En su pluma no se percibe un distanciamiento entre el objeto descrito y el narrador, no hay una presentación artificial de los sitios mencionados o de los protagonistas del bajo mundo.

Uno de los primeros aportes que tiene a la ciudad de México como centro es la obra de Carlos Fuentes *La región más transparente* (1958); cito aquí la opinión de Revueltas sobre esta novela: “[Fuentes] Va como riquillo a un cabaret, baila con una prostituta y ya cree que ahí encontró la cosa”.⁶⁵ En este aspecto resalta también la opinión de Juan Rulfo para quien “el libro parece haber sido escrito por un extranjero que llegó con un lápiz y una libreta a oír, ver, anotar, y que después no supo qué hacer con tanto material; le falta... ¿cómo dijéramos?... amor... eso”.⁶⁶ Si bien la novela de Fuentes ocupa un lugar privilegiado dentro de las letras mexicanas, las opiniones de Revueltas y de Rulfo apuntan a la idea de una ciudad de México poco creíble.

⁶⁵ A. Revueltas y P. Cheron, *Conversaciones con José Revueltas*, op. cit., p. 136.

⁶⁶ Carlos Rebolledo. “Sigue la discusión sobre *La región más transparente*”. *Diorama de la cultura*. (8 de junio de 1958): 3.

En *Los errores*, se observa lo que Luz Aurora Pimentel llama “ilusión referencial”: “Entre algunos de los recursos lingüísticos utilizados para producir la ilusión referencial, destaca especialmente el uso sistemático de nombres propios con referentes extratextuales ‘reales’ y fácilmente localizables”.⁶⁷ De esta manera el autor logra una presencia imponente de la ciudad-laberinto que hacia la primera mitad del siglo XX ya comenzaba a ser el Distrito Federal. Según Vicente Francisco Torres, en *Los errores* Revueltas alcanza:

una de las mejores recreaciones de los rumbos más sórdidos de la ciudad de México, una recreación tan viva y sin mitificaciones que resulta así por la simple y sencilla razón de que allá lo llevó su militancia política, pero sobre todo porque allí se desarrolló su infancia, entre bodegueros, merolicos, artistas del hambre y demás fauna que desfila por cada uno de sus libros.⁶⁸

La idea de la ciudad-laberinto está sugerida desde las primeras páginas de la novela. En el capítulo VII Jacobo Ponce observa desde la ventana de su departamento, en el décimo piso, el caos citadino desatado por un enorme camión de mudanzas a quien el narrador bautiza como “el minotauro”, y alrededor del cual se imagina una presencia extraterrestre que trata de comprender la racionalidad (?) humana; aquí resulta interesante la última parte del capítulo, cuando se establece el orden en las calles porque:

Bastaba con dos o tres maniobras simples y lógicas. Desde luego que el minotauro, el pobre y voluminoso carro de mudanzas, ese viejo elefante de circo, reumático y sin porvenir, era inocente de todo cuanto pasaba. Los demás tenían necesidad de un enemigo, de un culpable sobre el que pudieran descargar su odio; pero tomado el hilo de Ariadna en las manos, el minotauro dejaba de existir en el mismo momento. No había un minotauro individual y privado. Todos eran el minotauro (p. 94).

Este laberinto-ciudad que se propone desde las primeras líneas es el mismo que recorre el padrote en su desesperado intento por encontrar el hilo de Ariadna que lo libere de la cárcel y que, paradójicamente, lo regresa al mismo lugar del que huye. A estas

⁶⁷ *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 1998, p. 31.

⁶⁸ “Evocaciones de *Los errores*”. *La cultura en México*, n° 2174. (16 de febrero de 1995): 60.

palabras iniciales de Jacobo las remata la sentencia del comandante Villalobos en las últimas páginas de la novela: “Tienes la ciudad por cárcel” (p. 338).

La ciudad cárcel-laberinto recorre toda la obra y muestra un submundo donde el criminal y la prostituta resaltan como los ángeles caídos que para el autor “eran personajes que lo seducían, complejos, inabarcables, de novelas, que había conocido antes, en sus lecturas de Dostoyevski”.⁶⁹ Estos seres al margen de la sociedad recorren con su miseria las páginas de la novela y constituyen su mayor fuerza narrativa. Las historias de vida de cada uno de ellos es un mundo al que el lector desciende sin *cicerone* a las mismas entrañas del infierno.

La ciudad a través de la mirada de estos personajes adquiere en *Los errores* uno de sus mayores aciertos y un gran aporte a la narrativa urbana latinoamericana. En palabras de la crítica posterior a la publicación inicial de la novela, ésta logra “una de las visiones más auténticas y complejas que haya dado nuestra literatura de los estratos más desamparados y sórdidos de la vida urbana (...). Nunca en México se ha llegado a mayor profundidad de novela urbana como en *Revueltas*”.⁷⁰ En la obra se observa cómo el padrote, las prostitutas, Olegario, Eladio, Nazario, Januario y el viejo Eusebio son los seres “de la multitud”, acostumbrados ya al laberinto urbano, concientes de los límites de su cárcel. Sólo hay un momento de confusión en Mario (después de haber golpeado brutalmente a Lucrecia) que lo lleva a preguntar al cantinero (testigo ocasional de la golpiza sin que el padrote lo sepa) “¿Sabe qué camión puedo tomar para ir a La Merced, a la calle de Manzanares?” e inmediatamente después se excusa, como quien pide disculpas por una pregunta obvia, aduciendo que “No era de aquí, de la ciudad (...), sino de provincias; acababa de llegar, no conocía las calles, no conocía nada” (p. 222). En esta escena el

⁶⁹ Álvaro Ruiz Abreu. “Revueltas, mesianismo periodístico”. *La Jornada Semanal*, n° 56. (31 de marzo de 1996): 8.

⁷⁰ José J. Blanco. “Medio siglo de literatura en México” en *Política cultural del Estado mexicano*. México: SEP, 1983, pp. 115-116.

aturdimiento del personaje está más asociado a su nerviosismo que al desconocimiento de la metrópoli. Hay en Mario un deambular por las calles que recuerda el cuento de Poe “El hombre de la multitud”, cuyo protagonista se siente seguro entre la muchedumbre, porque tal como afirma Walter Benjamin: “la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores”.⁷¹ El padrote se asemeja a un minotauro que se siente dueño de un laberinto que envuelve por su perfección, pero cuyo hilo de Ariadna rechaza porque sabe que es inútil luchar por liberarse, de allí la frase final del comandante cuando le otorga la “libertad”.

Luz Aurora Pimentel sostiene que “tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado”,⁷² en *Los errores* se mencionan lugares aledaños al Centro Histórico: las calles de Lecumberri, Ferrocarril Cintura, Los Herreros, Santa María la Redonda, Honduras, Manzanares, del Carmen, Academia, Guatemala, Justo Sierra, Jesús María, La Santísima, Mixcalco, Las Cruces y Uruguay. Entre los sitios más sórdidos de la vida urbana destacan: el Canal de desagüe, los barrios de San Lázaro, La Candelaria de los Patos,⁷³ La Merced, y la antigua colonia de La Bolsa⁷⁴ “de fama por sus rateros y criminales” (p. 153). Todos estos sitios, mencionados de manera conjunta, son una muestra clara de las dos subciudades de las que hablaba Antonio Prieto hacia fines del siglo XIX, y que bien entrado el XX se mantienen casi intactas: “La ciudad de los Palacios” y “La ciudad de los Desdichados”.⁷⁵ Esta última conforma un cinturón de pobreza que el narrador presenta como consecuencia lógica de la migración del campo a la

⁷¹ *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1998, p. 55.

⁷² *Op. cit.*, p. 31.

⁷³ En 1938 Gilberto Rod escribe una extensa crónica refiriéndose a esta colonia, allí afirma que “la lepra se enseñoreó de ese barrio” en el cual “Los perros y la gente son ya hermanos”: “Candelaria de los Patos. El barrio negro” (*El Popular*, 9 de diciembre de 1938, p. 5). Recuérdese el artículo de Revueltas sobre esta colonia citado en este mismo capítulo.

⁷⁴ Hacia fines de la década del 30 se hace referencia a esta colonia como “tristemente célebre” por sus delincuentes: “La colonia ‘Juan Polainas’ reminiscencia de ‘La Bolsa’” (*El Popular*, 17 de enero de 1939, p. 7).

⁷⁵ *Apud A. Padilla Arroyo. De Belem a Lecumberri, op. cit.*, p. 81.

urbe, de ello también se ocupa cuando menciona las víctimas del viejo avaro: los indígenas. Esos seres desplazados y presos también en el laberinto indescifrable de la metrópoli,⁷⁶ acuden al usurero en búsqueda de préstamos míseros a expensas de las humillaciones y las burlas a las que los somete el viejo, como en el ejemplo del indígena que solicita “tres pesos” porque esa cantidad “es lo menos que pide el negocio del mosco, pa que resulten unos centavitos de ganancia”, palabras tras las cuales al usurero se le atraganta la risa “con un espléndido y apoplético acceso de tos” (p. 63).

La metrópoli en la que se mueven los personajes del hampa es tan vívida que muchas de las descripciones se asemejan a postales que parecen recortadas de la vida cotidiana. Una de las características de esta ciudad son los puestos de comidas, cuya abundancia llama la atención de cualquier extranjero. Este aspecto también está presente en la novela cuando el narrador dice que el padrote se dirige al encuentro de La Jaiba por la calle de Los Herreros: “hacia donde comenzaban las interminables hileras de puestos de comidas. Eran unas barracas horribles, con el aspecto de cenicientos murciélagos que tuviesen las alas desplegadas” (p. 114). La comparación con aves tan funestas es una certeza literaria verosímil para el lector, pues para comprobarlo sólo basta con echar una mirada a los abundantes puestos callejeros que hasta el día de hoy predominan en cualquier sitio de la capital.

El padrote de *Los errores* convence no sólo porque se desplaza por las calles de la ciudad-laberinto con gran destreza y en los lugares más sórdidos de la misma, sino también porque su lenguaje es propio del submundo en el que se desarrolla la acción. En el puesto de comidas, cuando cree advertir en Olegario un agente de la policía, le dice a la mujer

⁷⁶ Resulta interesante la relación del indígena con la ciudad, tal pareciera que éste se siente usurpador de un espacio que no le corresponde, la urbe aparece así como el lugar exclusivo del hombre blanco y del mestizo; en la actualidad esto se observa en las personas que entregan papelitos en el metro; en estos escritos, luego de la alusión al lugar de origen se lee: “No queremos *molestarlos* con nuestra presencia en la ciudad” (énfasis mío).

“No hagas polvo”, y aclara el narrador que esto era “para prevenirla con ese giro convencional, de uso común en el hampa, a que no diera muestras de alarma”, Mario termina la frase advirtiendo a su compañera “El tipo que está aquí, en el puesto. Míralo de refile para que no se malicie de que ya estamos al alba. Seguro que es un agente que me anda pastoreando” (p. 137). El mismo lenguaje se observa cuando el taxista tuberculoso, al ser denunciado por la esposa respecto a que iba a participar en una huelga que ponía en peligro su vida, la golpea y pide disculpas a Mario, quien responde: “Conmigo puedes estar tranquilo, mi viejo (...). ¡Yo no soy ningún *chiva!*” (p. 116, la cursiva es de Revueltas). Hay en el personaje principal de la historia policiaca cierto dejo de cinismo que despierta en el lector rechazo y fascinación a la vez. El mismo *Elena* es un ser deforme y resentido, y sin embargo resultan convincentes sus ideas respecto a que el viejo avaro *debía* recibir su castigo.

El mundo del hampa encuentra en *Los errores* los pasillos de una ciudad-laberinto que resulta ser la cárcel en la que todos (el lumpemproletariado, la policía corrupta, los militantes honestos y los fanáticos) están condenados a transitar sin poder ni querer encontrar el hilo de Ariadna que los rescate del caos ciudadano. En la novela se distingue la mirada crítica de Revueltas a una ciudad de México en los inicios del siglo XX, cuando hay un tránsito inevitable hacia la “modernización”: la ciudad que refleja la concentración del capital en la burguesía que ya goza de grandes privilegios; la ciudad que deja ver con descaro los frutos obtenidos durante la Revolución (el viejo avaro es un antiguo hombre de don Porfirio); la ciudad donde buscan salida a sus males los indígenas y campesinos analfabetos, condenados a la explotación y la usura; la ciudad que fomenta los barrios bajos que conviven con impresionantes arquitecturas; la ciudad llena de ratas del mercado de La Merced con toda la acumulación de desperdicios “que huelen a caño”; la ciudad donde la prostitución, como forma de ganarse la vida, atrae a las muchachas de provincias

que ven en este oficio la salvación a su miseria; la ciudad laberinto y cárcel, caldo de cultivo para los ladrones, estafadores y vividores que se pasean por sus calles con soltura en un sentimiento de atracción-rechazo que refleja al propio autor. Porque como afirma Marshall Berman, hay en el literato una actitud de amor-odio a las ciudades modernas donde se percibe que mientras más la condena “más vívidamente la evoca, más atractiva la hace; cuanto más se disocia de ella, más profundamente se identifica con ella, más claro está que no puede vivir sin ella”.⁷⁷

⁷⁷ *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1989, pp. 199-218.

iv. 9) HUELLAS DEL GÉNERO POLICIACO EN OTRAS OBRAS DE JOSÉ REVUELTAS

En este último apartado me refiero a las “huellas” del género policiaco en otras obras de Revueltas. Aquí me detengo en pequeños guiños: utilización de material periodístico, de conceptos del género, o esquemas que no se concretaron, donde el autor deja ver su estrecha relación con este tipo de literatura. Andrea Revueltas recuerda que su padre solía recortar noticias de la plana roja de los periódicos para guardarlos porque allí veía material de trabajo.⁷⁸ El propósito de estas páginas es cerrar el capítulo con un recorrido y análisis de esas huellas, presentes en gran parte de la narrativa revueltiana, con ello pretendo dejar en claro que no debe causar sorpresa el hecho de hablar de género negro en la penúltima novela de Revueltas, pues el escritor ya había experimentado con el género desde sus primeros relatos.

En *Los errores*, como afirma Gustavo Sáinz, se concentra la “suma de todos los aciertos de sus obras anteriores”,⁷⁹ y no lo digo porque aquí se traza abiertamente el modelo policiaco, hipótesis que persigue esta tesis, sino porque se puede comprobar cómo el novelista “arrastra” y termina de construir personajes que ya había esbozado en obras menores. Un ejemplo es el viejo avaro, quien empieza a perfilarse en la historia de *En algún valle de lágrimas* (1956). El protagonista innominado de esta obra tiene muchos rasgos en común con don Victorino: es un hombre solitario, aprovechador, racista y calculador, a quien le causa aversión la idea de ser padre, trauma que arrastra desde la infancia, cuando en un bazar cercano a la escuela solía contemplar un feto conservado en formol: “la repugnancia invencible ante la idea de ser padre, ante la idea de engendrar un molusco membranoso como el feto de su infancia, y que aquello tuviera una relación con

⁷⁸ Entrevista personal, 4 de junio de 2008.

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 7.

su propia persona, con sus afectos, con su vida. No podía tolerarlo”.⁸⁰ De igual manera se observa en don Victorino la “rabia que experimentaba siempre, a todo lo largo de su existencia, por la menor cosa que pudiera parecerse a un hijo” (p. 70). Hay otra semejanza, cuando el protagonista de *En algún valle de lágrimas* sale a la calle para dirigirse a las vecindades de su propiedad con el propósito de cobrar las rentas: en el camino encuentra una peregrinación de indígenas, el hombre le aplasta el pie a una mujer sin darse cuenta, y ante el murmullo de ésta responde: “¿Qué estás diciendo ahí, diantre de india alzada?”, le gritó en pleno rostro, colérico”.⁸¹ Cómo no asociar este incidente con la reacción de don Victorino ante el indígena que acude a pedirle un préstamo.

En otra de las obras de Revueltas se observa un antecedente de Mario Cobián, me refiero a *Los motivos de Caín* (1957). Allí se describe la pelea que mantienen en plena calle un padrote y una prostituta, el narrador describe al hombre “delgado, elástico, de aspecto desagradablemente hermoso y fino, con una ensortijada melena que le caía sobre la nuca, por debajo del sombrero”.⁸² En *Los errores* se representa a Mario con una “fulminantemente seductora melena rizada” que el padrote dejaba caer sobre sus hombros, y con un “cuerpo de atleta al mismo tiempo despacioso, delicado” (p. 14); además de las semejanzas físicas de los protagonistas ya asoma en *Los motivos de Caín* el explotador violento que se llamará luego Mario Cobián, y cuyo protagonismo es fundamental en la trama policiaca de *Los errores*.

Por varias razones los dos títulos antes mencionados han sido considerados por la crítica como obras menores;⁸³ sin embargo hay que reconocer que éstas le sirvieron al

⁸⁰ *En algún valle de lágrimas*. México: Novaro, 1973, p. 65. Las citas pertenecen a esta edición.

⁸¹ *Ibid.*, p. 120.

⁸² *Los motivos de Caín*. México: Era, 2001, p. 29. Las citas pertenecen a esta edición.

⁸³ Considero entre esas razones: argumentos poco trabajados, donde parecería que el autor ‘recopiló’ algunas anécdotas que trata de hilvanar en forma de novela o ‘noveleta’. Además, no funciona en estas obras la digresión, común a la narrativa revueltiana, sino que los textos parecen descuartizados para luego tratar de unir a fuerza los pedazos. Los personajes son acartonados, proclives al maniqueísmo blanco-negro, sin dejar lugar a los tonos grises. Algunos paréntesis como el crimen de un joven por el cual se culpa a un grupo de

escritor para esbozar personajes que adquieren mayor complejidad en su novela de 1964. Cuando Revueltas publicó estas dos obras breves estaba en pleno proceso de reconciliación con el PCM, pues había conseguido su reingreso después del escándalo desatado con *Los días terrenales*. Quizás por ello se sentía sujeto a cumplir con ciertas recomendaciones estéticas que el partido le hiciera luego del desliz del 49. Se debe tener en cuenta que ya desde entonces el mundo de *Los errores* obsesionaba al autor, recuérdese que el manuscrito data de 1958, hay entonces un proceso de continuidad y perfeccionamiento en el cual *En algún valle de lágrimas* y *Los motivos de Caín* (1956-1957) le sirven para ensayar personajes y situaciones que llegan a una concreción acabada en la obra que me ocupa.

José Revueltas inicia su trabajo literario en 1938, cuando publica el primer cuento titulado “Foreing Club” en el suplemento dominical de *El Nacional*,⁸⁴ el relato se refiere a una huelga de choferes de taxis. En junio del mismo año empieza a colaborar como cronista de *El Popular*, en octubre publica en la revista *Ruta*⁸⁵ un relato titulado “El abismo”⁸⁶ que inicia con la frase “Allá abajo había un crimen”, ese *abajo* se refiere a la “propia naturaleza” asesina de Martínez, el protagonista que lleva una vida rutinaria de empleado de oficina, padre y esposo. Un hombre atormentado por lo absurdo de su existencia, angustia que lo lleva a beber hasta perder la conciencia, uno de esos raptos de amnesia es aprovechado por sus compañeros de oficina y de copas, quienes le juegan una broma pesada al día siguiente, cuando el hombre se despierta en medio de una resaca y recuerda vagamente un incidente callejero: “Ese día, al despertar, pudo ver en su camisa

pachucos, iniciando así una brutal campaña racista en un barrio de Los Ángeles (*Los motivos de Caín*), o el director de escuela de doble moral, un alcohólico que termina asesinando a su mujer (*En algún valle de lágrimas*), quizás hubieran tenido mayor fuerza como relatos autónomos, dignas muestras de plana roja, tal como son analizadas en este apartado.

⁸⁴ Número 451. (23 de enero de 1938): 1.

⁸⁵ Número 5. (Octubre de 1938): 33-37.

⁸⁶ Recopilado en *Dios en la tierra*. México: Era, 1982, pp. 121-127. Las citas pertenecen a esta edición.

una mancha de sangre. La primera reacción fue de asombro. ¿En dónde? ¿Cómo? Un esfuerzo sostenido por acordarse, por reconstruir. Después un vago amontonarse de escenas: palabras, gestos, obscenidades”.⁸⁷ Martínez se pasa toda la jornada laboral pensando que ha asesinado a alguien mientras estaba borracho, uno de los compañeros de trabajo se sirve de la confusión para hacerle creer que la policía lo busca y tras la respuesta sorpresiva que trata de inquirir el por qué le responde “por lo de anoche. ¿Ya no lo recuerdas?”.⁸⁸ A partir de aquí el hombre sufre en silencio la vergüenza del supuesto crimen, y se angustia porque “odiaba la cárcel”. El cuento termina cuando “Su noble, su gran, su leal amigo vino a salvarlo. Trajo unas ropas –en efecto, demasiado pequeñas para Martínez– que servirían admirablemente de disfraz para salir a despecho de los policías. Martínez se veía ridículo: unas mantas a mitad del brazo, unos pantalones que subían arriba del tobillo”.⁸⁹ El personaje se aleja escaleras abajo con la cabeza gacha y tomado del brazo de su compañero, mientras “Dentro de la oficina, tras los cristales, hombres y mujeres, todos empleados, se desternillaban de risa. ¡Qué colosal broma le habían jugado a Martínez!”.⁹⁰

Lo interesante en este relato es que deja sembrada la duda en el lector, pues en medio de su desazón y al descubrir la mancha, Martínez recuerda vagamente un “cuerpo blando sobre el suelo a quien había aplicado un puntapié, dos, cinco. A través del zapato, un tacto feroz le había permitido sentir la carne flácida, pobre, martirizada. ¡Qué bajeza! ¡Qué ruindad sin nombre! (...). Seguramente el viejo habría muerto: sobre su conciencia pesaba ahora un crimen”.⁹¹ La mancha de sangre puede provenir entonces de la primera respuesta que le da un compañero respecto a que “La pintura de la mesa [donde estuvieron

⁸⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 124.

bebiendo] estaba todavía fresca”,⁹² confusión que aprovechan luego para jugarle la broma; o tal vez, en efecto, Martínez había asesinado al mendigo, a quien sólo recuerda haberle dado varios puntapiés, cuando se encontraba “en una calle solitaria sin que nadie lo viera”.⁹³ De ser así los burladores resultan burlados y el blanco de sus carcajadas es un verdadero asesino a quien en verdad están encubriendo.

De este relato se concluye que los asesinos no son “monstruos” con rasgos sobrehumanos, sino que cualquier hombre común y corriente puede ser un criminal porque quizás esa es su “naturaleza”, su “abismo”, su destino que está “allá abajo, implacable, llamándolo” porque así como “Se cuenta de los criminales que vuelven, merced a una crudelísima ley de la naturaleza, al lugar del crimen. Así el hombre torna incesantemente sobre las regiones más odiadas y repulsivas de su propio espíritu”.⁹⁴ El personaje retorna por medio de la mancha de pintura (¿de sangre?), a esa naturaleza que sabe latente “allá abajo”; en una de las “regiones más odiadas y repulsivas de su propio espíritu”, porque suponiendo que no haya cometido un crimen y todo resultó una broma de mal gusto, la agresión gratuita al mendigo pesa sobre su conciencia como tal, es el fruto de las bajezas inexplicables que llevan al crimen.

Esta misma idea es la que retoma Revueltas en *Los muros de agua*, su novela inaugural publicada en 1941. La obra se sirve de las primeras experiencias carcelarias del autor durante los arrestos de 1932 y 1934 en el penal de las Islas Marías, allí, uno de los protagonistas se pregunta “¿Y quién está a salvo de cometer un crimen?”.⁹⁵ Desde sus primeras obras el autor utiliza el recurso de digresión, es decir, interrumpe el relato e inserta a la vez otro que tiene que ver con la vida y la personalidad de quien evoca. En *Los muros de agua* incluye un personaje llamado Ramón que establece con los presos políticos

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁹⁵ México: Era, 2000, p. 83. Las citas pertenecen a esta edición.

cierta relación amistosa. Ramón está allí por haber asesinado a un “Otelo furibundo”, tal como llama a la víctima, y reflexiona al respecto argumentando que “Un crimen es algo muy sencillo. Todos los hombres se encuentran al borde del asesinato”.⁹⁶ El personaje ha sido inducido por la víctima a cometer el homicidio, pues aquel era un viejo impotente que contrajo matrimonio con una jovencita y que de un día para el otro comenzó a celarla con Ramón, su amigo más cercano. El viejo persigue a Ramón hasta la capital, se diría que va tras su propia desgracia, pues el otro había huido allí para refugiarse entre la multitud, en el anonimato de la masa. Desde las Islas Marías, donde purga su condena, Ramón se dice que “No sentía remordimiento alguno al recordar su propio crimen y, por el contrario, estaba convencido de que, repitiéndose las circunstancias, obraría de la misma manera”.⁹⁷ Esta idea, la del crimen donde no existe ningún tipo de arrepentimiento por parte de su autor, es quizás una de las tantas versiones que Revueltas pudo oír en boca de los reos con los cuales convivió durante sus detenciones en las islas del Pacífico.

La historia de Ramón es significativa porque deja ver el trabajo de Revueltas con la crónica policiaca. El personaje comete un crimen atroz, pero no hay en la escena detalles morbosos, éstos quedan insinuados al lector, al contrario de lo que ocurre en los periódicos que se ocupan de este tipo de noticias. Aquí, el autor deja ver su capacidad para transformar la sangrienta plana policial en un texto que (con cierto humor negro) reflexiona sobre otras preocupaciones; no en vano el mismo Revueltas recuerda que el director de *El Popular* le encargó “cambiar el estilo de la nota roja. Darle un giro literario, no sensacionalista”.⁹⁸ El asesino de *Los muros de agua* mató al viejo a martillazos, se menciona el hecho cuando el prisionero recuerda que “Blandió con todas sus fuerzas el

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ A. Revueltas y P. Cheron. *Conversaciones con José Revueltas, op. cit.*, p. 177.

martillo (...) y descargó uno, dos, tres, cien golpes sobre la abominable cabeza”,⁹⁹ inmediatamente el narrador agrega que “El resto de la historia no podía ser más vulgar”,¹⁰⁰ para dar cuenta del proceso judicial donde el defensor de oficio alegaba “legítima defensa”, pidiendo indulgencia para su cliente: “Para este criminal sin entrañas, para este infrahombre, para este habitante de las cavernas, que esperó en un pasillo con la respiración en suspenso, que entró enseguida en la alcoba, donde tranquila y confiada, la víctima dormía”.¹⁰¹ La “vulgaridad” de este hecho de sangre no radica en el homicidio en sí, pues queda demostrado que cualquier hombre es un asesino en potencia, sino en el proceso legal donde se ridiculiza la burocracia de las instituciones y la incapacidad de los abogados de oficio, saturados de expedientes que no alcanzan a leer y cuyas “defensas” sólo logran hundir a “sus clientes”. Hay una burla del lenguaje propio de los pasillos judiciales que recogen luego los cronistas de las planas policiacas, cuyo evidente tono moralizante apunta a trazar la línea divisoria que separa a los “sanos” de los “anormales”: deténgase el lector en los adjetivos que utiliza el abogado y compárelos con la página policial de cualquier periódico amarillista.

En la historia de Ramón, más vulgar que el asesinato es la actuación de la Justicia, hay un personaje grotesco (el abogado) que califica el crimen según sus propios códigos, sin atenerse al papel que debería desempeñar. Otro de los detalles de la narración de Ramón se refiere a la actitud de la viuda, Julia, quien acude a todas las audiencias sin intercambiar una sola palabra con el acusado, la mujer nunca tuvo relaciones con Ramón, tal como imaginara el difunto. Sin embargo, la sola mención del hecho por parte del marido celoso bastó para encender en ella una pasión desmedida, tal como se lo hace saber al reo en una carta:

⁹⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 162.

Comprendí que te quería desde el momento en que Matías te imaginaba su rival. ¡Era tan fuerte aquello, tan atrayente! ¡Tú y no otro! ¡Qué clarividencia de enfermo, la de Matías! ¡Qué destino el suyo! Para mí no eras nadie antes. Pero desde ese momento comenzaste a tener un sentido; mi existencia, mis días, mis horas, transcurrían pensando en ti, y en esa culpa anticipada que ya estábamos pagando: tú, perseguido, loco, sin descanso; yo, martirizada por aquel pobre hombre de angustia y lágrimas y furia que era Matías (...). Hasta hace poco supe que se puede ir a las Islas, para vivir. En cuanto lo he sabido me he apresurado a escribirte para que estés prevenido y no te caiga de sorpresa mi llegada. Voy a tu lado.¹⁰²

La carga simbólica del párrafo se manifiesta en la frase “para mí no eras nadie *antes*” (la cursiva es mía). Antes de la acusación, del supuesto pecado, de la culpa, pero *después*, lo otro-prohibido empieza a tener sentido, y ese sentido se lo otorga la pasión por la que se puede matar, robar, mentir e incluso, renunciar a la libertad. Así, estos dos seres están condenados a iniciar una nueva vida, una estirpe cainítica destinada al pecado y a la culpa, a la persecución eterna. Como se puede ver, en la primera novela de Revueltas hay un trabajo literario con una historia que podría ser una nota roja. El autor también menciona aquí otra anécdota –digno ejemplo de la página policial– cuando se refiere a un personaje a quien identifica con el apodo de “el de la Constancia”: “Aquellas manos de trabajador, gruesas, campesinas, no podían ser las mismas que, con las de sus dos cómplices, dieron muerte al pobre sujeto de la Constancia; ni aquel rostro tan presente, tan indudable, podía haber sido el que contemplara el fabuloso descuartizamiento y la sepultura de la víctima”.¹⁰³ Aquí se menciona otra vez la idea de que el criminal es un hombre común y corriente (manos de trabajador, gruesas, campesinas) y no la bestia *infrahumana* a la que se refiere el abogado.

El luto humano (1943), segunda novela de Revueltas por la cual recibió el Premio Nacional de Literatura, es quizás la que mayor cantidad de trabajos críticos ha recibido hasta la fecha. En ella, el autor profundiza en el ser mexicano y en la historia de su país,

¹⁰² *Ibid.*, p. 163.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 121.

además de introducir una variada temática que va desde la Revolución y la guerra cristera, hasta la marginación del indígena por una sociedad mestiza que reniega de sus orígenes. Hay en la obra un personaje importante para la cultura de un país cuya mayoría practica la religión católica: un sacerdote. Este hombre se presenta como un ex cristero, obsesionado con su imposibilidad para cumplir uno de los votos sacerdotales (la castidad), por lo cual vive lleno de culpa. El sacerdote de esta obra tiene mucho de carnal y poco de espiritual: tan carnal que se involucra con la prostituta del pueblo y tan poco espiritual que asesina por la espalda a Adán, una especie de Saulo de la guerra cristera que durante la persecución había dado muerte a los compañeros del cura. La escena, que retomo sólo para apreciar el trabajo con el género, se inicia cuando dos hombres (enemigos políticos) salen en plena noche en busca del cura porque la pequeña hija de uno de ellos ha muerto. Poco después se observa que los tres hombres se disponen a partir en medio de la lluvia en una barca que los llevará al otro lado del río. A partir de entonces el lector asiste a escenas que intercalan el pasado y el presente: los acontecimientos en la casa donde están velando a la niña y los motivos del odio que existe entre los protagonistas de la historia. Cuando los protagonistas llegan a la casa de la difunta se menciona que sólo llegan dos: Úrsulo (el padre de la niña) y el cura; páginas antes, cuando se narra el viaje de los hombres, se insinúa una escena que sólo tiene sentido varias páginas después, cuando nos enteramos de que el asesino de Adán no es Úrsulo, su lógico justiciero, sino el clérigo: “‘Rezar –pensó el cura –quisiera rezar...’ Pedir perdón. Conmover con un ruego oscuro la voluntad extraña que aplastaba la tierra, pues un monstruo le nacía dentro del corazón. Rezar. Pero no. La figura de Adán impedía todo”.¹⁰⁴ Esta disseminación de la información se recoge al final de la novela, cuando el narrador dice que Adán “Ignoraba que su mujer contempló el asesinato, cuando el cura terrible asestóle la bestial puñalada en el cuello. – ¿Qué ha hecho

¹⁰⁴ *El luto humano*. México: Novaro: 1970, p. 42. Las citas pertenecen a esta edición.

usted?– preguntó Úrsulo al cura. No pudo responder el cura y de ahí en adelante no cruzarían una sola palabra”.¹⁰⁵

En esta escena de *El luto humano* se observa un interesante juego con dos elementos importantes para el género policiaco: el suspenso y la falsa sospecha. Hay una intriga que pone en acción a tres personajes que tienen razones de sobra para aprovechar la circunstancia que los junta en una misma barca: Adán tenía órdenes de dar muerte a Úrsulo; éste odiaba a Adán porque mató a su mejor amigo y camarada; el cura le guardaba rencor a Adán por su actuación durante la guerra cristera. Es evidente que uno estaba sentenciado esa noche: Adán. Sin embargo, el lector cree erróneamente que el asesino es Úrsulo, y esto con toda razón porque a lo largo de la trama se entera del odio y el resentimiento político que lleva a los personajes a una eterna persecución. Pero las sospechas se desvanecen cuando aparece flotando el cuerpo de Adán y se menciona al cura como el verdadero autor del crimen.

Con este ejemplo no estoy insinuando que *El luto humano* es una novela policiaca, sería absurda y poco seria de mi parte una afirmación de esa naturaleza. Sin embargo, no se puede negar que hay en el episodio un guiño al género con el que estaba familiarizado el autor. En este episodio el asesino es un simple cura de pueblo atormentado por una doble vida, proclive al fanatismo y lleno de resentimiento, es decir, un hombre común y silvestre.

En 1949 Revueltas publica *Los días terrenales*, la recepción de la obra causa gran escándalo por sus cuestionamientos políticos; algunos camaradas del autor hablan de una “literatura de extravío”¹⁰⁶ e identifican al novelista como un discípulo de “esa pseudofilosofía y semiliteratura que los pedantes llaman hoy ‘filosofía existencial’”.¹⁰⁷ Al año siguiente Revueltas decide sacar esta novela de circulación, abjura de la misma y se

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 289.

¹⁰⁶ Enrique Ramírez y Ramírez. “Sobre una literatura de extravío”. En *Los días terrenales*. Edición Crítica, *op. cit.*, pp. 337-351. Todas las citas pertenecen a esta edición.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 341.

dispone a hacer un examen de conciencia respecto a su obra y a su relación con el PCM. Quince años después, cuando la publicación de *Los errores* causa semejante alboroto, Revueltas declara que no piensa repetir la historia y sólo se limita a escuchar las críticas (cruelles en muchos casos) que de un lado y otro recaen sobre su novela. En la obra de 1949 hay un bosquejo de algunos personajes dogmáticos del partido, ejemplo que se extiende en *Los errores* a la mayoría de los miembros, así, el novelista agudiza la crítica en la propuesta de 1964.

En *Los días terrenales* el autor había incluido un texto que desechó por completo en la trama definitiva, éste se encuentra recopilado en la edición crítica de la obra. Se trata de los capítulos III y VI, la escena donde dos militantes se encargan de fijar la proclama partidaria en las paredes de los suburbios de la ciudad. En el texto desechado hay un episodio policiaco donde se culpa a uno de los militantes del homicidio de una mujer; como se puede ver, ya asoma aquí la trama de *Los errores* con el enredo de dos historias diferentes. Revueltas, sin embargo, no desarrolla aquí el paralelismo de los dos argumentos tal como lo hace quince años después. ¿Por qué? A esta pregunta responde Evodio Escalante, coordinador de la edición, para quien “la inoportuna aparición de un episodio policiaco podría haberle imprimido un giro muy distinto, de algún modo ‘truculento’, de «nota roja», a su texto”.¹⁰⁸ Es cierto que un episodio de las características del pasaje que finalmente desecha habría desconcertado por su ubicación dentro de una trama con la que no tenía ninguna conexión; quizás por este motivo, en *Los errores*, el autor opta por dar preferencia a la historia policiaca e introducir –mientras dilata el robo– la historia política de una huelga de transporte y el asalto a la Unión Mexicana Anticomunista (UMA).

Los personajes del texto desechado son Bautista (tal como se llama en la versión definitiva) y Andrés (Rosendo luego). Los militantes se encuentran en la madrugada

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 210.

deambulando por los bajos fondos de la ciudad; es interesante que el autor sitúe la acción en uno de los barrios que también menciona en *Los errores*: La Bolsa. Respecto a estos personajes se dice que:

Frente a ellos, espantoso, de tierra y tristes materiales, a unos cien metros, el barrio de La Bolsa erguía las casuchas absurdas donde arrastraban una vida sombría, amarga y agresiva, zapateros, hampones, tablajeros, y los inverosímiles comerciantes vendedores de tornillos viejos, de hojas de lata, de taponés, de botellitas vacías y todo aquello desoladoramente inservible que rueda por el mundo.¹⁰⁹

A ese mismo sitio se refiere el narrador de *Los errores* cuando dice que Olegario se dirigía a la imprenta clandestina por las calles de “la antigua colonia de La Bolsa –de fama por sus rateros y criminales–” (p. 153). Como se puede ver, hay en *Los días terrenales*, una prefiguración de esa geografía de lo marginal que tiene un protagonismo decisivo en la obra de 1964. Otra semejanza importante se puede observar en que los personajes de *Los días terrenales* se encuentran en el “tiradero” de la ciudad, un lugar por demás sórdido que recuerda otro semejante en *Los errores*: el canal de desagüe donde termina el enano.

Los protagonistas de este fragmento desechado presencian la discusión entre un hombre ebrio y su mujer, la víctima que termina degollada y arrojada al basural. Los dos hombres son testigos de la discusión previa cuando escuchan “un ruido lejano, inmaterial, inocente de tan lejano, de un golpe, luego de otro y de otro más, en medio de las palabras ahogadas, sin duda amorosas en el fondo, del macho” (p. 173). Después de esta riña el hombre sale de la casucha acompañado de su mujer, los militantes esperan a que amanezca y tratan de olvidar ese hecho por demás normal en el territorio donde se encuentran; a medida que comienza a amanecer los hombres se dirigen hacia la zona fabril para cumplir su tarea propagandística; pero en el camino tropiezan con el cuerpo de una mujer degollada:

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 172.

El vestido arriba de las rodillas y en desorden dejaba ver los muslos prietos, cenicientos. La cabeza estaba tendida hacia atrás, no del todo separada del tronco y a lo largo del pecho, ceñido extrañamente, veíase un rebozo pobre, viejo y sin color. La punta del mentón apuntaba al cielo y los ojos parecían los asombrados ojos de algún pez quieto, aterrorizado y lleno de inexplicable temor.¹¹⁰

La descripción del cuerpo es otra muestra típica de la plana roja; aquí se observa un acercamiento a la víctima: una mujer indígena seguramente (los muslos prietos, el rebozo pobre, viejo y sin color), en quien se percibe cierta sorpresa ante su agresor (los ojos asombrados). Hay en la escena toda una psicología de la relación sórdida entre víctima y victimario. Esto se puede observar al final del relato, cuando aparece el culpable y frente al militante comunista que había sido acusado se le pregunta el por qué del crimen, el hombre contesta: “Me da vergüenza, jefecito”, ante la insistencia confiesa que todo sucedió porque la mujer:

No quería que nos acostáramos, patroncito, y me dio mucho coraje. Se durmió y entonces me puse a cantar, para que despertara. Cuando despertó me dio otra vez mucho coraje y le pegué, pero tampoco quería. Luego salimos a la calle, pero yo ya no me contentaba con nada. En una esquina la maté con mi chaveta. Enseguida los empleados hicieronle algunas preguntas complementarias. ¿La había poseído antes de matarla o después? –Pues sí, patroncito, ai nomás la maté en el mismo momento. Yo tenía rete harto coraje, ya le dije, jefecito.¹¹¹

Ni antes ni después de la relación sexual sino “en el mismo momento”, quizás esta es la parte que mayor sordidez le infunde al relato y muestra un ser aberrante y brutal, ¿es el asesino un infrahumano, tal el calificativo del abogado de Ramón en *Los muros de agua*? No, eso se aclara en las últimas líneas del texto cuando el militante implicado abre los ojos: “Entonces miró al asesino. Era un hombre del pueblo, con huaraches, y un rostro más bien triste. Sintió un frío profundo y desamparado dentro del corazón”.¹¹² El desamparo que siente Andrés es fruto de saber que el autor de tan horrible declaración

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 177.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 178.

¹¹² *Idem.*

(mantenía los ojos cerrados mientras oía la confesión) es un hombre “del pueblo, con huaraches”, tal descubrimiento lleva a la conclusión de que cualquiera puede transformarse de la noche a la mañana –el dicho es literal en este caso, pues el crimen transcurre en ese lapso– en un asesino, sin que medie para ello un antecedente penal, o un trastorno psicológico, sólo bastan unas cuantas copas para que un pobre hombre se convierta en criminal.

Como se puede ver, en *Los días terrenales* también estuvo presente la intención de incluir el relato policiaco, decisión que finalmente desechó el autor, quizás porque como mencioné antes, la ubicación de este episodio en los primeros capítulos no hubiese tenido ninguna relación con el resto de la trama, de haberlo incluido, el texto se presentaría desconectado, como una interrupción sin sentido en el argumento principal, aunque en *él Revueltas* hace un acercamiento a lo que Evodio Escalante llama “los terrenos de la «ontología del mexicano», en los que se había mostrado tan pródiga la novela anterior, *El luto humano*”.¹¹³ Esa ‘ontología’ de la que habla Escalante incluye el machismo acrecentado por el alcohol y por el servilismo inexplicable de la mujer.

Antes de empezar a escribir *Los errores*, *Revueltas* publicó dos obras breves: *En algún valle de lágrimas* (1956) y *Los motivos de Caín* (1957), ambas recogen episodios truculentos que los relacionan con el relato policiaco, uno de esos textos (*En algún valle de lágrimas*) habla del director de la escuela a la que asistía el protagonista de la obra, aquel es un hombre extraño, quien castiga las faltas de los niños sin miramientos y los insta –por medio de premios– a ser “hombres de provecho”, se describe al director tan “solitario como un animal salvaje”,¹¹⁴ quien “Entregaba en persona los premios, en ocasión de lo cual decía un discurso sonoro, grandilocuente, muy extraño, en que abundaban palabras tales como ósmosis, delicuescencia, logomaquia, manumisión –‘manumitir al pueblo de la

¹¹³ *Op. cit.*, p. 211.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 51.

ignorancia’, decía– y otras parecidas”.¹¹⁵ Desde un principio se va conformando en la figura del director una personalidad extraña cuyos encierros –a veces de días completos– en la dirección “causaban una impresión siniestra, como si sobre la escuela pesara una atmósfera sobrenatural”.¹¹⁶ Todos estos signos que se van acumulando a lo largo de la obra y que provienen de los recuerdos del viejo, se recogen en un episodio que anticipa el final: el reencuentro entre el antiguo alumno y su director. Antes, el protagonista recuerda la mañana en que el directivo llegó ebrio al colegio, sin preocuparse de que lo vieran alumnos y maestros:

Casi al mismo tiempo entraban en la escuela tres hombres de traje civil y un gendarme con uniforme. Aquello no se comprendía. Los hombres miraron al director con un semblante en que se retrataban el miedo y la prisa, y luego, en unos cuantos segundos, dos de ellos lo sujetaron, sin que el director opusiera resistencia, mientras el tercero mostraba un papel al profesor Moralitos. Hacía poco menos de una hora –como más tarde lo supieron todos– que el director había asesinado a su mujer.¹¹⁷

Esta nota tiene el propósito de recolectar la información respecto a la extraña personalidad del director. Hay aquí un sutil juego con datos y situaciones que el narrador deja sembrados a lo largo del texto; el episodio tiene su conclusión cuando el antiguo alumno camina por un barrio de la ciudad con el fin de cobrar las rentas de las viviendas de su propiedad, en una calle se encuentra con el ex director quien es ahora un mendigo, éste lo sujeta del brazo para decirle que lo conoce, que ambos han estado en prisión, la réplica del otro es que nunca ha estado en la cárcel, y entonces el autor pone en boca del antiguo directivo una de sus obsesiones, también desarrollada en *Los errores*: “Todos estamos presos”.¹¹⁸ Este episodio policiaco es más que la incorporación de una probable noticia periodística, es el motivo que guía el monótono relato del viejo que vive de las rentas, cuya

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 86-87.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 139.

historia –bastante débil– se mantiene gracias a los recuerdos de infancia entre los que destaca la figura de Cervantes, el director “justo” que termina asesinando a su mujer.

En *Los motivos de Caín* se introduce un relato con características policiacas que se desarrolla en un barrio latino de Los Ángeles. Allí tiene lugar una fiesta de pachucos donde los invitados beben “hasta caer”. A día siguiente amanece muerto un joven a un costado de la carretera: “El muchacho, en realidad, fue atropellado por un automóvil”.¹¹⁹ La policía alega asesinato e inicia una redada generalizada para arrestar mexicanos. Resultan interesantes los titulares de los periódicos que mencionan el suceso: “Alto a los pachucos”, “Escarmiento con esos criminales mexicanos”; más interesante aún es la respuesta del cónsul quien declara que los apresados “no son mexicanos” porque “no tienen papeles”.¹²⁰ El relato del asesinato se utiliza para introducir una crítica a la sociedad norteamericana cuyos soldados volvían de Vietnam convertidos en asesinos, es así como los llama uno de los protagonistas, alegando que éstos son “los verdaderos criminales”, y no los mexicanos que llegan en busca de trabajo, los veteranos llegan como “los héroes. Verdadera gentuza. Han perdido cualquier noción de cualquier cosa. Sólo quieren beber y fornicar, naturalmente con nuestras muchachas, con nuestras muchachas mexicanas. Las rubias de Norteamérica son sagradas”.¹²¹ El episodio del asesinato del joven se introduce en las primeras páginas y muestra el racismo del que son objeto los pachucos por el solo hecho de vestirse como lo hacen y por pertenecer a una clase social baja en un país discriminatorio por antonomasia. Tanto este episodio como el anterior podrían formar parte de esos recortes que Revueltas solía guardar entre sus papeles bajo el título de “material”, y que extraía de las planas rojas; quizás sean historias que le tocó cubrir cuando fue redactor de este tipo de crónicas. Aquí la interpolación en el argumento general se introduce con el fin

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 46.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹²¹ *Idem.*

de criticar el sistema imperante en el país del norte; quizás el mismo texto desarrollado desde una perspectiva policiaca hubiera tenido mayores posibilidades literarias. Sobre todo si se tiene en cuenta el dominio de este tipo de textos por parte del autor.

En el año 1987 se publica una antología del cuento policiaco mexicano¹²² cuya compiladora, María Elvira Bermúdez, abogada nacida en Durango, practicó con éxito el género en obras como *Muerte a la zaga* (1985) o *Diferentes razones tiene la muerte* (1987). En esta antología se recoge el cuento “Sinfonía Pastoral”, publicado originalmente en la *Revista de Literatura*.¹²³ Bermúdez justifica su inclusión en el prólogo de la compilación: “La ‘Sinfonía Pastoral’ de José Revueltas es para mi gusto un magistral cuento criminológico (...) enfocado desde el punto de vista de un personaje cuya función en el relato no se define de inmediato: puede ser cómplice, puede ser víctima, puede ser testigo y precisamente en esas posibilidades vagas radica el suspenso”.¹²⁴ La historia es escueta: una mujer mantiene una relación extramatrimonial y al darse cuenta de la inesperada llegada del marido decide esconder al amante en un refrigerador para guardar reses, mismo que se encuentra en la bodega de la casa; el cónyuge, aparentemente inocente, invita a la mujer al cine. Mientras transcurre la película la protagonista sufre al imaginar el fin que tendrá su amante. El argumento utiliza este punto de partida para reflexionar sobre el comportamiento humano, a la vez que trata de mostrar un paralelismo con la obra homónima de Gide, pues la película que ve la pareja está basada en dicha obra; en este relato se observa la presencia del género policiaco. A lo largo del argumento el lector asiste a las actitudes sospechosas del esposo, quien más que la víctima de la historia es el verdadero victimario, pues hay en él cierto cinismo que lo lleva a dilatar la llegada a

¹²² *Cuento policiaco mexicano. Breve Antología*. Selección y prólogo de María Elvira Bermúdez. México: UNAM-Premiá, 1987.

¹²³ Número 5-6. (Mayo-junio de 1965): 25-45.

¹²⁴ *Op. cit.*, p. 21.

la casa; entonces la sospecha tortura a la mujer, quien no sabe si el marido está enterado de todo y se comporta así a propósito o si verdaderamente es un ingenuo.

El desenlace devela la duda de la protagonista y del lector: cuando el matrimonio regresa a la casa y la mujer cree haber ganado la batalla; es entonces cuando enfrenta sin remordimientos al marido para pedirle las llaves del refrigerador: “–Dame las llaves del refrigerador– pidió con un temblor de gozo tranquilo, la actitud indiferente y reposada, pero por dentro victoriosa y feliz. Antes de acostarme quiero helar algunas de las botellas del champaña que te regalaron”.¹²⁵ La actitud del hombre es más que sorprendente pues la primera impresión lo presenta como el típico marido engañado; sin embargo la sorpresa se presenta cuando la mujer se dispone a abrir la puerta, y el cónyuge –quien la había seguido hasta la bodega– le dice con toda tranquilidad que cometería un error al abrir la puerta *ahora*:

¿Qué explicación podríamos dar a nadie si los únicos testigos íbamos a ser tú y yo solos? Eso hay que dejarlo para que alguien de la servidumbre lo haga, dentro de unas cuantas horas, cuando aclare el día. Toma la llave; guárdala para que se la des temprano a la cocinera o a quien sea (...). Nos apegaremos a la versión más simple de los hechos –prosiguió el marido–. Un ladrón que entra en la casa, se oculta en el refrigerador para poder salir a robar en el momento más oportuno y de pronto se encuentra prisionero, víctima de su propia trampa. ¿No está bien?¹²⁶

En este relato se observa cómo el burlador resulta burlado. Hay aquí un excelente juego con el tiempo psicológico, para ello se recurre a escenas de la película, al recuerdo de la protagonista respecto a los primeros contactos con el actual marido y con su amante: “Todo esto resultaba tanto más injusto, inmerecido y cruel, cuanto Crisanto era un amante anterior a su casamiento. En realidad ella traicionaba a Crisanto con su marido, no a la inversa”.¹²⁷ Por algunas menciones al tipo de vida que lleva la pareja se puede deducir que

¹²⁵ En *Material de los sueños*. México: Era, 1990, p. 77. Las citas pertenecen a esta edición.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 68.

pertenecen a una clase social acomodada, pues el marido guarda en el sótano de la casa el antiguo refrigerador “por tratarse del primer refrigerador de tamaño gigante que su negocio adquiriría, así también porque apenas estaba al comienzo de lo que iban a ser sus grandes actividades en la industria frigorífica”.¹²⁸ En este texto hay varios elementos del género como la dilatación del desenlace, la intriga, la conspiración y la falsa sospecha, se observa también la crítica a una sociedad hipócrita que prefiere guardar las apariencias ante “el que dirán”, aunque esto implique un crimen. El marido pasa del papel de marido engañado al de asesino, actuando con cinismo desde el primer momento, cuando invita a la mujer al cine y trata de retrasar el regreso para darle a la víctima el tiempo suficiente que necesita un hombre para morir congelado.

En 1967 Revueltas tenía contemplado un plan de novela bajo el título *El tiempo y el número*, proyecto que quedó trunco. En el tomo 11 de las *Obras Completas* titulado *Las cenizas. Obra Literaria Póstuma*¹²⁹ se publican los dos únicos capítulos que redactó el novelista, en este mismo tomo también se reproducen anotaciones, esquemas y breves escritos. En las notas redactadas por su hija y su yerno se puede leer lo siguiente respecto a *El tiempo y el número*: “Un primer título en el que pensó el autor para esta novela fue ‘El juego de los malditos’. Aparentemente, el original de la anécdota proviene de la conjunción del relato de un homicidio de nota roja, ‘El asesinato de Tacubaya’, con recuerdos de las Islas Marías”.¹³⁰ Reproduzco el esquema elaborado por Revueltas:

El asesinato de Tacubaya (1947)

- Cuerpo desnudo de la víctima (25 años). Treinta y seis puñaladas. Sexo mutilado (Nombre: Félix).
- Pañuelo, en casa de la víctima, con nombre de Lola (Leonila).
- Lola, mujer casada. Cotidianas palizas de su marido (chofer de velada), Teógenes.
- Desaparecen su antiguo domicilio, calle Aulladas. Se cambian Tacubaya.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹²⁹ México: Era, 1988.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 314.

- Marido encuentra Lola y Félix en cocina casa. Félix huye. Marido (Tiburcio) desnuda a Lola y la golpea con látigo. (Tiburcio: 31 años; Lola: 32 años; Félix: 25 años.)
- Teógenes (Tiburcio), Leonidas (Lola), sentenciados a treinta años, son relegados Islas Marías. Otros en mismo campamento: Eutiquio, Fructuoso, Augurio, Evodio (también treinta años sentencia). Mujeres (aparte Leonila): Medarda y Demetrio. El jefe Solís (Apolinar) y soldado del cuerpo nacional de inválidos: Félix el Cojo.¹³¹

Es evidente el trabajo directo con la plana roja. Revueltas toma los aspectos más sórdidos de las noticias bajo el significativo título de “material”. Un hecho de sangre que quizás extrajo de algún periódico le da al autor la clave para ubicar la historia entre los muros de las Islas Marías, este esquema donde conviven los recuerdos de la prisión junto a relatos de crímenes terribles ya había sido utilizado por el novelista en su primera obra: *Los muros de agua*. El bosquejo descrito arriba se complementa con el prontuario de los otros presos con los cuales se encuentra la pareja detenida:

- Evodio. Homicida en asalto a mano armada. Muy serio y reflexivo, sin precipitaciones. (Narcotraficante; antiguo universitario).
- Los asesinos: Eutiquio, Augurio, Fructuoso.
Eutiquio: asesino mercenario; sus protectores lo burlan, abandonándolo en la isla. Abriga terrible sed de venganza.
Augurio: estuvo dedicado a la adquisición de fetos con los que hacía tamales. Bullicioso, alegre, jovial, maligno, divertido.
Fructuoso: espíritu simple, elemental, angélico. Mató a su mujer debido a que ésta se embarazó por sexta vez sin tomar en cuenta que a Fructuoso le era *imposible* mantener a tantos hijos.¹³² (La cursiva es de Revueltas).

Como se puede ver, además de un evidente juego con los nombres de los personajes, hay aquí una intención de explorar el límite de la maldad humana, la sola lista no deja de producir cierto escozor en el lector. El ejemplo más patético de periodismo amarillista es Augurio (agüero, auspicio, vaticinio), aunque la idea de hacer tamales con restos humanos no se debe a un derroche de imaginación por parte del autor.¹³³ Los demás personajes que formarían parte de la trama de “El juego de los malditos” se pueden

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Ibid.*, pp. 315-316.

¹³³ “Hacían tamales con carne de niño recién nacido”. *El Popular*. (25 de febrero de 1943): 8.

identificar en otros textos del autor: quizás en Evodio se inspira el asaltante del banco que aparece en “Hegel y yo”,¹³⁴ texto que Revueltas publicó seis años después, el nombre de una de las reas que se menciona en el primer esquema: Medarda, es el nombre de la prostituta que el narrador de “Hegel y yo” termina asesinando. Hay en estos personajes cierto deambular por la obra revueltiana, y aunque aparezcan con otros nombres y en otras circunstancias se los puede identificar perfectamente, son como sombras siniestras condenadas a vagar de una obra a otra con su fatal prontuario a cuestas.

En *Las cenizas* se recoge un relato que originalmente fue publicado sin firma¹³⁵ y cuya versión se encontró entre los papeles del escritor; el texto lleva el título de “El remordimiento”,¹³⁶ e inicia de la siguiente manera: “Cuando la población se enteró del crimen espantoso que se había cometido, hubo en el ambiente una densidad, un aire equívoco y de culpa”.¹³⁷ Este texto breve es una parodia de relato policial cuyo propósito es dejar en claro que todos somos culpables (como sociedad) de los crímenes que a diario se cometen. Hablo de parodia porque el texto tiene todos los elementos del género pero nunca se dice cuál es el delito, es un *Proceso* invertido: hay crimen pero no hay culpable.

La alusión al delito se describe de la siguiente manera:

¿Qué había ocurrido? ¿Por qué aquella angustia que acabaría por trastornar a la población entera? Es que se había cometido un crimen inconcebible, incapaz de ser descrito. Imagínese todo lo cruel, lo sádico, lo desquiciado, lo absurdo, para calificar el crimen. No un crimen vulgar; de ninguna manera. Un crimen que sólo podría ser obra de monstruos perversos, de locos irremediables, pues si pudiesen describirse las circunstancias sería muy dudoso que quien las oyera fuera tan íntegro como para conservar su razón.¹³⁸

¹³⁴ En *La Palabra y el Hombre*, n° 6. (Jalapa, Veracruz, abril-junio de 1973): 28-37. Recopilado en *Material de los sueños*. México: Era, 1990, pp. 11.24.

¹³⁵ El texto apareció en la página policial, bajo el título “El ‘folletín’ dominical”. *El Popular*. Segunda sección, (19 de abril de 1942): 4.

¹³⁶ *Las cenizas*. México: Era, 1988, pp. 205-207. Las citas pertenecen a esta edición.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 205.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 206.

Al narrador le importa más que el delito la actitud de la sociedad, de allí que para referirse al crimen sólo le baste aconsejar al lector que piense “un momento, si ello es posible y real, en algo que la mente humana no alcanza a concebir; en lo más inaudito, en la peor de las peores aberraciones, y se tendrá algo muy aproximado a lo que en aquella población había acontecido”.¹³⁹ En este relato se debe destacar el juego con la ironía, es significativo que las descripciones más detalladas se refieran a las actitudes de los habitantes, quienes viven en una atmósfera de remordimiento generalizado, a tal punto que los padres de familia “al llegar a sus hogares, bajaban la vista sin saludar a la esposa ni acariciar a los niños”.¹⁴⁰ Este estado de angustia se disuelve cuando “alguien” se declara culpable, entonces “Hubo un respiro. La normalidad nuevamente se restableció en la ciudad, y por las calles transcurría otra vez la gente, optimista, sonriendo y comentando los detalles del proceso que se seguía contra el monstruoso tipo”.¹⁴¹ Pero la “normalidad” no dura mucho, pues a los pocos días “Médicos, psicólogos, especialistas en filosofía, sabios, después de estudiar con detenimiento al presunto criminal, habían llegado a la insólita conclusión de que se trataba de un inocente”.¹⁴² El desenlace no deja lugar a dudas respecto a su carácter crítico cuando el narrador, después de referir que la población, desconforme con el veredicto, insistió de tal manera que el juez terminó declarando al hombre culpable: “Entonces los habitantes de la ciudad enarcaron el pecho respirando tranquilamente. Eran buenos, felices y puros”.¹⁴³

El texto termina con la alusión a la “tranquilidad” devuelta a los habitantes porque al fin habían encontrado un chivo expiatorio a sus remordimientos, a la culpa colectiva y a la responsabilidad que en el crimen –cualquiera sea su característica– le cabe como

¹³⁹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 205.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁴² *Ibid.*, p. 207.

¹⁴³ *Idem.*

sociedad al límite, puesto que “Su aspecto absurdo y desorbitado radicaba en un hecho sencillo y brutal: en que ninguno de los honrados ciudadanos podía considerarse ajeno y fuera de culpa, y antes, por el contrario, cada uno de ellos, pese a sus problemas, a su vida metódica, a sus buenas costumbres, estaba vinculado al crimen, podría ser, con toda evidencia, su autor”.¹⁴⁴

Según la opinión de Ricardo Piglia, ya mencionada en el capítulo III de esta tesis, el cuento de Hemingway “Los asesinos” es sumamente significativo para el género negro. Tengo en cuenta este relato para referirme brevemente a un texto de Revueltas incluido en *Dios en la tierra*.¹⁴⁵ Se trata de “La acusación”, publicado originalmente en la revista *América*.¹⁴⁶ En este cuento se observa cierta semejanza con el texto de Hemingway. Los dos asesinos que describe Revueltas y que están “comisionados por el pueblo” para darle muerte a Cristóbal (Cristo¹⁴⁷ como lo llaman afectuosamente) se asemejan a los dos matones chicanos. Aquí se observan las características del género a las que se refiere Piglia, en este relato hay “predominio del diálogo, relato de conducta, acción rápida y escritura objetiva”.¹⁴⁸ En el desarrollo de la acción hay dos historias paralelas: por un lado la ejecución de Cristóbal, y por otro sus recuerdos de cuando fue atacado por una colmena de abejas, cuya consecuencia es la pérdida del ojo derecho. La acción se desarrolla de manera rápida, sin perder de vista el relato de conducta de los protagonistas, como aquel párrafo donde Cristóbal recuerda la pregunta de la vieja que lo ayuda a recuperarse inquiriendo para qué quería la miel: “Los inmóviles labios feos y gruesos de Cristóbal sonrieron por dentro, pero no quiso y no pudo responder que para regalarla a los niños

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 206.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, pp. 139-143.

¹⁴⁶ Número 22. (Noviembre-diciembre de 1943): 25-27.

¹⁴⁷ El relato también permite una lectura religiosa, pues es evidente la connotación del nombre y de la situación narrada: Cristóbal/Cristo es muerto a traición con el consentimiento de todo un pueblo.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 59.

sordomudos del pueblo, dos espantosos niños, ilusionados, terribles y buenos”.¹⁴⁹ El protagonista recuerda esto mientras recibe el primer golpe que, por la espalda, le propinan los asesinos después de beber juntos y de haberlo encaminado a las afueras del pueblo. La muerte de Cristóbal, al igual que la del boxeador de “Los asesinos”, era ya la “crónica de una muerte anunciada”, esto se observa cuando se dice que la gente del lugar vio pasar a los hombres: “‘Van a matar a Cristóbal’, dijeron, pues todo el pueblo estaba enterado que esa tarde precisa, luminosa, y no obstante triste, Cristóbal (...), debía ser muerto para paz y dicha de todos. ‘Ya lo van a matar, gracias a Dios’. Y la gente cerró las puertas poseída de un pavor inconfesable y secreto”.¹⁵⁰ En este relato hay una clara economía de lenguaje que permite apreciar la calidad cuentística del autor, la escena del crimen se confunde con el recuerdo del sonido de la colmena atormentando la cabeza del sentenciado, se experimenta así una violencia sorda que hacen de él una excelente muestra del género dentro de la prosa revueltiana.

Finalmente me ocupo de un texto ya citado en este escrito, se trata del cuento “Hegel y yo” que dentro de la cuentística de Revueltas es uno de los pocos que lleva epígrafe. En ese epígrafe se fundamenta en gran parte mi comentario, pues en las anotaciones a la edición se dice que entre los papeles del novelista “se encontró el esquema del cuento, cuyo título era ‘El caso del *Fut*’”,¹⁵¹ bosquejo que se reproduce allí. En dicho esquema se lee “Sentencia y sobresentencia”, lo que sigue es un alegato referido a la “memoria del delito”, al tiempo del crimen como un “acto que no se sabe a sí mismo”; me detengo en el sentido filosófico que le otorga el autor al texto cuando afirma que lo único que sabemos “es no saber nada: acción profunda del recuerdo, olvido total. Conducimos a patadas nuestra propia cabeza al basurero, y eso está muy bien, no puede estar mejor, como

¹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 142.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 131.

en el *Fut*".¹⁵² Hay en este breve trazo un planteamiento respecto al acto criminal como el acoplamiento de otros actos que hemos heredado desde el Génesis, el "pecado original" que "nadie ha cometido y todos hemos cometido", que llevamos arrastrando, como si pateáramos nuestra propia cabeza (memoria) al bote de basura, al olvido que "desenajena", "destruye", "aniquila", "vacía" y, sobre todo, "nadifica", porque vamos inevitablemente hacia la Nada. Tal es la tesis de este esquema, pero para llegar a estos razonamientos el autor crea un breve texto policiaco que sirve de epígrafe al relato "Hegel y yo":

Agente del Ministerio Público: ... y todavía no se contentó usted con la forma de haber dado muerte a su víctima, sino que a puntapiés, es decir, a patadas, condujo a cabeza del occiso hasta el basurero próximo...

El Fut: Sí señor, cómo lo había de negar yo. Así fue, tal como usted lo dice. Pero no lo hice por mal. ¿Cómo quería que yo agarrara esa cabeza con las manos, cuantimás habiéndolo yo matado, digo, siendo yo el autor de la muerte de ese occiso? No lo hice por mal, señor...

Agente del Ministerio Público: ¿Así que lo hizo por bien...?

El Fut: Sí señor, como todo mundo puede ver si lo mira en mi corazón. Lo hice por bien.¹⁵³ (Las cursivas son de Revueltas).

La anécdota policiaca ya está presente desde el título: la alusión a "el caso" la remite inevitablemente a este ámbito y al de la Justicia. *El Fut*, "un magnífico pateador de cabezas, además un ejemplo que tenemos en casa, aquí luego en la Crujía D",¹⁵⁴ se utiliza en esta narración para hablar del delito como la leyenda que crean "quienes lo anotan y datan, o sea, los periodistas y los historiadores, que lo han de ajustar entonces necesariamente, a una determinada norma crítica vigente, con lo que no hacen sino borrar sus huellas y falsificarlo, erigiéndolo así en un Mito más o menos válido y aceptable durante cierto periodo".¹⁵⁵ Revueltas sabe perfectamente a qué se refiere en estas líneas, pues en su trabajo de cronista, como ya lo mencioné al inicio de este capítulo, le tocó cubrir uno de los casos más comentados de los años cuarenta: el de Goyo Cárdenas, cuya

¹⁵² *Op. cit.*, p. 132.

¹⁵³ *Op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p 21.

¹⁵⁵ *Idem.*

leyenda va tan lejos que “La casa de los crímenes alcanza el rango de atracción turística, con puestos de aguas frescas y comida, se componen corridos satíricos, los vecinos (mediante cuota) permiten el acceso a sus azoteas para que desde allí se contemple el inmoladero”.¹⁵⁶ El criminal que degüella a la víctima y posteriormente patea la cabeza hasta el basural más próximo le sirve al narrador para desarrollar sus teorías filosóficas pero también para plantear el papel de los medios y de la sociedad ante el delito, ante el “mito” que se mantiene en vigencia durante cierto tiempo y que muchas veces sirve para tapar otros crímenes iguales o más terribles, para desviar la mirada de la sociedad o para crear una verdadera idolatría del antihéroe. Como se ha podido ver, en varias obras de José Revueltas se pueden rastrear las huellas de un género con el cual ha estado en permanente contacto, incluso entre los manuscritos de *Los errores* se encuentra un esquema de trama policiaca titulado “Los hermanos Scorsa”:

Él 19 (?) años. Ella (Ester) 16. Él –Adrián– trabaja en un banco como empleado (se ocupa de alguna de las máquinas de cálculo). Amigo íntimo del muchacho que paga en la ventanilla (Miguel). Hablan de todo. Miguel es aficionado a los “experimentos” espiritistas. Lo conducen a Tlalpan y le dan muerte en el bosque para quitarle llaves y robar banco.¹⁵⁷

Hasta aquí sólo he querido señalar que Revueltas manejaba perfectamente el género policiaco cuando inició la escritura de *Los errores*, además de haber demostrado que el autor reconstruye en esta novela personajes y situaciones ya trazados en textos anteriores, por ejemplo: el viejo avaro de *En algún valle de lágrimas*, el padrote de *Los motivos de Caín*, la escena donde se combinan la trama política y la policiaca en *Los días terrenales*. El mismo autor se refiere a su trabajo de cronista policial cuando reconoce que en ese oficio “se le soltó la mano”.¹⁵⁸ No creo haber forzado, en los ejemplos presentados hasta aquí, la presencia de esas “huellas” del género que me propuse seguir en este último

¹⁵⁶ C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁷ El texto está escrito en una ficha, entre los manuscritos del último fólter de la novela.

¹⁵⁸ A. Revueltas y P. Cheron. *Conversaciones con José Revueltas*, p. 177.

apartado del capítulo central de mi tesis. Por el contrario, he tratado de ser lo más concisa posible para ceñirme solamente a esta característica dentro de la narrativa de Revueltas.

El trabajo con el género policiaco que ha llevado adelante José Revueltas en su obra literaria es de destacar, en él no sólo se percibe el uso de la nota roja, de la novela negra o de los recortes periodísticos que acostumbraba guardar, sino que hay un cuidadoso trabajo con situaciones límite para demostrar, una y otra vez, que la peor de las bajezas en las que cae el hombre no es producto de un ser monstruoso, anormal o infrahumano, simplemente es muy fácil cruzar el límite que separa al “santo” del “infame”. El móvil es siempre la pasión, el odio, la venganza, el amor, la traición, el poder y el dinero, tal como se percibe en el género negro que tan bien ha sabido interpretar el autor de *Los errores*, por lo que sólo me queda agregar que no tendría por qué haber causado sorpresa la estructura de la novela cuando se publicó por primera vez en la década del sesenta. Una atenta lectura a la prosa revueltiana basta para darse cuenta que el autor ha practicado desde sus inicios un género que causó “confusión” entre una crítica maniquea que privilegió la lectura política al análisis literario.

CONCLUSIONES

Cuando me propuse el estudio de *Los errores* desde una perspectiva policiaca, era consciente de que tal hipótesis no dejaría de producir desconcierto al tratarse de una obra que había sido catalogada con parámetros políticos desde su publicación. Sin embargo, la investigación tomó cauce gracias a que no sólo es posible aplicar a este texto el modelo de novela negra porque cumple con los requisitos del género, sino también por la estrecha relación del autor con este tipo de literatura.

La lectura de las reseñas inmediatas a la publicación de la novela, con el propósito de realizar un acercamiento a la recepción, me llevó al archivo de José Revueltas. Según Philippe Cheron, la carpeta que contiene el manuscrito de *Los errores* no había sido solicitada por ningún estudioso antes, lo cual demuestra el escaso interés en la obra. El archivo está incompleto por los motivos que ya expuse en el primer apartado; el acercamiento filológico ha sido de sumo provecho para dejar en claro que Revueltas no cometió gran parte de las erratas que la crítica le reprochó en su momento; muchos de los errores que se observan en la publicación del FCE se deben a un pésimo cuidado editorial. La copiosa cantidad de variantes existentes entre el manuscrito, el mecanuscrito y la edición príncipe, confirman el trabajo minucioso de un novelista preocupado por la calidad de su escritura: las modificaciones que realizó al capítulo IV, incluido en el apéndice de esta tesis, basta como ejemplo.

Si bien es cierto que la recepción desfavorable de *Los errores* se debió más a la postura política adoptada por Revueltas que a las erratas de la novela, no deja de llamar la atención que algunos críticos, escudándose en reglas estilísticas, atacaran de manera despiadada al autor, quien jamás declaró contra el supuesto “cuidado editorial”, sino que se

limitó a ver cómo los “especialistas” destrozaban la obra, en un admirable papel de espectador, acostumbrado como estaba al “ninguneo” del medio.

La polémica provocada por la novela me abrió las puertas para plantear un estudio que dentro de la temática de esta tesis parecería desconectado: el análisis filológico. El primer capítulo, donde se desarrolla el trabajo archivístico, no es más que el preámbulo para entrar al siguiente cuyo tema es la recepción. Allí queda demostrado que la acogida inicial de *Los errores* se dejó llevar por la ofuscación partidaria: mientras que por un lado escribían hipócritamente respecto al estilo “improvisado” de Revueltas; por otro, no dejaban de subrayar que la historia política había ido demasiado lejos. De esta manera, se puede observar primero el trabajo del novelista: las correcciones, los cambios y variantes que introdujo para depurar el texto, y después entrar de lleno en la lectura de los críticos que opinaron en su momento. Se demuestra así que éstos no perseguían otro fin más que la simple descalificación. Ello se debe a la postura que adoptó el autor a partir de *Los días terrenales* y que se fue agudizando hasta llegar a su alejamiento definitivo de las filas del PCM. La crítica de Revueltas molestó a los “curas rojos” pero también a los monaguillos del marxismo. *Los errores* se publica en un año en que la mirada de Latinoamérica está puesta en Cuba, había un idilio generalizado y una gran adhesión por parte de los intelectuales que con esta postura se situaban a “la vanguardia del proletariado”. Esos intelectuales no le perdonaron a Revueltas que mezclara en el mismo lodo a los militantes comunistas y a los hampones como Mario Cobián; esos intelectuales alabaron la historia del hampa para descalificar la otra, la que hablaba de los procesos de Moscú, del culto a la personalidad, de los crímenes del comunismo y del dogmatismo enquistado en la dirigencia partidaria.

José Revueltas inicia su labor literaria como periodista, tarea en la que fue “soltando la mano”. Como ha podido comprobar el lector a lo largo de esta investigación,

la nota roja fue para Revueltas un ejercicio que no sólo lo ayudó a ir depurando su estilo, sino que también lo acercó a los seres más complejos y marginados de la sociedad: el asesino y la prostituta. Personajes que atraían al escritor desde sus primeras lecturas de *Crimen y castigo*, y a los cuales había aprendido amar como si fueran sus propias creaturas. Estos seres son los mismos que durante la labor que desempeñó en *El Popular* pueblan la página roja y lo atraen de tal manera que el joven reportero se pone de su lado sin eufemismos; la crónica sobre Ricarda López es la que mejor ilustra esta afirmación. El trabajo con la materia prima (la nota roja)¹ que llevó adelante Revueltas no tiene que ver con complejas denominaciones teóricas, sino con la sensibilidad de un cronista que le da la palabra al acusado, lo deja hablar, se introduce en su mundo desde el papel de observador y no de juez, es decir, desde el papel privilegiado de narrador. De esta manera, el lector asiste a los crímenes más terribles de una manera tímida porque sabe que “el otro” no es más que un espejo de sí mismo y de la sociedad en la que vive.

A lo largo de esta investigación queda demostrado que el hilo conductor de *Los errores* es la trama policiaca. La historia delincencial sedujo a Revueltas, quien ya había practicado el género en sus anteriores obras, ahora lo usa como trama principal para introducir de fondo la crítica al PCM. José Revueltas se apropia de una narrativa que había dejado vislumbrar desde sus primeras creaciones, pero ¿por qué ahora lo hace abiertamente? Esta pregunta sólo se puede responder con meras suposiciones:

1) La historia truculenta de Mario y *Elena* es el primer bosquejo que confecciona Revueltas e incorpora luego el argumento político; en 1960, cuando se produce la ruptura definitiva con el PCM, Revueltas ya tenía contempladas las dos tramas paralelas. Por lo tanto queda descartada la supuesta “venganza” a la que algunos echaron mano.

¹ No hablo solamente de las dos crónicas firmadas que aparecieron en *El Popular*, sino también de los típicos episodios de plana roja que el autor introduce en su obra narrativa y que han sido mencionados en el último apartado de esta tesis.

2) En la década del sesenta el autor experimenta nuevas formas de escritura, esto se observa en la estructura y en los recursos que utiliza en su sexta novela. Entre esas nuevas formas incorpora un género que conocía muy bien y lo manipula para introducir paralelamente la historia política con las ya conocidas digresiones y los extensos párrafos reflexivos.

3) Revueltas es consciente de que al colocar en la misma balanza el mundo del hampa y la dirigencia partidaria se arriesga al escándalo; sin embargo no se arrepiente de ello, pues sabe que *Los errores* es su mejor apuesta narrativa después de quince años de silencio novelístico.² Arremeter contra los errores del comunismo desde una obra que se ocupara solamente de las preocupaciones de personajes como Jacobo Ponce, Olegario Chávez, o Ismael Cabrera, le aseguraba de antemano un público previsible,³ un número reducido de lectores. El modelo de novela negra se impone entonces con la historia de El Muñeco, el enano, el avaro y las prostitutas, pues el autor sabe que este es un acierto que le asegura la atención del lector (de cualquier lector) hasta el final de la novela. El suspenso, inherente al género, le da la clave para introducir, sin forzamiento, la otra trama: la lucha de un puñado de comunistas donde sobresalen el dogmático y el heterodoxo, y cuya historia el narrador va presentando mientras dilata el robo y asesinato del usurero.

El uso de la página policial como material de trabajo literario es más frecuente de lo que se piensa: *Los olvidados* (1950) de Buñuel se inspira en una noticia de plana roja; *Bodas de sangre* (1932) de García Lorca, también. En *Los errores* el nombre del padrote probablemente responda al de un colono de las Islas Marías, tal como se puede observar en

² “[*Los errores*] me parece una de las mejores novelas escritas por mí” afirma Revueltas. Cfr. Margarita García Flores. “La libertad como conocimiento y transformación”, en *Conversaciones con José Revueltas*, *op. cit.*, p. 77. Hablo de quince años de silencio novelístico porque no tomo en cuenta las publicaciones breves que mediaron entre *Los días terrenales* y *Los errores*, puesto que como ya se dijo son obras de transición.

³ Ese mismo público que se “sorprende” de la trama policiaca.

el libro del periodista Djed Bórquez,⁴ editado en 1937. Allí se habla sobre las habilidades de los reclusos que se encuentran en la isla Madre:

Hay entre los colonos, además de los buenos músicos, algunos cancioneros, artistas de carpa y oradores capaces de repetir de memoria un discurso largo (como todos los oradores). Recuerdo a este aspecto, la noche en que *Mario Cobián*, en Arroyo Hondo, nos dijo en alta voz, con buen ademán, el discurso que pronunciará el día en que el C. Presidente de la República visite la colonia. Es una flamante pieza oratoria, llena de citas de eminentes penalistas y capaz de conmover al auditorio más frío. Ignoro de dónde habrá obtenido Mario tan valiosos datos para preparar su discurso. Si lo llega a pronunciar en ocasión tan solemne, como la que espera hace más de tres años, Cobián obtendrá un triunfo sonado. (La cursiva es mía).⁵

Bórquez no aclara la fecha en la cual permaneció por un periodo de dos meses en la isla, pero por algunos datos sueltos se deduce que estuvo allí en 1936.⁶ Su visita tuvo lugar en la administración de Margarito Ramírez (1933-1937), a quien dedica el libro. Las estancias de Revueltas habían ocurrido un poco antes: la primera, de cuatro meses, durante la dirección de Francisco J. Mugica (1932), y la segunda, de nueve meses, en 1934. Por lo tanto, es factible que Revueltas conociera al reo Mario Cobián, puesto que su destino, en las dos ocasiones, es el mismo sitio señalado por Bórquez: Arroyo Hondo. La capacidad oratoria del recluso recuerda en gran medida la elocuencia del padrote en su papel de agente viajero, virtud que *Elena* se encarga de alabar. Incluso el apodo del personaje parece extraído de la página roja: “El Muñeco semidegolló a un sujeto”.⁷

En su sexta novela *Revueltas* usa un modelo que le sirve para manifestar sus discrepancias ideológicas, siendo el más adecuado para la geografía que presenta el de novela negra, de esta manera, ensaya con habilidad temáticas que le habían obsesionado siempre: la amoralidad, la marginalidad y la sordidez. El escritor echa mano a situaciones y

⁴ Seudónimo de Juan de Dios Bojórquez (1892-1967). Periodista, novelista, político e ingeniero agrónomo.

⁵ *María Madre del archipiélago. Islas Marias en el Océano Pacífico*. México, 1937, p. 73. Debo a Martín Dozal el dato sobre este libro.

⁶ Cfr. *María Madre del archipiélago...*, p. 108.

⁷ *El Popular*. (24 de agosto de 1947): p. 10.

personajes que se relacionan con el género que me ocupa, por lo tanto no debe sorprender una tesis con los planteamientos hasta aquí expuestos; como se ve, la relación del autor con este tipo de literatura ha sido sumamente estrecha.

Finalmente me queda agregar que el propósito de esta investigación, más allá de cumplir con un requisito académico, es una invitación hacia la revisión crítica de una novela que, dentro de la producción revueltiana, es clave para comprender la evolución literaria de su autor. La hipótesis inicial, que considero demostrada a lo largo de estas páginas, no es más que una posible lectura de entre las tantas que el texto admite. De allí que me permitiera hacerlo, pues si este trabajo logra reavivar la polémica y la discusión sobre *Los errores*, habrá cumplido con creces su propósito, de lo contrario, ni ustedes ni yo habremos perdido sino la literatura como tal. Ya es hora de otorgarle a José Revueltas el lugar que merece dentro de las letras latinoamericanas. Y esto no lo va a lograr una tesis, ni un examen doctoral, sino el conjunto de relecturas de una obra primordial que ha sido injustamente marginada por críticos con prejuicios de doncella mancillada. Pero la grandeza de la literatura consiste en que los hombres pasan y las obras permanecen: ahí está la novela de Revueltas, con casi medio siglo auestas, esperándonos para que la redescubramos y polemiquemos, una vez más, con “el hombre más puro de México”⁸ y uno de los mejores escritores de la generación de medio siglo.

Ciudad Universitaria, 2 de octubre de 2008.

⁸ Octavio Paz. *Posdata*. México: FCE, 2000, p. 252.

APÉNDICE

A continuación transcribo la primera versión del capítulo IV. Junto al manuscrito (MS) se encuentran tres cuartillas mecanografiadas e incompletas (MC). A pie de página y en cursivas señalo las variantes más significativas que se observan entre el manuscrito y el mecanuscrito, al que considero mi texto base por ser la versión más extensa. En el manuscrito existe un párrafo que ha sido elaborado dos veces, en este caso he optado por presentarlo con las letras A y B para que el lector pueda apreciar mejor el trabajo de corrección del novelista. Las anotaciones que inician la cuartilla 7A y que están atravesadas por una línea perpendicular han sido transcritas entre paréntesis angulares dobles, norma utilizada sólo en este caso; todas las palabras tachadas por el autor se reproducen entre paréntesis angulares simples. Mantengo el uso de mayúsculas y cursivas.

[IV. Don Victorino]

[...] ¹ <y sus labios> y como lejana, mientras sus labios se contraían en un atormentado rictus de <náuseas> asco <casi psicológico>. “Hombre, hombre, hombre,” musitó como si rezara, pero la palabra <salía de sus labios> caía de su boca con una indiferencia absoluta, <como si babeara> igual que cuando se babea inconscientemente durante el sueño. ¿Dónde estaba el hombre?, se interrogó. “Cierto —<dijo en> se repuso a sí mismo en voz queda— el hombre no existe!”. Sus ojos entrecerrados y de apariencia adormecida permanecían fijos en un punto, sin ver, minerales y muertos como los de un saurio antiguo. “No, <el hombre> no existe”, volvió a decirse con un cansancio rencoroso y siempre cargado del mismo desprecio. “Existimos individuos, bestias superiores a los demás de nuestra especie, pero hombres no”.

De pronto detuvo el curso de sus pensamientos como quien se para a escuchar un ruido inaudible y lejano, que se aproxima. Algo se abría paso en su interior igual que un remolino que se serena y aclara poco a poco. Aquel brazo erguido del indio, aquel brazo demoníaco, <monstruoso,> rebelde <entusiasta,> <acometido,> <triunfador>. Aquellos brazos. El recuerdo se sustentaba a sí mismo <en toda su integridad> en todos sus detalles. Ahora veía ese brazo del indio pero <bastantes muchos años atrás y tampoco era> a la distancia de considerable número de años y no un solo brazo, sino más, muchos más. Fue durante la campaña contra los zapatistas, cuando don Victorino era Teniente en el Ejército Federal.

Los <federales> del Gobierno habían sufrido una derrota espantosa, y Victorino regresaba del combate con un grupo de dispersos, a pie por la vía del tren, al encuentro de la más próxima Estación del ferrocarril para ver qué podía hacerse. El grupo caminaba sin

¹ Aquí se inicia el manuscrito (MS).

fuerzas siquiera para hablar, dando tumbos sobre la vía, como <maquinalmente> ebrios, <todos aún sin poderse despojar> sin que ninguno se pudiera despojar² del miedo que cada quien padeció durante la refriega, todos con el alma aturdida, abandonados <al destino> <al azar, sin la esperanza de que no caminaran> y con la desconfianza angustiosa de si no estarían caminando en dirección del enemigo, pues nadie tenía la menor idea <de cómo había> de las líneas del frente ni de cómo quedaron éstas después del combate. Los habían hecho garras, <esto> eso era lo único de que todos estaban enterados.

Cuando divisaron a lo lejos la Estación, esto acabó de desalentarlos. En medio de una feroz polvareda un grupo de gente corría a su encuentro. Sin duda <eran> los zapatistas.³

<< 2) En el rostro de hielo impasible, siempre pálido, de don Victorino, hubo una repentina contracción, semejante a los estremecimientos de la piel <de un> del caballo cuando quiere sacudirse a un tábano <. Sus ojos saltones y semiadormecidos despidieron una chispita cruel. Odiaba a los indígenas, aunque él no era de origen español puro>. Aquella mueca había sido maligna y concentrada. No era fácil...etc.

3) Este recuerdo era un brazo en alto, erguido y <retador> desafiante. El brazo de un gladiador romano que <saluda> apunta al cielo. Los muertos te saludan. Habían sufrido una terrible...etc.

4) A la vista de la Estación, todavía un tanto lejana, se detuvieron con una amargura <desolada> desfallecida y sin esperanzas. Una nube de polvo se había desprendido <de ella> de la Estación y en medio <de ella> un grupo de gente, en tropel, venía a darles el encuentro. >>

² Aquí finaliza el folio número 6, el siguiente (7) ocupa menos de la mitad de la página.

³ Hasta aquí llega el folio 7, el siguiente lleva el número 7A, en él se observan tres párrafos numerados: 2, 3 y 4, todos ellos atravesados con una línea perpendicular, los transcribo entre paréntesis angulares dobles, y dentro de ellos señalo, según la norma adoptada, las palabras tachadas entre paréntesis angulares simples.

Frente⁴ a la Estación <humeaba> se distinguía <la humareda de> el humo de un carro-caja de ferrocarril acabado de incendiar. Los dispersos se miraron⁵ entre sí sin decir palabra. Habían perdido sus armas <acaso alguien trajera una pistola, pero no más>. Ni modo de defenderse, ni de huir.⁶ Algunos se sentaron en <el talud de> la vía para esperar, <en los> con aquellos rostros en que había una resignación cenicienta, irremediable. Lo extraño que el tropel se aproximara sin ruido, sin⁷ gritos, pero esto también resultaba más pavoroso y amenazante. De pronto⁸ alguien lanzó una voz: “¡son mujeres, son mujeres!” Una oleada de alivio recorrió al grupo, sacudiéndolo con una especie de alegría infantil, ahora burlona y divertida. En efecto, se trataba como de veinticinco o treinta mujeres que corrían como locas, desesperadas, ansiosas,⁹ <como> al encuentro de la Tierra Prometida. Algunas tropezaban <con los durmientes>, caían y se levantaban para proseguir la carrera. Los soldados también corrieron hacia ellas <hasta juntarse todos.> con una esperanza absurda. Eran las mujeres del Batallón, pero ninguna <de las> era la suya <s>.

Preguntaron por sus hombres con grandes gritos y mirando con una intensidad desorbitada <con esa expresión de agravio y extrañeza estupefacto de quienes descubren súbitamente> <de pronto> <de súbito> <que se han dirigido a gentes extrañas en absoluto a las que no se debió recurrir, en cuanto escucharan sus respuestas>,¹⁰ en la que ya parecían aguardar lo peor. “¿Onde quedó Malpica, mi teniente? José Malpica, uno prieto, alto él, fuerte.” “¿Naiden vido en el combate a un tal Estanislao Rodríguez?” Con una terquedad suplicante, que no quería dejarse convencer de la pérdida <del hombre, ¡cómo no pudo haberlo mirado, mi teniente! Si le digo qués el Sargento Damián Sánchez,

⁴ Aquí se inicia el mecanuscrito (MC).

⁵ MC: *miraban*.

⁶ MC: tachado: *Habían perdido sus armas. Ni modo de defenderse, ni de huir*.

⁷ MC: *ni*.

⁸ MC: tacha: *De pronto* y sobre línea escribe: *Sin embargo*.

⁹ MC: *con furia*.

¹⁰ Es interesante observar cómo el autor corrige este enunciado, no se trata de un párrafo tachado de una vez y con una sola línea, sino que escribe y tacha, escribe y tacha.

Sánchez Espinosa, pa' más señas.” Preguntas sin la menor lógica en las que se cifraba una esperanza animal>, pero que al aceptar la evidencia se transformaba en una estupefacción llena de agravio, como si <se> hubieran <dado cuenta> descubierto de golpe que se habían dirigido a gentes extrañas y hostiles, a las que no debieron recurrir jamás.

<Todos continuaron su> <Habían continuado> Los dispersos continuaron hacia la Estación seguidos por las mujeres, que formaban detrás de ellos un rebaño sumiso. En otras circunstancias, aunque se hubiera tratado también de comunicarles la pérdida de sus hombres, las cosas habrían sido distintas. Pero el peso de la derrota era tan aplastante, que nadie hizo <caso> aprecio de las mujeres, <como si quisieran> casi con el deseo de dejarlas muy atrás, hasta que desaparecieran. Todos iban silenciosos y todos pensaban <lo mismo> en la actitud de su propia mujer cuando los mataran. Así caminaron largos minutos en que no se oían sino sus pasos.

<Pero sin que ninguno lo esperara algo los hizo estremecerse a los hombres> Pero cuando menos lo esperaban comenzó a elevarse, en medio de aquellas soledades, <con> una especie de canción, muy parecida¹¹ al¹² canto desafinado de los ciegos en el atrio de las iglesias. Eran¹³ primero dos, tres voces, y luego más y más <y más>. Todas las mujeres lloraban a grandes gritos en un coro <tenebroso y> sobrecogedor, sin que dejaran de caminar sobre la vía, atrás de aquellos <soldados> hombres derrotados y desconocidos. El grupo de dispersos inclinó un poco más la cabeza, sin que nadie hiciera comentario alguno, pero aquel llanto les pesaba en las espaldas como una piedra. La estación todavía distaba un trecho considerable y los hombres inclinaron más la cabeza, igual que animales bajo el aguacero, mientras atrás <de ellos> los seguía ese <llanto> lamento inexorable que amenazaba no acabar jamás. Era como si se anticiparan a llorar por ellos. Los rostros de los

¹¹ MC: suprime: *muy parecida*.

¹² MC: *el*

¹³ MC: suprime: *Eran* e inicia: *Primero*

hombres habían adoptado una seriedad <condenada> comprimida, hermética <que en los hombres indica la contención del llanto>, en que se ocultaba algo.¹⁴ Uno de ellos ya no pudo más, tenía la expresión congestionada, como de ira,¹⁵ vuelto hacia las mujeres <parado a media vía en mitad de los rieles> desde lo alto del talud,¹⁶ haciendo marcados esfuerzos por recoger <la barba> el mentón contra el cuello. “¡Ya cállense, viejas jijas de la tiznada!”, bramó igual que una <bestia> res en el degüello <al mismo tiempo que él también lloraba>. Lo había dicho sin cólera ni animadversión, porque él también lloraba.

En ese mismo momento alguien percibió sobre la vía un ruido muy característico y todos se volvieron en <esa dirección> tal sentido.

Era el motor de un armón “loco” lanzado por los zapatistas contra la estación, y que sin duda vendría cargado de dinamita, pronto a estallar en cuanto chocara con el carro-caja que estaba en la misma¹⁷ vía. Aquello se transformó en un repentino pánico colectivo en que cada quien huía sin el menor cuidado y en medio del máximo desorden, tratando de alejarse del lugar al modo que fuese.¹⁸

A) <Don Victorino no se mentía> “¡la piedad...!”—Suspiró de nuevo don Victorino— “El descendimiento de la cruz”. <Con un abandono lleno de repugnancia.> Recordaba las imágenes que aparecían y desaparecían <vertiginosamente. Repensaba sus recuerdos de aquel entonces y las imágenes que asaltaban su mente mientras aparecían y desaparecían en el lapso de aquellos minutos extraordinarios> a través de su <imaginación> mente <durante> en aquellos minutos extraordinarios, cuando, agazapado junto con otros dentro de una zanja, esperaba el estallido <de la> del armón con dinamita.

¹⁴ MC: *Los hombres tenían en los rostros una seriedad hermética, comprimida, en la que ocultaban algo que les ocurriría de un momento a otro.*

¹⁵ MC: *con la expresión congestionada de ira.*

¹⁶ MC: *desde el talud.*

¹⁷ Aquí se interrumpe el manuscrito en el folio 8.

¹⁸ El siguiente folio del manuscrito presenta abundantes tachaduras, a partir de aquí se puede observar cómo el mismo párrafo ha sido elaborado dos veces: A y B.

Sensaciones increíbles, maravillosas, que no vacilaría en vivir de nuevo. <No se apartaba de su mente la imagen muy precisa de un libro.> Una de esas imágenes <quedaba> permanecía quieta, obstinada e irónica en medio de todas las demás. Se trataba de El Descendimiento de la Cruz y otra de cierta ilustración en un libro al que acudía con frecuencia en la biblioteca del Colegio Militar <cuando aún era cadete> <en sus tiempos de cadete>, y que para él <simbolizaba> era un símbolo del que irradiaba toda la belleza de la guerra. El libro era una historia de las grandes batallas universales y reproducía en la portada un famoso <brazo> grupo escultórico alusivo. Representaba el Combate y la Victoria: Vercingétorix, el jefe de los galos, acaudilla a los suyos, hermosos y desnudos guerreros con expresiones llenas de intrepidez y de fiereza, mientras en el cielo la Fama y la Gloria señalan hacia delante. El musculoso y potente brazo de Vercingétorix, en alto con una espada, incita a sus bellos guerreros a la lucha.

B) Recordaba las imágenes que aparecían y desaparecían a través de su mente en aquellos minutos extraordinarios, cuando, agazapado junto con otros dentro de una zanja,¹⁹ esperaba el estallido del armón con dinamita. Sensaciones increíbles, maravillosas, que no vacilaría en vivir de nuevo.²⁰ Sin embargo, dos de esas imágenes permanecían quietas, obstinadas e irónicas en medio de todas las demás. El Descendimiento de la Cruz y una historia de las grandes batallas universales,²¹ <a la que> libro al que acudía con frecuencia en la Biblioteca del antiguo Colegio Militar. La ilustración reproducía un grupo escultórico que representaba el Combate y la Victoria.²² Lo <atraía> <embargaba siempre> invadía cada vez una emoción profunda y diríase religiosa.²³ La visión de la guerra en su contenido

¹⁹ Aquí continúa el manuscrito en el folio 10: *otros dentro de una zanja...*

²⁰ MC: *Sensaciones depuradas, animales, que no vacilaría en volver a vivir.*

²¹ MC: *Había dos imágenes quietas, que permanecían obstinadas e irónicas a despecho de las demás, una de ellas el descendimiento de la cruz. La otra era una ilustración en un manual de las grandes batallas universales, libro al que...*

²² MC: suprime: *La ilustración reproducía un grupo escultórico que representaba el Combate y la Victoria.*

²³ MC: *Lo invadía cada vez una emoción profunda, casi religiosa, ante aquel grupo escultórico del Combate y la Victoria.*

más <puro> exacto, en su planteamiento esencial y eterno, sencilla, bárbara y bella: la guerra de siempre, <en la> que la técnica podrá modificar en la forma, pero que permanece inalterable y pura <en lo que> en tanto significa <como> la más alta de las luchas entre la vida y la muerte. En las²⁴ manos del²⁵ joven cadete aquel libro era un balcón abierto hacia <lo> el tiempo eterno, hacia la edad inmutable del hombre, único e igual como la guerra. Ahí <está> estaba Vercingétorix, el jefe de los galos.²⁶ Tempestuosas y ondulantes barbas adornan su rostro sereno e imperioso <y fiero>. El espléndido casco enorgullece y agiganta su cabeza, en medio de los hermosos y desnudos guerreros que lo rodean con expresiones intrépidas <y fieras>, mientras en el cielo la Fama y la Gloria señalan hacia delante. El musculoso y potente brazo de Vercingétorix, en alto con una espada, incita a sus bellos guerreros a la lucha.²⁷ Nada más ajeno²⁸ <a la piedad> a la mentira²⁹ <humana> de lo humano que este conjunto vigoroso, estimulante³⁰ y varonil, <más> tan³¹ extraño y³² <más> opuesto, en su animal belleza³³, a <esta lóbrega> la tenebrosa <antítesis que sería la> humillación de *La Pietá* <de un> en el Descendimiento de la Cruz, donde la Fama y la Gloria no tocan sus trompetas sino que son los gusanos viles del sepulcro.³⁴

Había otras cosas más en aquel <sueño> ensueño <letal> venenoso, en aquella embriaguez de la zanja, el pecho adosado a la tierra yerma <y caliza>, durante los minutos inacabables que el armón con dinamita tardaba tanto tiempo en cubrir. La noción de la derrota, el <haber sido> saberse vencido, ese acabamiento <cómico> oceánico, esa soledad, esa ausencia. Era vivir minuciosamente la muerte, la rabia de la muerte singular y

²⁴ MC: *sus*

²⁵ MC: *de*

²⁶ MC: *Aquí estaba Vercingétorix, el jefe de los galos, en el Combate y la Victoria.*

²⁷ MC: a partir de *Nada* inicia en párrafo aparte.

²⁸ MC: *Nada era más ajeno.*

²⁹ MC: *al prejuicio.*

³⁰ MC: *estimulante, vigoroso.*

³¹ MC: *ni tan.*

³² MC: *ni.*

³³ MC: *suprime: en su animal belleza.*

³⁴ MC: *sino que han cedido ya su lugar a los gusanos viles del sepulcro.* Hasta aquí llega el manuscrito.

propia, reposada, reaprendida, la muerte del guerrero <impiadoso y feliz>, coronado por el laurel de la impiedad. Estaba bien, se decía; la derrota es tan grande como la victoria, ambas son tan solo una medida <, lo que importa es la lucha, el ejercicio> que se aplica por igual <por> en cuanto a la esencia de un hecho <en sí> donde lo que importa es la lucha, el haber combatido y el haber tratado de vencer sobre la otra parte de los hombres donde <no estás ya> no se está, sean cuales fueran las razones que se aduzcan de cada parte [.]³⁵

³⁵ Aquí finaliza el manuscrito sin ningún signo de puntuación, lo que indicaría que el relato podría tener continuidad. No se han encontrado más folios que puedan asociarse a este texto en las carpetas correspondientes a *Los errores*, mismas que se resguardan en el domicilio particular de la hija y el yerno del escritor: Andrea Revueltas y Philippe Cheron.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

OBRA LITERARIA

- REVUELTAS, José. *Los muros de agua*. México: Era, 2000.
- . *El luto humano*. México: Novaro, 1970.
- . *Los días terrenales*. México: Stylo, 1949.
- . *Los días terrenales*. Evodio Escalante (editor). Madrid: 1991 (Archivos 15).
- . *En algún valle de lágrimas*. México: Novaro, 1973.
- . *Los motivos de Caín*. México: Era, 2001.
- . *Los errores* (Manuscrito). Archivo del autor (1958-1964).
- . *Los errores* (Mecanuscrito). México: Archivo Central del Fondo de Cultura Económica, 1964.
- . *Los errores*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. (Letras Mexicanas 78).
- . *Los errores*. México: Era, 1979.
- . *Los errores*. Tercera reimpresión. México: Era, 1985.
- . *El apando*. México: Era, 1997.
- . *Dios en la tierra*. México: Era, 1982.
- . *Dormir en tierra*. México: Era/Secretaría de Educación Pública, 1971.
- . *Material de los sueños*. México: Era, 1974.
- . *Las cenizas (Obra literaria póstuma)*. México: Era, 1988.
- . *Obra Literaria*. Dos tomos. Prólogo del autor. Epílogo de José Agustín. México: Empresas Editoriales, 1967.

OBRA TEÓRICA Y POLÍTICA

REVUELTAS, José. *Escritos políticos I. El fracaso histórico del partido comunista en México.*

Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1984.

-----. *Escritos políticos II. El fracaso histórico del partido comunista en México.* Recopilación

y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1984.

-----. *Escritos políticos III. El fracaso histórico del partido comunista en México.* Recopilación

y notas de Andrea Resultas y Philippe Cheron. México: Era, 1984.

-----. *México 68: Juventud y revolución.* Prólogo de Roberto Escudero. Recopilación y notas

de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1996.

-----. *México: una democracia bárbara (y escritos acerca de Lombardo Toledano).*

Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1988.

-----. *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza.* Prólogo de Andrea Revueltas, Rodrigo

Martínez y Philippe Cheron. México: Era, 1980.

-----. *Cuestionamientos e intenciones.* Presentación, recopilación y notas de Andrea Revueltas

y Philippe Cheron. México: Era, 1978.

-----. *Ensayos sobre México.* Prólogo, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe

Cheron. México: Era, 1985.

-----. *Dialéctica de la conciencia.* Prólogo de Henri Lefebvre. Recopilación y notas de Andrea

Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1982.

OBRA VARIA

- REVUELTAS, José. *El cuadrante de la soledad (y otras obras de teatro)*. Prólogo de Ignacio Hernández. Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1984.
- . *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Prólogo de Emilio García Riera. Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1991.
- . *Zapata (guión cinematográfico)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Plaza y Valdés, 1995.
- y José AGUSTÍN. *El apando (guión cinematográfico)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Plaza y Valdés, 1995.
- y Vicente LEÑERO. *Los albañiles: un guión rechazado*. México: La red de Jonás-Premiá, 1983.
- . *Visión del Paracutín (y otras crónicas y reseñas)*. Presentación de David Huerta. Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1986.
- . *Las evocaciones requeridas (Memorias, diarios y correspondencia)*. Tomo I. Prólogo de José Emilio Pacheco. Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1987.
- . *Las evocaciones requeridas (Memorias, diarios y correspondencia)*. Tomo II. Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1987.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- ACOSTA GÓMEZ, Luis. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos, 1989.
- ALEMÁN SAINZ, Francisco. *Las literaturas de kiosko*. Barcelona: Planeta, 1975.
- ANGUIANO, Arturo *et. al.* *Cárdenas y la izquierda mexicana*. México: Juan Pablos, 1975.
- ALLOT, Miriam. *Los novelistas y la novela*. Madrid: Seix Barral, 1965.
- ATORRESI, Ana. *Los estudios semióticos. El caso de la crónica periodística*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación de la Nación/CONICET, 1996.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, *et. al.* *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 1994.
- ÁVILA MERGIL, Rosa María. “El ‘género policiaco’ en México”. En: *Novela Mexicana Reciente*. Samuel Gordon (editor). México: Eón/Universidad de Texas, El Paso, 2005, pp. 141-159.
- BARTHES, Roland, *et. al.* *Lo verosímil*. Traducción de Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempos contemporáneos, 1973.
- , “Estructura del suceso” en *Ensayos críticos*. Traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- BELIC, Oldrich. *Introducción a la teoría literaria*. La Habana: Arte y Literatura, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II*. Traducción de José Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Segunda edición. Traducción de Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 1989.
- BERMÚDEZ, María Elvira. *Muerte a la zaga*. México: Secretaría de Educación Pública/Premiá, 1986.

- , *Diferentes razones tiene la muerte*. México: Plaza y Valdés, 1987.
- , (Compiladora). *Cuento policiaco mexicano. Breve Antología*. UNAM-Premiá, México, 1987.
- BLANCO, José Joaquín. *Política cultural del Estado mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública, 1983.
- , *José Revueltas*. México: Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud/Terra Nova, (Grandes maestros mexicanos), 1985.
- BOBES NAVES, M. C. et. al. *Retos actuales de la teoría literaria*. Universidad de Valladolid, 1994.
- BOILEAU-NARCEJAC. *La novela policial*. Traducción de Basilia Papas-Tamatin. Buenos Aires : Paidós, 1968.
- BÓRQUEZ, Djed. “*María Madre*” del archipiélago. *Islas Marías en el Océano Pacífico*. México: A. del Bosque, 1937.
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo BIOY CASARES. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Madrid: Alianza, 1999.
- BRECHT, Bertold. “De la popularidad de la novela policíaca” en *El compromiso en literatura y arte*. Traducción de J. Foncuberta. Barcelona: Península, 1973.
- BRUNORI, Vittorio. *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la novela popular*. Traducción de Joan Giner. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *José Guadalupe Posada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.
- COLMEIRO, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos/Santafé de Bogotá/Siglo del Hombre, 1994.

- CONAN DOYLE, Arthur. *Estudio en Escarlata*. Prólogo, traducción y notas de Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Valdemar, 2000.
- CHERON, Philippe. *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. México: Universidad Autónoma de Juárez, 2003.
- DIJK, Teun van. *La noticia como discurso*. Traducción de Guillermo Gal. Barcelona: Paidós, 1980.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Chistopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007 (Letras Mexicanas. Serie Mayor).
- DONOSO, José. *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- ECO, Umberto. *Sobre literatura*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Océano, 2002.
- , V. V. IVANOV, Mónica RECTOR. *¡Carnaval!* Traducción de Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- EL REGISTRO ELECTORAL DEL PARTIDO COMUNISTA MEXICANO. México: Ediciones de cultura popular, 1979.
- ESCALANTE, Evodio. *José Revueltas. Una literatura del "lado moridor"*. México: Conaculta/Ediciones sin nombre, 2006.
- ESCOHOTADO, Antonio. *Majestades, crímenes y víctimas*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- FABBRI, Paolo. *Táctica de los signos*. Traducción de Alfredo Báez. Buenos Aires: Gedisa, 1995.
- FLORES, Enrique (editor). *Causa célebre contra los asesinos de don Florencia Egerton y doña Inés Edwards*. México: Universidad Nacional Metropolitana/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.

- FOKKEMA, D. W., Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Traducción y notas de Gustavo Domínguez. Segunda edición. Madrid: Cátedra, 1984.
- FORSTER, E. M. *Aspectos de la novela*. Tercera edición. Traducción de Guillermo Lorenzo. Madrid: Debate, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano...* Traducción de Joan Viñoly. Barcelona: Tusquets, 1976.
- . *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1980.
- . *Vigilar y castigar*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1987.
- . *La vida de los hombres infames*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1990.
- FOWLER, Roger, et. al. *Lenguaje y Control*. Traducción de Valente Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- FUENTES MURÚA, Jorge. *José Revueltas. Una biografía intelectual*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. *La musa de la retórica. Problemas metodológicos de la ciencia de la literatura*. Madrid: Biblioteca de Filología Hispánica, 1994.
- GIARDENELLI, Mempo. *El género negro*. (Dos tomos). México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- GOLDMANN, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Traducción de Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. Madrid: Ayuso, 1975.

- GRAMSCI, Antonio. "Policial y género populares" en *Literatura y vida nacional*. Traducción de José M. Aricó. Buenos Aires: Lautaro, 1961.
- GUBERT, Román. *La novela criminal*. S/traductor. Barcelona: Tusquets, 1970.
- HERNADI, Paul. *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona: Antonio Bosch, 1978.
- HERNANDO, Bernardino. *Lenguaje de la prensa*. Madrid: EUEDEMA, 1990.
- INGARDEN, Román. "Concretización y reconstrucción". Traducción de Sandra Franco. Edición de Dietrich Rall. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 2001.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducción de J. A. Gimbernat. Madrid: Taurus, 1987.
- , "La estructura apelativa de los textos". Traducción de Sandra Franco. Edición de Dietrich Rall. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2001.
- , "A la luz de la crítica". Traducción de Sandra Franco. Edición de Dietrich Rall. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Traducción de Jaime Siles y María Hernández Palacios. Madrid: Taurus, 1986.
- , "Cambio de paradigma en la ciencia literaria". Traducción de Sandra Franco. Edición de Dietrich Rall. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2001.

- , "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". Traducción de Sandra Franco. Edición de Dietrich Rall. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2001.
- , "Para continuar el diálogo entre la estética de la recepción 'burguesa' y la 'materialista'". Traducción de Sandra Franco. Edición de Dietrich Rall. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2001.
- JITRIK, Noé. *La lectura como actividad*. México: Premiá, 1982.
- LABORDE, Hernán, José REVUELTAS y Miguel Ángel VELASCO. *La nueva política del Partido Comunista de México. 1935*. Prólogo de Gerardo Peláez. México: ACERE, 1980 (Expediente Obrero 1).
- LACAN, Jacques. "El seminario sobre La carta robada" en *Escritos II*. Traducción de Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1975.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge RIVERA. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- LAGERKVIST, Pär. *El enano*. Traducción de Fausto de Tezanos Pinto. Barcelona: Círculo de lectores, 1972.
- LARRAURI, Elena. *La herencia de la criminología crítica*. México: Siglo XXI, 1992.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Estudios de Poética*. Madrid: Tauros, 1986.
- LESSING, Doris. *Las cárceles elegidas*. Traducción de María Antonia Neira Bigorra y Juan Carlos Rodríguez Aguilar. México: Fondo de Cultura Económica, 2007 (Tezontle).
- LEYVA, José Ángel. *El Naranja en flor. Homenaje a los Revueltas*. México: Instituto Cultural del Estado de Durango, 2006.
- LINK, Daniel (Compilador). *El juego de los cautos. La literatura policial: De Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca, 1992.

- MADRID MULIA, Héctor y Martín Gabriel BARRÓN CRUZ. *Islas Mariás. Una visión iconográfica*. México: Instituto Nacional de Ciencias Penales, 2002.
- MANDEL, Ernst. *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. Traducción de Pura López Colomé. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- MARTÍNEZ VERDUGO, Arnoldo. *PCM. Trayectoria y perspectivas*. México: Ediciones Cultura Popular, 1971.
- MÁRQUEZ FUENTES, Manuel y Octavio RODRÍGUEZ ARAUJO. *El Partido comunista Mexicano*. México: El Caballito, 1973.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Alianza, 1994.
- NEGRÍN, Edith. *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México, 1995.
- (Compiladora), *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México: Era, 1999.
- NOGUERAS, Luis Rogelio (editor). *Por la novela policial*. La Habana: Arte y Literatura, 1982.
- OCAMPO, Aurora et. al. *Diccionario de Autores Mexicanos*. Tomo VII, (R). México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004.
- OZ, Amos. *La historia comienza. Ensayos sobre literatura*. Traducción de María Condor. México: Fondo de Cultura Económica/Siruela, 2007.
- PADILLA ARROYO, Antonio. *De Belem a Lecumberri. Pensamiento social y penal en el México decimonónico*. México: Archivo General de la Nación, 2001.

- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad. Posdata. Vueltas al laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- PERALTA, Olivia. *Mi vida con José Revueltas. Un testimonio recogido por Andrea Revueltas y Philippe Cheron*. México: Instituto Veracruzano de Cultura-Plaza y Valdés, 1997.
- PEÑA, Luis H. *Escritura en escisión. Aproximación al perfil narrativo de la literatura mexicana (1958-1969)*. México: Universidad Veracruzana, 1990.
- PIGLIA, Ricardo. *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 1998.
- , *El espacio en la ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 2001.
- POE, Edgar Allan. *Cuentos*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1970.
- QUINCEY, Thomas de. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Prólogo de Manuel Talens. Traducción de Cristina Iborra Mateo. Valencia: La Máscara, 1999.
- RABADÁN, Antoine. *El luto humano de José Revueltas*. México: Domés, 1985.
- RAMÍREZ GARRIDO, Jaime. *Dialéctica de lo terrenal. Ensayo sobre la obra de José Revueltas*. México: Tierra Adentro, 1991.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco y Martín OYATA (compiladores). *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Nacional Autónoma de México/Miguel Ángel Porrúa, 2007.
- REVUELTAS Andrea y Philippe CHERON (Compiladores). *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era, 2001.

- REVUELTAS, Rosaura. *Los Revueltas*. México: Grijalbo, 1979.
- REY, Juan. *Preceptiva literaria*. Santander: Sal Terrae, 1969.
- RIVA PALACIO, Vicente. *El libro rojo*. México: Leyenda, 1946.
- RIVERA, Jorge (compilador). *El relato policial en la Argentina. Antología crítica*. Buenos Aires: EUDEBA, 1986.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. y Enrique FLORES (editores). *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policiaca mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- RUFFINELLI, Jorge. *José Revueltas: Ficción, política y verdad*. México: Universidad Veracruzana, 1977.
- RUIZ ABREU, Álvaro. *José Revueltas: los muros de la utopía*. México: Cal y Arena-Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen y Sergio MÁRQUEZ ACEVEDO. *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000.
- SAID, Edgard W. *El mundo, el texto y el crítico*. Traducción de Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate, 2004.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. *Terribilísimas historias de crímenes y horrores en la ciudad de México en el siglo XIX*. México: Ediciones B, s/f.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Estética y marxismo*. Segunda edición. México: Era, 1975.
- , *El joven Marx. Los manuscritos de 1844*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/Ediciones La Jornada/Itaca, 2003.
- SANMARTÍN, José. *La mente de los violentos*. Barcelona: Ariel, 2002.

- SERRANO PONCELA, Segundo. *Literatura y Subliteratura*. Universidad Central de Venezuela, 1966.
- SHELDON, Helia A. *Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas*. México: Oasis, 1985.
- STAVANS, Ilán. *Antihéroes. México en su novela policial*. México: Joaquín Mortiz, 1993.
- SYMONS, Julian. *Historia del relato policial*. Traducción de Roser Verdaguer. Barcelona: Bruguera, 1982.
- TORRES, Vicente Francisco. *José Revueltas, el de ayer*. México: Los Cincuenta, 1996.
- . *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- TROTSKI, León. “Los artistas y el partido” en *Sobre arte y cultura*. Traducción de S. Alonso, J. Álvarez Junco, F. Claudín, E. Escobar y N. Zayas. Madrid: Alianza, 1971.
- VÁZQUEZ, Felipe. *Archipiélago de signos. Ensayos de literatura mexicana*. México: Honorable Ayuntamiento de Toluca, 1999.
- VÁZQUEZ, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Madrid: Punto de Lectura, 1984.
- VILLANUEVA, Darío (Compilador). *Avances en teoría de la literatura: (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los polisistemas)*. Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- VITAL, Alberto. *La teoría de la recepción y la didáctica de la literatura*. México: Universidad de Colima/Facultad de Letras y Comunicación/Centro de Estudios Literarios/Maestría en Literatura Hispanoamericana, 1994.
- . *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México: UNAM, 1994.

-----, "Teoría de la recepción" en *Aproximaciones. Lecturas del texto*. Esther Cohen (Editora).

México: UNAM, 1995.

VIÑAS, David, *et. al. Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha, 1981.

WALSH, Rodolfo. *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953.

WELLEK René y Austin WARREN. *Teoría literaria*. Cuarta edición. Traducción de José María

Gimeno. Madrid: Gredos, 1966.

HEMEROGRAFÍA

AGUILAR MORA, Manuel. "Entrevista con José Revueltas". *La cultura en México*, n° 944. (9 de abril de 1980): XIII-IX.

AGUILERA MALTA, Demetrio. "La rosa de los vientos" (*Los errores*). *El gallo ilustrado*, n° 113. (23 de agosto de 1964): 4.

ALVARADO, José. "Criminalidad y cursilería". *El Popular*. (19 de septiembre de 1942): 5.

-----, "La obra de José Revueltas (reseña a la *Obra Literaria*)". *Excelsior*. (6 de diciembre de 1967): 7A.

ÁLVAREZ, Federico y Huberto BATIS. "Los errores". *La cultura en México*, n° 135. (16 de septiembre de 1964): XVI.

ANDRADE, Carmen. "Los errores". *El Rehilete*. (13 de abril de 1965): 60-61.

ANÓNIMO. "La hiena que mató a sus hijas, satisfecha". *La Prensa*. (4 de octubre de 1942): 1.

ANÓNIMO. "Dejará vivir al hijo para que la juzgue". *La Prensa*. (6 de octubre de 1942): 2 y 16.

ANÓNIMO. "'El Muñeco' semidegolló a un sujeto". *El Popular*. (24 de agosto de 1947): 10.

ANÓNIMO. "Desconcierta la nueva novela de José Revueltas". *Revista de la semana. El universal*. (6 de septiembre de 1964): 3.

BAZÁN LEVY, José. "Narración e interpretación en el relato policial". *Discurso*, n° 9. (Mayo-agosto de 1988): 11-29.

BERMÚDEZ, María Elvira. "Mi paisano José Revueltas". *Mujeres*, n° 206. (25 de enero de 1968): 23.

BOSTEELS, Bruno. "Una arqueología del porvenir: acto, memoria, dialéctica". *La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana, n° 143. (Abril-junio de 2005): 161-171.

- BRAVO, Dolores. “*Los errores* de José Revueltas, paralelismo de universos maniqueos”. *Revista de Bellas Artes*, n° 29. (Septiembre-octubre de 1976): 56-64.
- CAMPOS, Marco Antonio. “*Los errores*: la mejor novela mexicana”. *Proceso*, n° 172. (18 de febrero de 1980): 55-57.
- CANO, Elsa. “La muerte como límite en *Los errores* de José Revueltas”. *El Búho*, n° 230. (4 de febrero de 1990): 4.
- CARBALLO, Emmanuel. “La novela y el cuento”. *La cultura en México*, n° 151. (6 de enero de 1965): III.
- “Diario público” (*Los errores*). *Diorama de la cultura*. (23 de octubre de 1966): 4.
- “Diario público. ¡Revueltas, ra ra ra!”. *Diorama de la cultura*. (10 de diciembre de 1967): 3.
- “La obra literaria de José Revueltas”. *Mujeres*, n° 206. (25 de enero de 1968): 20-21.
- “Es el escritor más citado que leído, y escasamente estudiado; asusta a las buenas conciencias”. *Unomásuno*. (15 de abril de 1986): 22.
- CARBALLO, Marco Aurelio. “Comentario lírico sobre José Revueltas”. *La cultura en México*, n° 1911. (7 de febrero de 1990): 39.
- CASTRO, Rosa. “Galería del mundo: *Los errores*. Entrevista con su autor. José Revueltas”. *El Día*, año III, n° 833. (16 de octubre de 1964): 10.
- CLUFF, Russel M. “*Material de los sueños*, ápice y colofón de la cuentística de José Revueltas”. *La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana, n° 134. (Abril-junio de 2005): 151-159.
- COLINA, José de la. “Desde, hacia José Revueltas”. *Plural*, vol. 5, n° 9. (Junio de 1976): 66-69.
- “Recuerdo de José Revueltas”. *Milenio*. (16 de abril de 2006): 34.

- CRANGLE, Nina. "José Revueltas: viaje al bosque de su obra. Entrevista a Philippe Cheron". *La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana, n° 134. (Abril-junio de 2005): 119-134.
- CURIEL, Fernando. "Dos novelas malditas (*Los días terrenales* y *Los errores*)". *Los Universitarios*, n° 70-71. (15-30 de abril de 1976): 9.
- CHERON, Philippe. "José Revueltas: dos polémicas (con Juan Ramón Jiménez y Daniel Cosío Villegas)". *El Rehilete*, nueva época, n° 1. (Enero-marzo de 1980): 27-32.
- . "José Revueltas. 'Tres artículos (inéditos en libro)'"'. *Crítica*, n° 50, Universidad Autónoma de Puebla. (Marzo de 1993): 27-31.
- . "Thomas Wolfe y José Revueltas. Una visión de la muerte". *Crítica*. Nueva época. Universidad Autónoma de Puebla, n° 61. (Abril-mayo de 1996): 77-89.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. "Lepra y utopía (*Los errores*)". *Vuelta*, n° 199. (Junio de 1993): 24-31.
- DONOSO PAREJA, Miguel. "*Los errores* de Revueltas". *Ovaciones*. (30 de agosto de 1964): 6.
- ECO, Umberto. "La misión de la novela policiaca". Traducción de Annunziata Rossi. *La Jornada semanal*, n° 376. (19 de mayo de 2000): 15.
- ELIZONDO, Salvador. "José Revueltas: biógrafo de los humillados". *Excelsior* (18 de junio de 1973): 7A.
- ESCALANTE, Evodio. "*El luto humano* de José Revueltas". *La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana, n° 134. (Abril-junio de 2005): 139-144.
- FABILA HERNÁNDEZ, Sadot. "*Los errores*, obra para discutir profunda y apasionadamente". *El día*. (12 de diciembre de 1964): 11.
- GARCÍA CANTÚ, Gastón. "1968. Memorias revueltas". *Excelsior*. (18 de junio de 1973): 7A.

- GARCÍA PONCE, Juan. "Errores y aciertos en *Los errores*". *Revista Mexicana de Literatura*, 9-10. (Septiembre-octubre de 1964): 50-52.
- GARCÍA SALDAÑA, Parménides. "*Los errores*, de José Revueltas". *Diorama de la Cultura*. (26 de julio de 1981): 6.
- GÓMEZ MONTERO, Sergio. "Revueltas y la literatura contemporánea". *México en la cultura*, n° 1329. (24 de septiembre de 1987): 48-49.
- HOMENAJE: "20 años sin José Revueltas". *Generación*, año VIII, n° 6. Tercera época. (Marzo-abril de 1996): 5-31.
- HOMENAJE A JOSÉ REVUELTAS. *Punto Crítico*, n° 53. (Mayo de 1976): 13-20.
- HUERTA, Efraín. "El vapuleado cuadrante". *La cultura en México*, n° 1911. (7 de febrero de 1990): 37.
- LEIVA, Raúl. "El novelista José Revueltas". *El Popular*. Segunda Sección. (25 de abril de 1943): 3.
- LOBILLO, Jorge. "José Revueltas. El desesperado por la humana esperanza". *La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana, n° 134. (Abril-junio de 2005): 135-138.
- LÓPEZ ALCARAZ, María de Lourdes. "José Revueltas y el cines". *La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana, n° 134. (Abril-junio de 2005): 145-149.
- MALDONADO, Alonso, Adriana SALINAS y Teresa WAISMAN. "Revueltas: Los héroes del error". *Crítica Militante*, v. 1, n° 1. (Marzo-abril de 1978): 4-7.
- MALDONADO, Ezequiel. "José Revueltas, *Los errores*. Una ciudad cárcel. Una cárcel ciudad". *Fuentes Humanísticas*, n° 11. (2° semestre de 1995): 10-19.
- MANCISIDOR, José. "Carta a José Revueltas". *El Popular* (22 de enero de 1943): 5.

- MATEO, José Manuel. "El apando: sentido y realización fílmica". *La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana, n° 134. (Abril-junio de 2005): 173-183.
- MEJÍA VARELA, Manuel. "José Revueltas". *La cultura en México*, n° 1911. (7 de febrero de 1990): 39.
- MILLÁN, Marco Antonio. "Horror y hermosura en *Los errores de José Revueltas*". *El libro y el pueblo*. (Abril de 1965): 14-15.
- MOLINA, Javier. "Revueltas-Evtushenko". *El Día*. (14 de marzo de 1968): 9.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Fuegos de nota roja". *Nexos*, n° 176. (Agosto de 1992): 27-35.
- PEÑA, Rodolfo. "Notas sobre José Revueltas y su obra". *El gallo ilustrado*, n° 287. (24 de diciembre de 1967): 1-2.
- PERALTA, Olivia. "Mi vida con José Revueltas". *Revista de la Biblioteca de México*, n° 9. (Mayo-junio de 1992): 32-37.
- PEREIRA, Armando. "El problema de la conformación artística en dos novelas de José Revueltas". *Revista de Bellas Artes*, nueva época, n° 29. (Septiembre-octubre de 1976): 46-55.
- PETTERSSON, Aline. "El luto humano o el despojarse de la tarde". *La cultura en México*, n° 1911. (7 de febrero de 1990): 38.
- RABEL, Fanny. "José Revueltas. Premio Xavier Villaurrutia 1968". *La cultura en México*, n° 1911. (7 de febrero de 1990): 36.
- RAMOS, Luis Arturo. "Revueltas y el grotesco". *Texto Crítico*, Universidad Veracruzana, año I, n° 2. (Julio-diciembre de 1975): 67-80.
- REBOLLEDO, Carlos. "Sigue la discusión sobre *La región más transparente*". *Diorama de la cultura*. (8 de junio de 1958): 3.

REVUELTAS, Andrea. “José Revueltas y Pablo Neruda. Dos intelectuales comunistas”.

Periódico Poesía, nº 3. (Otoño de 1993): 50-52.

REVUELTAS, José. “‘Nombres’ y ‘Mensajes’ entre los escritores jóvenes”. *El Popular*. Primera sección. (27 de julio de 1939): 3 y 6.

----- “‘Nadie ha sentido lo que he sentido yo’, afirma Ricarda”. *El Popular*. (6 de octubre de 1942): 8.

----- “Gregorio Cárdenas Hernández, motivo de una acalorada disputa de médicos especialistas”. *El Popular*. (21 de octubre de 1942): 6, 8.

----- “*Los errores* (fragmento)”. *México en la cultura*, nº 589. (26 de junio de 1960): 4.

----- “*Los errores* (fragmento)”. *La cultura en México*, nº 30. (12 de septiembre de 1962): XIII-XIV.

----- “*Los errores* (fragmento). *México en la cultura*, nº 706. (23 de septiembre de 1962): 8.

----- “El nudo ciego (fragmento de *Los errores*)”. *Revista Mexicana de Literatura*, nº 5-6. (Mayo-junio de 1963): 3-11.

----- “*Los errores* (fragmento)”. *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nº 119. (Julio de 1964): 4.

----- “Un caso humano lleno de horror y patetismo (La Candelaria de los Patos)”. *La cultura en México*, nº 194. (3 de noviembre de 1965): VII-VIII.

----- “Literatura y liberación en América latina”. *Texto Crítico*. Universidad Veracruzana, año I, nº 2. (Julio-diciembre de 1975): 3-28.

----- “Don Quijote y Sancho desenajados”. *La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana, nº 134. (Abril-junio de 2005): 115-117.

- . “¿Podrán detener el tiempo de la historia?” *Proceso*, n° 1665. (28 de septiembre de 2008): 72-76.
- ROD, Gilberto. “Cultura del policía científico”. *El Popular*. (11 de julio de 1938): 7-8.
- . “El cuádruple asesino de Tacuba es la viviente demostración del brutal complejo de Mr. Hyde”. *El Popular*. (9 de septiembre de 1942): 8.
- . “‘He lanzado al mundo un monstruo, pero ese monstruo es mi hijo y yo quiero ver a mi hijo’ suplica la acongojada madre del asesino”. *El popular*. (11 de septiembre de 1942): 8.
- . “Ayer lloró el monstruo”. *El Popular*. (12 de septiembre de 1942): 8.
- . “El monstruo se transforma”. *El Popular*. (13 de septiembre de 1938): 6.
- ROMERO, Publio Octavio. “Los mitos bíblicos en El luto humano”. *Texto Crítico*. Universidad Veracruzana, año I, n° 2. (Julio-diciembre de 1975): 81-87.
- ROSENZWEIG, Carmen. “Revueltas”. *El Rehilete*. (17 de septiembre de 1966): 6-8.
- RUIZ ABREU, Álvaro. “Me llueve en los ojos”. *La cultura en México*, n° 1911. (7 de febrero de 1990): 40-41.
- . “Revueltas, mesianismo periodístico”. *La Jornada Semanal*, n° 56. (31 de marzo de 1996): 8.
- SÁINZ, Gustavo. “Escaparate de libros. (Los errores)”. *México en la cultura*, 805. (23 de agosto de 1964): 7.
- SELVA, Mauricio de la. “‘Asteriscos’ (Los errores)”. *Diorama de la cultura*. (16 de agosto de 1964): 4.
- . “Los errores”. *Cuadernos Americanos*, n° 5. (Septiembre-octubre de 1964): 277-280.

- SERNA, Enrique. “Los géneros malditos”. *Confabulario. (El Universal)*, n° 156. (14 de abril de 2007): 6-7.
- TODOROV, Tzvetan. “Tipología de la novela policial”. *Fausto*, III. (Buenos Aires, marzo-abril de 1974): 4.
- TORRES, Vicente Francisco. “Narrativa policiaca de hoy (*Los errores y Los días terrenales*)”. *Revista de Literatura Contemporánea Mexicana*, n° 7. (Enero-abril de 1998): 30.
- VALADÉS, Edmundo. “José Revueltas y su retumbar bíblico”. *La cultura en México*, n° 1911. (7 de febrero de 1990): 38.
- VARGAS, Rafael. “La danza de la limonada (Acerca de la amistad entre Efraín Huerta y José Revueltas)”. *Revista de la Biblioteca de México*, n° 9. (Mayo-junio de 1992): 38-39.
- VITAL, Alberto. “Estrategias de apropiación de la realidad política mexicana y papel del héroe en *La vida misma*”. *Editions du temps*. (París, 1998): 209-224.
- ZENDEJAS, Francisco. “José Revueltas y el premio Villaurrutia”. *Mujeres*, n° 206. (25 de enero de 1968): 24-25.